Dossier
d'accompagnement

Kuessipan

Prix du meilleur
long métrage
de fiction 2020
du Festival international
du film d'éducation d'Évreux

le festival international du film d'éducation présente

Un dossier proposé par CEMÉA L'ÉLAN FORMATION

Kuessipan

Dossier d'accompagnement

Table des matières

Le film – présentation **3**
Équipe technique et artistique 3
Synopsis 4
Le teaser du film 5
La genèse du film, un livre... 5
Biographies 6
Tourner dans et avec la communauté innue 7
Quelques échanges avec Myriam Verreault (réalisatrice-scénariste) et Naomi Fontaine (co-scénariste et auteur du livre ***Kuessipan***) 9

Le film, étude et analyse **10**
Une critique du film, par Marc-André Lussier, La Presse 10
L'écriture du scénario 11
Une analyse filmique, à finalité pédagogique, proposée par Boris Henry 12

Ouverture vers des sujets de société et citoyens **18**
Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe) 18
Des pistes de thématiques 18

Pour aller plus loin **24**
Le livre de Naomi Fontaine 24
À propos des peuples autochtones 24
Un parcours éducatif de lutte contre le racisme proposé par les Ceméa 25
Des films 26

Le spectateur et le cinéma **28**
L'accompagnement du spectateur 28
Regarder un film 30

À propos de cinéma **32**
Le cinéma documentaire 32
Le cinéma de fiction 35
Le cinéma d'animation 37
Le festival de cinéma 44

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique **46**
Lecture de l'image 46
Ressources 50

Kuessipan

Le film – présentation

Réalisatrice : Myriam Verreault

Fiction 1h57 - Québec – 2019

Dossier coordonné par Christian Gautellier,
avec la contribution pédagogique et rédactionnelle
de Boris Henry et le soutien du distributeur France :
Les Alchimistes Films

Équipe technique et artistique

Mikuan Vollant (16-21 ans)	Sharon Fontaine-Ishpatao
Shaniss Jourdain (16-21 ans)	Yamie Grégoire
Francis	Étienne Galloy
Metshu Vollant (18 ans)	Cédrick Ambroise
Louise Vollant	Caroline Vachon
Claude Vollant	Mike Innu Papu Mckenzie
Nukum	Anniss Desterres
Uapukun Vollant	Roselyn Fontaine
Nishkiss (9 mois)	Mikupishan Poirier
Mikuan Vollant (8 ans)	Ariel Fontaine St-Onge
Shaniss Jourdain (8 ans)	Katinen Grégoire-Fontaine
Metshu Vollant (8 ans)	Oe Fontaine
Greg	Douglas Grégoire
Josh	Billy-Jack Jourdain
Enseignante	Brigitte Poupart
Animateur atelier	Martin Desgagnés

Réalisatrice	Myriam Verreault
Scénaristes	Myriam Verreault et Naomi Fontaine,

Librement inspiré du roman **Kuessipan** de Naomi Fontaine, publié aux Éditions Mémoire d'Encrier

Conseillère à la scénarisation	Virginie Barret
Productrice	Félize Frappier - Max Films Média
Producteurs associés	Sylvie Lacoste, Réginald Vollant
Directeur des relations innues	Kim Fontaine
Distribution - Canada	Filmoption International
Ventes Internationales	Be For Films
Direction de la photographie	Nicolas Canniccioni
Direction artistique	Joëlle Péloquin

Costumes . . . . . Marjolayne Desrosiers
Mentore des acteurs et réalisatrice . . . . . Brigitte Poupart
1ers assistants à la réalisation . . . . . Jeanne Leblanc, Michel Marrec
Casting . . . . . Jacinthe Beaudet, Tobie Fraser, Myriam Verreault
Casting supplémentaire . . . . . Geneviève Hébert
Maquillage . . . . . Marie Salvado, Dominique T. Hasbani
Coiffure . . . . . Nermin Grbic, Alex Verville
Directrice des lieux de tournage . . . . . Sergine Brouillette
Régisseurs de plateau . . . . . Brigitte St-Onge, Sébastien Kègle
Directeurs de production . . . . . Ziad Touma, Julie Groleau
Preneurs de son . . . . . Frédéric Cloutier, Stephen De Oliveira
Montage . . . . . Amélie Labrèche, Myriam Verreault, Sophie Leblond
Conception sonore . . . . . Samuel Gagnon-Thibodeau, Sylvain Bellemare
Mix sonore . . . . . Bernard Gariépy-Strobl
Musique . . . . . Louis-Jean Cormier

Synopsis

Nord du Québec. Mikuan et Shaniss, deux amies inséparables, grandissent dans une réserve de la communauté innue. Petites, elles se promettent de toujours rester ensemble. Mais à l'aube de leurs 17 ans, leurs aspirations semblent les éloigner : Shaniss fonde une famille, tandis que Mikuan tombe amoureuse d'un blanc et rêve de quitter cette réserve devenue trop petite pour elle…

Kuessipan peut être appréhendé comme l'histoire d'amitié indéfectible qui lie Mikuan Vollant et Shaniss Jourdain. Fillettes, elles se promettent de rester ensemble. Devenues adolescentes, le lien qui les unit, mis à mal par leurs choix de vie respectifs, résiste malgré tout. Mikuan, encore plongée dans les études, peut s'appuyer sur les siens ; elle s'ouvre aux autres et souhaite sortir de la réserve innue dans laquelle elles vivent. Shaniss, en couple avec Greg avec qui elle a une fille, Nishkiss, est déjà engagée dans une vie de famille ; elle semble rester dans le périmètre de la réserve, de sa culture et de ses habitants. Tour à tour, Mikuan et Shaniss peuvent compter l'une sur l'autre et prennent soin l'une de l'autre.

Prix du meilleur long métrage de fiction de la 16e édition du Festival international du film d'éducation d'Évreux

« Bonsoir, je viens d'apprendre que le film a remporté le prix de la meilleure fiction au Festival du Film sur l'Éducation. Ben, merci, c'est vraiment un honneur ; je connaissais ce festival parce que je crois que mon premier film a fait un passage là-bas, et merci au jury et merci aux gens du Festival d'avoir tenu quand même la compétition, malgré le confinement et la pandémie ; c'est important pour nous, les cinéastes, que nos films continuent quand même à se faire voir par les différents publics et les festivals ; c'est vraiment un grand coup de pouce pour nous. Je remercie toute l'équipe du film, je remercie évidemment les comédiens et la communauté de Uashat Mak Mani-utenam, la communauté Innue que vous avez vu dans le film. Je sais que c'est grâce à eux que ce succès est possible. Je sais que c'est ce qui touche les gens, c'est les personnes qui sont dans ce long métrage et qui ont donné toute leur vérité et leur authenticité. Je pense aussi que ***Kuessipan*** a des vertus pédagogiques ; je pense que cette communauté mérite d'être connue partout à travers le monde et je suis contente qu'en France, le film se fait de plus en plus connaître, et du même coup, les gens de la communauté innue de là-bas. »

Propos de la réalisatrice à la remise des Prix

Le jury a choisi pour Lauréat le film ***Kuessipan*** de Myriam Verreault. Ce film nous a collectivement marqué. C'est un film qui a fait assez rapidement l'unanimité dans le jury. On lui a trouvé de grandes qualités esthétiques, une grande qualité de narration ; tous les propos se tenaient et cela mettait bien en avant les relations entre les populations autochtones et québécoises blanches. Pour un public français ce film a une vraie portée éducative forte qui est vraiment importante dans le cadre de ce festival du film d'éducation. Un grand merci à Myriam Verrrault pour la qualité de la mise en scène. On croit vraiment au personnage. C'est un très beau casting. Le personnage de Mikuan incarné par Sharon Fontaine-Ishpatao est un personnage fort qui est très bien porté par la prestation de l'actrice auquel on croit vraiment. Il y a une grande poésie et une sensibilité très forte dans ce rite initiatique qui traverse les communautés et les codes. La dimension politique du film est quelque chose de très fort qui nous a tous collectivement marqué. Merci à toute l'équipe du film pour cette belle prouesse.

Guilhem BROUILLET, président du Jury longs métrages

Kuessipan a remporté de nombreux prix lors de sa diffusion en festivals

En voici quelques-uns : **Prix du public**, Festival Effervescence, Mâcon (France) 2020 ; **Grand prix** - Best narrative Feature - Nashville Film Festival (USA) 2020 ; CCE Award, **Meilleur montage d'un long-métrage de fiction**, Canadian Cinema Editors, 2020 ; **Mention spéciale du jury**, 34e Festival international du film francophone de Namur (Belgique) 2019 ; **Mention Spéciale** pour Myriam Verreault, Best canadian emerging director, Vancouver International Film Festival 2019 ; **Prix du meilleur film canadien**, Festival international du film de Windsor 2019 ; **Prix du meilleur film canadien**, Festival international de cinéma francophone en Acadie, Moncton 2019 ; **Prix du Meilleur Long métrage**, **Mention spéciale pour le Prix d'interprétation** à Sharon Fontaine-Ishpatao, Festival International du Film d'Aubagne (France) 2020 ; **Mention spéciale du Jury international Fiction et droits humains** ; **Mention spéciale du Jury des Jeunes**, Festival du film et forum international sur les droits humains, Genève (Suisse) 2020 ; **Prix spécial du jury**, Festival International du Premier Film d'Annonay, France 2020 ; **Mention spéciale du jury**, The Ingmar Bergman International Debut Award, Göteborg Film Festival (Suède) 2020 ; **Prix TV5 Monde - Meilleur film francophone**, Film by the Sea, Vlissingen (Pays-Bas) 2020 ; **Prix Gilles-Carle du meilleur premier ou deuxième long métrage de fiction**, **Prix Jacques-Marcotte du meilleur scénario de long métrage de fiction** : Naomi Fontaine et Myriam Verreault, **Prix du jury en herbe du Meilleur long métrage de fiction** de la sélection du Lab, Rendez-vous Québec cinéma 2020...

Le teaser du film

https://www.youtube.com/watch?v=5YiYxJ2c60g

La genèse du film, un livre...

À l'origine du film, il y a un livre de Naomi Fontaine, publié en 2011 aux éditions Mémoire d'encrier. Pour l'écrivaine, « Le livre n'est pas une histoire à proprement parler. C'est un ensemble de voix. Lorsque j'ai écrit *Kuessipan*, j'avais une intention très claire : donner à voir des visages, des lieux et des moments vécus dans ma communauté. Le désir de m'éloigner des images généralement véhiculées d'Uashat mak Mani-Utenam (*la communauté innue est séparée en deux lieux distincts : Uashat, enclavé au sud-ouest de Sept-Îles sur le bord de la baie et Mani-Utenam, à 20 km à l'est, perché sur la falaise, qui surplombe le fleuve St-Laurent*), celles du désœuvrement et de la perte d'identité. *Kuessipan*, c'est d'abord « à toi », « à eux », à ceux dont je parle, d'exister en dehors des préjugés. ». Avec ce livre, Naomi Fontaine souhaite s'adresser aux Québécois avec qui elle partage ses terres : « J'ai grandi au Québec depuis l'âge de sept ans et ils avaient une image faussée de ma nation. J'avais envie de dire : « Je vais te montrer le visage de ma grand-mère ». Après, je me suis rendu compte que les Innus se reconnaissaient dans le livre et que le fait de se reconnaître dans une littérature était fondamental ».

Une adaptation en guise de transmission

Myriam Verreault entre dans le livre par sa dimension descriptive : « Je voyais tout. Il y a cette phrase qui m'a fait un effet immense : J'aimerais que vous la connaissiez, la fille au ventre rond. Je la connaissais, je la comprenais et je sentais tout l'amour que l'écrivaine lui portait. Je m'identifiais à quelqu'un qui n'était pas moi et je pouvais m'imaginer vivre dans la réserve, vouloir en sortir, mais aussi vouloir y rester. Il y a des choses qui sont très mal comprises à propos des Innus, comme le fait que les filles ont des enfants tôt. Il y a quelque chose de simple dans la manière dont Naomi décrit ça, dans le « pourquoi pas » qui fait voler nos préjugés en éclats. »

Si le titre a été conservé - « *kuessipan* » signifiant en innu « à toi », « à ton tour » -, pour la cinéaste, il « fait écho non seulement à l'histoire, mais aussi au processus de création. Il y avait quelque chose à transmettre, une sorte de passation de flambeau pour que le film puisse exister. Naomi a d'abord accepté de me transmettre son livre *Kuessipan*, mais elle m'a aussi transmis une volonté et un savoir. Cette passation allait s'opérer ensuite avec les comédiens, pratiquement tous des Innus de la communauté, pour qui c'était la toute première expérience professionnelle de jeu. Ils allaient incarner des personnages très proches d'eux et prouver à leur tour qu'ils pouvaient aussi faire partie de ce monde. »

Biographies

Myriam Verreault, réalisatrice

Myriam Verreault a grandi à Loretteville en banlieue de Québec. Après des études en journalisme, en histoire et en cinéma, elle gravite dans le milieu de la télévision et du cinéma en tant qu'accessoiriste, réalisatrice et monteuse. Elle se fait connaître avec ***À l'ouest de Pluton*** en 2009, un premier long métrage applaudi par la critique qui a fait son chemin dans plus de 50 festivals à travers le monde. Elle l'a coréalisé, scénarisé, produit et monté. En 2011, elle signe le documentaire web de l'ONF ***Ma tribu c'est ma vie*** qui la met en contact, entre autres, avec la réalité d'une jeune de Mani-Utenam. Elle monte, en 2014, ***Québékoisie*** de Mélanie Carrier et Olivier Higgins, un documentaire nommé au Gala des Jutra et traitant des relations entre Québécois et Autochtones.

Elle a débuté le travail de recherche et de scénarisation de ***Kuessipan*** en 2012 en compagnie de l'écrivaine du roman éponyme, Naomi Fontaine. Elle y a planché pendant 5 ans avant de le tourner, multipliant les voyages d'immersion dans la communauté innue.

Naomi Fontaine, co-scénariste et auteur du livre Kuessipan

Naomi Fontaine est née dans la communauté innue de Uashat, petite baie du Fleuve St-Laurent enclavée dans la ville Sept-Îles. Après ses études universitaires à Québec, elle retourne à Uashat, où elle pratique la profession d'enseignante durant trois ans. Attachée à son peuple, elle écrit le visage des Innus, ce que leurs yeux ont vécu. Son premier recueil de récits poétiques *Kuessipan : À toi*, a été publié en 2011 aux Éditions Mémoire d'encrier. Traduit en anglais et publié en France, ce livre connaît un succès critique et public qui lui vaut d'être sélectionné pour le prestigieux prix des Cinq continents. Elle codirige également l'anthologie qui rassemble des écrits des Premiers peuples, *Tracer un chemin, Meshkenatsheu*. Son deuxième roman, *Manikanetish, Petite Marguerite* est publié aux Éditions Mémoire d'encrier en 2017 et connaît un succès tout aussi retentissant que son premier. Son 3e récit, intitulé *Shuni*, toujours aux Éditions Mémoire d'encrier, est paru en 2019.

Tourner dans et avec la communauté innue

La communauté innue vivant dans des espaces qui en déterminent l'existence, pour Naomi Fontaine « il y a aussi l'importance du lieu. Il y a ce vaste territoire, le fleuve aussi large qu'une mer, les saisons… et la réserve qui est un lieu contenu, restreint. Cette étroitesse d'espace apporte une proximité entre les gens avec tout ce que ça implique de beau : la solidarité, l'entraide, l'interdépendance des gens. »

« Je n'ai pas voulu faire un film sur les innus, mais un film avec des innus ! »
Myriam Verreault

Pour la réalisatrice, le mot « réserve » possède une connotation négative, mais au fond, qu'est-ce qui fait la réserve ? Ce sont les gens. « Et moi, je voulais montrer ce lieu à travers la vraie vie des gens… ». D'où la distinction qu'il faut faire entre réserve et communauté. « La réserve, c'est le lieu. La communauté, ce sont les gens, souligne Naomi Fontaine. « Il existe une barrière réelle, une frontière délimitée entre la réserve et la ville de Sept-Îles qui enclave Uashat et la sépare de Mani-Utenam, qui est à 15 minutes de voiture. Mais la communauté, ça transcende ça ».

Myriam Verreault a ainsi tenu à effectuer le tournage dans ces lieux et à donner une visibilité aux habitants : « Quand j'ai visité Uashat pour la première fois, je suis tombée en amour avec les gens de là-bas et j'ai tout de suite compris qu'il fallait non seulement les montrer eux, mais surtout qu'ils en tirent une certaine fierté. Je ne les avais jamais vus au cinéma ni à la télé. Avant ***Kuessipan***, ils étaient invisibles, absents de l'image que l'on se fait du Québécois. J'étais convaincue que d'autres pouvaient tomber en amour avec eux. Mais pour cela, il fallait tout faire là-bas. » La cinéaste ne cherche pas à transformer les lieux où elle tourne, que ce soit en les retouchant ou par les partis pris filmiques adoptés. Elle précise ainsi que « la direction artistique ne ment pas et n'embellit rien. L'environnement est conforme à la réalité et laisse visibles les traces de pauvreté. Le ton lumineux vient de la façon de filmer, de cadrer. On braquait notre regard sur les gens, pas sur les détails du décor, ni sur la dureté sous-jacente à certaines scènes. Oui, les personnages vivent des situations de désœuvrement, mais c'est d'eux qu'émane la lumière. »

Le choix des actrices…

Les Innus présents dans le film n'ayant pas d'expérience professionnelle du cinéma, Myriam Verreault choisit « de travailler dans le sens de ce qu'ils étaient dans la vie ». Et de trouver des gens dont la vie et la personnalité collaient le plus possible aux personnages. Sharon Fontaine-Ishpatao a été choisie, car elle est Mikuan. L'audition a consisté en une conversation de deux heures où on a parlé de sa vie. Je n'en revenais pas, mais j'avais l'impression de parler avec mon personnage. Sharon était très réticente au début. Ce n'est pas une extravertie. La directrice de casting a dû courir après elle pour la convaincre de venir faire des essais. Même chose pour Yamie Grégoire qui incarne Shaniss. Il y avait des moments de fulgurance dans ses essais, mais il y avait aussi beaucoup de ratés, de décrochage. Il lui manquait l'expérience. Pour un film conventionnel, j'aurais cherché ailleurs. Mais elle était Shaniss dans l'âme et c'est cette vérité-là qui m'intéressait et que je voulais mettre en scène. »

En amont du tournage, la cinéaste organise à Uashat des ateliers en présence de Brigitte Poupart - créditée au générique de fin de « Mentore des acteurs et de la réalisatrice » - qui met en place différentes astuces afin de désinhiber les acteurs, puis anime des ateliers de jeu qui permettent à Myriam Verreault d'observer les acteurs « avec un peu de recul ». Il y a également de nombreuses répétitions.

Après cinq années de gestation du projet, le tournage s'effectue en deux temps : pendant vingt-quatre jours en novembre et décembre 2017, puis, afin de filmer les scènes d'été, durant sept jours en 2018. Lors du tournage, la cinéaste prend le parti d'une

certaine souplesse : « Dans la mise en scène, le mot d'ordre était de suivre les acteurs et non l'inverse. De les laisser libres et ne pas les enfermer dans des dialogues rigides ou leur donner des marques précises au plancher. Je voulais qu'ils puissent se sentir libres dans le jeu. [...]

On leur a permis de dire les dialogues à leur manière. On a tourné avec deux caméras pour capter un maximum de réactions et j'ai fait de très longues prises sans couper de manière à laisser les situations exister et en capter l'essence. [...] ».

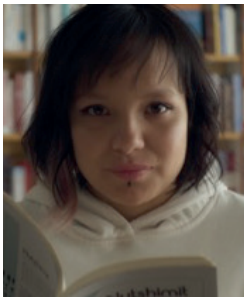
Sharon Fontaine – Ishpatao, Mikuan

« Ce film m'a apporté de l'espoir et de la confiance. Mon désir secret serait qu'il transforme la vision du public par rapport aux autochtones. Qu'il n'y ait plus de stéréotypes. Lors du processus de casting, j'hésitais à vouloir entrer dans la salle d'audition. Je ne voulais pas faire partie d'une histoire déjà vue auparavant et j'avais peur d'imiter la triste image d'une jolie Pocahontas. ***Kuessipan*** est authentique, comme les acteurs du film. Ceux qui y ont travaillé ont donné le meilleur d'eux-mêmes. À tous ceux qui regarderont ce film, j'espère qu'il vous touchera autant qu'il m'a touchée. Je suis honorée de dire que je fais partie d'un projet aussi sincère. »

Sharon Fontaine-Ishpatao est originaire d'Uashat et a fait ses études collégiales en arts visuels au cégep de Sept-Îles. En tant qu'artiste multidisciplinaire, sa pratique artistique recoupe la peinture, la photo, le photomontage et la vidéo. Sa démarche artistique porte principalement sur l'exploration de l'identité, thématique à laquelle elle intègre des éléments de la culture populaire, afin de donner un aspect ludique et de mélanger engagement social et absurdité.

Son court métrage documentaire ***De face ou de profil*** réalisé avec le Wapikoni Mobile a été présenté dans plusieurs festivals, en plus de recevoir en 2015 le Prix Coup de Cœur.

Télé-Québec du Festival Présence Autochtone à Montréal, ainsi que le prix du meilleur documentaire au Festival du Film Étudiant de Québec (FFEQ 2016). Ses œuvres visuelles ont quant à elles été exposées dans plusieurs expositions collectives, dont le symposium MAMU. Elle poursuit ses études en théâtre à l'Université Laval de la ville de Québec depuis l'automne 2018.



Yamie Grégoire, Shaniss

« Je crois que ***Kuessipan*** m'a fait grandir. J'ai vécu de beaux moments avec des personnes, et j'ai adoré mon expérience. Avant, j'étais perdue, et en faisant le film, j'ai su où j'avais envie d'être ! Je me suis retrouvée, grâce à ***Kuessipan***, et je crois que le film va avoir un impact sur les gens. C'est un beau film dans lequel nous avons mis tout notre cœur et notre amour ! C'est une partie de la vie des gens qui sera montrée. Les non-autochtones pourront comprendre un peu la façon de vivre des gens de notre communauté et pour les Innus, ce sera une façon de leur rappeler que leurs réserves, ce sont de belles réserves. »

Yamie Grégoire a grandi à Uashat et étudie actuellement à l'école secondaire Manikanetish. Passionnée de sport et d'écriture, elle a également fait partie de la ligue d'improvisation de son école. Déterminée et ambitieuse, elle aimerait poursuivre dans le domaine cinématographique.

Quelques échanges avec Myriam Verreault (réalisatrice-scénariste) et Naomi Fontaine (co-scénariste et auteur du livre *Kuessipan*)

Naomi, à qui t'adressais-tu quand tu as écrit Kuessipan ?

NF : Aux Québécois. J'ai grandi au Québec depuis l'âge de sept ans et ils avaient une image faussée de ma nation. J'avais envie de dire : « Je vais te montrer le visage de ma grand-mère ». Après, je me suis rendu compte que les Innus se reconnaissaient dans le livre et que le fait de se reconnaître dans une littérature était fondamental.

Les problèmes sociaux sont présents en toile de fond, mais jamais de manière complaisante. Ils n'étouffent ni la lumière ni l'élan de vie. Comment as-tu conjugué ça ?

MV : La direction artistique ne ment pas et n'embellit rien. L'environnement est conforme à la réalité et laisse visibles les traces de pauvreté. Le ton lumineux vient de la façon de filmer, de cadrer. On braquait notre regard sur les gens, pas sur les détails du décor, ni sur la dureté sous-jacente à certaines scènes. Oui, les personnages vivent des situations de désœuvrement, mais c'est d'eux qu'émane la lumière.

Dans la mise en scène, le mot d'ordre était de suivre les acteurs et non l'inverse. De les laisser libres et ne pas les enfermer dans des dialogues rigides ou leur donner des marques précises au plancher. Je voulais qu'ils puissent se sentir libre dans le jeu. Le directeur photo Nicolas Canniccioni et son chef éclairagiste Denis Lamothe ont parfois trimé dur pour éclairer de manière à ce qu'on puisse tourner à presque 360 degrés.

Comment utilises-tu la musique et pourquoi le choix de Louis-Jean Cormier ?

MV : Je voulais que la musique originale soit mélodique et non connotée culturellement.

La musique innue est très présente dans le film, ainsi que la musique que Mikuan écoute, qui est une musique pop de son époque. La musique originale devait plutôt illustrer l'intériorité de Mikuan avec goût et avec une réelle charge émotive.

La productrice Félize Frappier avait rencontré Louis-Jean et elle avait pensé à lui pour composer la musique puisqu'il est originaire de Sept-Îles. Quand elle m'a informée de son intérêt, j'étais dubitative. J'avais beaucoup de respect pour cet artiste, mais je craignais que cela soit perçu comme un simple coup de pub ou que sa participation éclipse la performance des acteurs. Mais ces craintes n'étaient pas justifiées. Le scénario l'a touché et il s'est mis au service du film. Il connait très bien la réalité de la réserve qu'il a côtoyée dans son enfance et la richesse des relations autochtones-allochtones.

Je lui ai demandé de trouver des sonorités singulières et d'utiliser des instruments non classiques. J'ai toujours aimé les sons électroniques rétro et Louis-Jean a embrassé un tout nouveau style avec une aisance déconcertante. La grande force de sa composition est d'introduire subtilement la mélodie principale dans la tête des spectateurs sans l'imposer de façon tonitruante au début du film. C'est la première fois qu'il fait la musique d'un film de fiction, mais j'ai l'impression que ce n'est pas sa dernière...

Le film, étude et analyse

Une critique du film, par Marc-André Lussier, La Presse

Kuessipan **: d'une âpre beauté**

***Kuessipan* commence dans le noir. Deux lueurs distinctes apparaissent progressivement, petits phares guidant deux fillettes qui viennent chercher des poissons que la vague obscure amène sur le rivage. Elles rient. Elles s'amusent encore davantage quand elles rejoignent leur famille et qu'elles poussent la note en chantant faux. Une voix hors champ s'élève, évoque les âmes anciennes, célèbre la faculté de créer de la beauté. Dans cette belle et libre adaptation du premier roman de Naomi Fontaine, réalisée par Myriam Verreault, la poésie des mots viendra souvent ponctuer le réalisme des images.**

Mikuan (Sharon Fontaine-Ishpatao) et Shaniss (Yamie Grégoire) ont grandi dans la réserve innue d'Uashat, sur la Côte-Nord du Québec. Même si elles ont fait un pacte d'amitié, les deux jeunes femmes épousent des visions différentes quand elles entrent dans l'âge adulte. Ayant envie d'écrire, Mikuan veut aller voir ailleurs, tout en restant fidèle à ses racines. Shaniss, jeune mère coincée dans une relation de couple toxique, interprète comme une trahison l'ambition qu'a son amie, d'autant plus que cette dernière tombe amoureuse d'un homme blanc.

La relation entre les deux jeunes femmes est au cœur du récit, coécrit par l'écrivaine elle-même et la cinéaste. Mais *Kuessipan* ratisse évidemment beaucoup plus large. Avec une grande sensibilité, et une véritable attention, Myriam Verreault pose un regard à la fois empathique et réaliste sur une communauté ayant rarement fait l'objet d'une représentation dans une production cinématographique destinée à un plus large public.

À cet égard, on note ici une nette volonté d'emprunter une approche résolument contemporaine et d'éviter les clichés habituels, sans pour cela faire l'impasse sur les difficultés auxquelles les Innus font face.

La lumière et le drame peuvent surgir d'un même événement. Dans une boîte de nuit, Francis (Étienne Galloy), un peu imbibé, vient trouver Mikuan, qu'il ne connaît pas du tout, en lui avouant d'entrée de jeu pouvoir gagner un pari s'il parvenait à obtenir d'elle un baiser. Cela n'est même pas une technique de séduction, mais pour maladroite qu'elle soit, son approche aboutit quand même à quelque chose. C'est toutefois au cours de la même soirée qu'un drame frappera la communauté, quand le mot « sauvage » sera prononcé…

L'art et la manière

La richesse de ce film, joué principalement par des non professionnels, se trouve dans la manière avec laquelle les thèmes sont abordés. Les discussions tournent notamment autour de l'exploitation des ressources du territoire, du tiraillement entre les traditions et le « confort » de la vie moderne, de la dynamique familiale, de la fracture linguistique entre les aînés, qui parlent en innu, et leurs enfants, qui leur répondent en français. On parle même de musique (« Tu t'attendais à du Kashtin ? »). À travers le personnage « non innu » de Francis, dont on se paie gentiment la tête dans les réunions de famille de Mikuan parce qu'il a l'impression d'être arrivé sur la planète Mars, on évoque évidemment l'incompréhension collective entre les Blancs et les communautés autochtones. C'est parfois drôle, souvent touchant.

Par ailleurs, il convient de souligner aussi le travail du directeur photo. Nicolas Canniccioni a magnifiquement su capter l'âpre beauté des paysages de la Côte-Nord, à l'image d'un film d'où émane une superbe force tranquille.

L'écriture du scénario

En amont de l'écriture du scénario, Myriam Verreault et Naomi Fontaine s'installent dans la communauté innue durant deux mois à l'été 2012, pour ce que l'écrivaine qualifie de « trip d'été » : « On a passé beaucoup de temps avec les gens, sur la plage, autour d'un feu, on sortait beaucoup… ». Lors de ce séjour essentiel pour l'écriture du film, la cinéaste a « eu un choc qui [l]'a sortie de cette image où les autochtones font pitié » : « J'ai fait la fête avec eux. »

« J'avais de grandes ambitions d'écrire la première version cet été là, mais je n'ai pas écrit une seule ligne. J'avais l'impression de faire l'école buissonnière. Il y avait trop à apprendre, à assimiler. Mais au fond, le processus d'écriture était déjà enclenché à force de vivre avec eux. »

Le souhait des deux femmes est, selon Myriam Verreault, de « montrer la vie des Innus à travers le regard d'une fille (Mikuan), mais en même temps créer une histoire qui pouvait se passer ailleurs. Alors, à partir d'impressions recueillies au sein de la communauté innue et des images fortes du livre, elles imaginent deux amies, Mikuan et Shaniss, « qui portent en elles deux forces qui s'opposent et se nourrissent : partir, rester. »

La cinéaste poursuit en précisant que « C'était déjà une transgression, car ces personnages ne sont pas dans le livre à proprement parler. Concrètement, plus le scénario avançait, plus on s'éloignait du livre, mais sans jamais en trahir l'esprit. ». Et comme le souligne Naomi Fontaine, « Quand on parle des autochtones, on a tendance à mettre tout le monde dans le même panier. Il fallait qu'on puisse voir la multitude des possibles. D'où l'importance de développer d'autres personnages comme Metshu, le frère de Mikuan, leurs parents, sa grand-mère, ou le *chum* de Shaniss. ».

Si Myriam Verreault et Naomi Fontaine déterminent ensemble les grandes lignes du récit, la première écrit seule le scénario, mais elle mentionne que l'écrivaine « s'est imposée comme la gardienne de la culture et de l'esprit du projet. Le processus étant long, c'était facile de se perdre. Elle me ramenait à l'essentiel de ce qu'on voulait faire, de ce que devait être le film. Et elle alimentait mon écriture avec d'autres idées et de nouvelles images juste par le truchement de longues conversations au téléphone où l'on *jasait* simplement de la vie. »

Au fil de ses différentes versions, le scénario évolue et transforme le projet. Si la cinéaste souhaitait initialement « faire un film plus impressionniste, en tableaux, il y a eu un glissement vers quelque chose de plus narratif, au sens américain. Grâce aux refus… ou plutôt, à cause des refus, je pense que ça m'a amenée à développer la profondeur de chaque personnage.

« Je me suis décomplexée et j'ai perdu ma peur de faire quelque chose de convenu. Les lieux et les gens sont habituellement tellement invisibles que ce sont eux qui apportent la singularité du film. » Parmi les éléments qui ont bougé au cours de l'élaboration du film, il y a la voix-off de Mikuan. Présente dans les premières versions du scénario, elle a disparu, remplacée par des actions montrées à l'écran, mais la cinéaste l'a ré-introduite au montage, se replongeant dans le livre pour l'écrire. Comme le précise Myriam Verreault, « Il y a donc eu un mouvement, on s'est éloigné du livre pendant la scénarisation pour y revenir à la fin. Ça s'est fait naturellement. »

La voix off nourrit le film telle une musique et apporte une clé pour comprendre Mikuan et les Innus affectivement, intuitivement. « Les images de Myriam ajoutent une couche aux phrases tirées du livre, elles en multiplient les sens, souligne l'auteure du livre. J'avais mes propres images quand je les ai écrites, et maintenant elles en génèrent d'autres qui ne sont pas incompatibles. Les bouts de narration sont un beau rappel au livre ».

Une analyse filmique, à finalité pédagogique, proposée par Boris Henry

Kuessipan propose un récit majoritairement linéaire, à la construction précise et souple. Les scènes, plutôt courtes, peuvent être perçues comme les pièces d'un puzzle qui, mises bout à bout, dessinent les portraits de Mikuan, de Shaniss, de leur famille et, plus largement, celui de la communauté innue.

Le film s'ouvre sur des plans dans lesquels apparaissent des cercles colorés, d'abord flous, puis de plus en plus nets au fur et à mesure qu'ils se rapprochent : il s'agit de la lumière des lampes de Mikuan et Shaniss enfants. Par le passage du flou à la netteté, la frontalité et la mise côte à côte de Mikuan et de Shaniss, ce début annonce ce qui va être au centre du film : l'amitié indéfectible entre deux filles ; la manière frontale de celles-ci d'aborder la vie et les mises au point qu'elles effectuent régulièrement afin de se dire sans fard ce qu'elles pensent l'une de l'autre au fil de leur évolution respective ; une mise en scène qui n'hésite pas à s'aventurer sur le terrain poétique, notamment en privilégiant parfois les sensations aux explications.

Si le récit s'attache à l'amitié entre Mikuan et Shaniss et à ses fluctuations, il est construit autour du personnage de Mikuan. Dès le commencement, celle-ci sert de fil conducteur : elle aide Shaniss à placer sa mère inconsciente sur son lit, puis constate que la maison de son amie est vide et part à la recherche de celle-ci et la retrouve… Surtout, Mikuan endosse le récit, en est la narratrice : sa voix entendue en son off le ponctue régulièrement. Directement issue du livre de Naomi Fontaine, cette voix off procède par petites touches, de manière impressionniste. Elle permet tour à tour de livrer indications et ressentis. Comme le dit la cinéaste, « La voix off apporte une poésie, mais en même temps elle est très enracinée dans le réel, de par la force d'évocation des mots de Naomi. La voix off est désormais partie inhérente au récit du film puisque Mikuan est une écrivaine en devenir qui pense son monde avec les mots. ». Si la question du genre n'est pas à proprement parler au cœur du film, cette voix off rend compte du fait que l'ouvrage comme le film sont des regards féminins portés sur des personnages principalement féminins.

Des ruptures narratives

Si, au sein d'une scène, les ellipses sont plutôt rares, le film contient quelques ruptures narratives particulièrement intéressantes.

- Ainsi, un saut temporel d'environ dix ans permet de passer de l'enfance de Mikuan et Shaniss à leur adolescence, de leurs retrouvailles après la mort tragique de la mère de Shaniss et leur promesse de ne plus jamais se séparer à une danse joyeuse en boîte de nuit. Ce saut temporel conduit du préambule au cœur du film et à son sujet principal : la poursuite vaille que vaille de l'amitié entre Mikuan et Shaniss.
- Plus loin, une scène étrange s'avère être un rêve. Dans celui-ci, en écho au moment où Shaniss enfant vient chercher Mikuan pour l'aider à placer sa mère sur son lit, Shaniss adolescente demande à son amie de venir l'aider, mais ne précise pas où elle va et traverse des lieux d'habitations jusqu'au fleuve devant lequel elle s'arrête, comme si elle allait s'y jeter pour se suicider. À Mikuan angoissée qui la suit, Shaniss apparaît alors enfant et lui dit, avec un regard insistant et plutôt effrayant : « Je t'ai dit de me suivre. » Mikuan se réveille, sa mère entrée dans la pièce criant « Réveille-toi ». C'est avec le réveil de Mikuan que nous comprenons la nature de la scène qui vient de se dérouler. Ce rêve permet probablement de souligner à quel point ce qui lie les deux amies découle de leur enfance et de ce qu'elles ont partagé, moments difficiles et traumatiques compris.
- Enfin, quand Mikuan apprend que son frère est décédé, elle se fige, bouche bée, un mouvement de caméra permettant de se rapprocher d'elle et de saisir son visage en très gros plan.

Metshu est alors vu en voiture : son visage est saisi en gros plan, une lumière se rapproche et s'intensifie jusqu'à faire place à un plan blanc, suggérant qu'il s'agit des lumières du véhicule qui le percute et cela s'accompagne d'une sorte de déflagration sonore qui, progressivement, prend le pas sur la musique et la remplace. Ce plan est un flash-back très court, mais ce retour en arrière sur une action jusqu'ici non montrée semble avoir l'effet et la fonction d'une vision : à ce moment précis, Mikuan paraît percevoir l'accident de voiture qui a coûté la vie à son frère.

Ces ruptures narratives sont d'autant plus fortes qu'elles sont utilisées pour établir des liens.

Dans les derniers plans qui les montrent enfants, Mikuan et Shaniss se serrent la main et il en va de même dans le premier plan où elles sont adolescentes : elles se tiennent par la main et dansent dans une boîte de nuit. Comme à de nombreuses reprises au cours du film, le montage effectue le lien entre les deux plans - et, ici, les deux époques - par le son : la musique entendue dans les trois derniers plans mettant en scène les deux fillettes s'avère être celle sur laquelle elles dansent adolescentes.

Quant au rêve de Mikuan, il débute - paradoxalement - par son réveil, l'adolescente étant vue allongée sur son lit avec une peluche de licorne, celle aperçue dans les plans baignés par la lumière d'un gyrophare lors du décès de la mère de Shaniss. À l'instar de cette scène précédente où Shaniss enfant venait chercher Mikuan, est entendu le bruit d'un caillou jeté contre la fenêtre de la chambre, puis l'adolescente regarde par la fenêtre et Shaniss est vue en contre-plongée. La reprise de ces différents éléments contribue donc à établir des liens entre ces deux scènes qui se font écho et suggère que la disparition de la mère de Shaniss et ce qu'elle a généré continuent de hanter Mikuan.

Le montage alterné, représentation symbolique de l'amitié entre Mikuan et Shaniss

Il peut être intéressant de pointer que le montage alterné - qui « fait se succéder des séries d'images qui ont une liaison de simultanéité temporelle entre elles » - est utilisé lorsque Mikuan passe sa première nuit avec Francis et que Shaniss assiste à l'arrestation de Greg, puis quand Mikuan et sa famille fêtent Noël tandis que Shaniss est violentée par Greg.

Le montage permet ainsi de passer de Mikuan à Shaniss, de la tendresse à la violence, de l'union à la désunion. Par l'alternance des scènes, il souligne symboliquement un problème : Mikuan n'est alors pas disponible pour Shaniss. Dans ces deux séquences, Shaniss finit par se rendre dans la maison familiale de Mikuan, celle-ci n'y étant pas la première fois, mais s'y trouvant la seconde.

Répétitions et variations

Plus largement, tout au long du film, des éléments du récit (situations, actions...) se répondent.

- Au drame de la mort de la mère de Shaniss répond l'arrestation de Greg, le compagnon de cette dernière, la lumière d'un gyrophare étant aperçue les deux fois.
- Aux scènes de séparation de Greg et de Shaniss (arrestation de Greg, arrivée de Shaniss chez la famille de Mikuan le soir de Noël, déménagement de Shaniss pour un foyer pour femmes) correspond la rupture entre Francis et Mikuan.
- Quant à la mort de la mère de Shaniss, elle trouve un écho dans celle de Metshu.

Répétitions et variations permettent de renforcer, de manière thématique et filmique (par l'image comme par le son), les liens qui unissent les deux amies : elles doivent l'une et l'autre affronter les épreuves de la vie, une séparation, le deuil d'un proche...

Par elles, une situation trouve finalement son achèvement. Elles incarnent ainsi la résolution d'une tension : Greg libéré est vu aux côtés de Shaniss faisant vacciner Nishkiss alors que sa compagne lui reprochait précédemment de ne pas s'occuper de cela.

Elles révèlent une manipulation dont l'effet s'avère comique : la formule de politesse en langue innue que Mikuan apprend à Francis lors de leur première nuit ensemble (« Ta petshisseshu netshess ») s'avère signifier « J'ai un petit pénis ». Elles renforcent l'expression d'une colère : quand Metshu et son père sautent de joie et se rapprochent des pots de perles de la mère, celle-ci les met en garde (« Attention à mes perles ! ») et deux minutes plus loin, Mikuan renverse d'un coup de pied la table sur laquelle sont posés ces pots de perles, si précieux aux yeux de sa mère.

Répétitions et variations peuvent également avoir une forte portée symbolique. La trace de suie se trouvant sur le plafond de la cuisine - due au feu qui a pris dans la friteuse lorsque Mikuan, Metshu et Shaniss étaient seuls dans la maison - est recouverte de peinture blanche par Mikuan sous le regard de son père, ce après le décès de Metshu et la rupture avec Francis... suggérant que les taches sombres de l'existence de Mikuan appartiennent désormais au passé. Mais une nuance est apportée à cela dans la scène suivante : la petite sœur de Mikuan rejoint celle-ci avec le synthétiseur de Metshu qui joue tout seul l'air de Mozart que Metshu faisait semblant d'interpréter devant Shaniss... et Mikuan en est manifestement terrifiée. Quant au terme « Nutshimit », au centre du texte de Mikuan lors du concours régional d'art oratoire, il est finalement le titre de son premier livre, indiquant un lien direct entre ce qui a participé à sa formation littéraire et sa réalisation comme écrivaine.

Quelques partis pris filmiques

Si le filmage est souvent vif, cela est dû notamment aux mouvements de caméra. Ceux-ci, nombreux, ont une fonction utilitaire (s'approcher ou s'éloigner des personnages, les suivre...), mais également, parfois, une dimension symbolique : certains d'entre eux englobent les personnages comme s'ils les caressaient, semblant véhiculer une bienveillance à leur égard.

Des plans plutôt serrés

Si le film contient bien entendu des plans larges (notamment des lieux), la cinéaste paraît privilégier les plans plutôt serrés, y compris lorsqu'elle saisit des groupes, leurs actions et/ou leurs discussions (dans la boîte de nuit, en classe, durant l'atelier d'écriture...). Elle inclut ainsi le spectateur au sein de groupes liés à Mikuan (sa famille, Shaniss et les siens, la communauté innue...) ou rejoints et intégrés par elle (l'atelier d'écriture, le concours régional d'art oratoire). Régulièrement, Myriam Verreault effectue des plans assez serrés sur des gestes (brosser des cheveux, effectuer des bijoux...), des éléments du décor (le robinet d'un évier qui fuit, des lignes électriques)... Cela témoigne d'une attention portée aux personnages comme à leur environnement, aux effets de réel comme aux évocations poétiques.

Flou et netteté

À plusieurs reprises, le film joue sur le passage du flou à la netteté. Cela se produit notamment dans des plans où la netteté de l'image est effectuée sur le premier plan, les personnages apparaissant flous tant qu'ils n'ont pas atteint celui-ci. C'est le cas dès le début du film avec l'apparition des deux fillettes d'abord représentées par les cercles lumineux, flous puis nets, de leurs lampes frontales, mais également vers la fin du film lorsque Mikuan arrive au concours régional d'art oratoire et qu'elle est longuement vue floue avant d'apparaître nette. Si Mikuan et Shaniss sont en quelque sorte révélées au spectateur par le parti pris d'ouverture du film, le passage du flou à la netteté lors du concours suggère qu'avec lui Mikuan se révèle, s'incarne en tant qu'innue et autrice, et sort de l'anonymat.

Le passage du flou à la netteté - ou l'inverse - s'effectue également par un changement de mise au point. En mettant en valeur un personnage saisi avec netteté, puis en rendant net le personnage qui était d'abord flou, le changement de mise au point permet de passer d'un personnage à l'autre au sein d'un même plan. Il en va ainsi durant le premier

atelier d'écriture aperçu à l'écran, plusieurs changements de mise au point permettant de passer de Mikuan à Francis et inversement. Cela fait ressortir les deux personnages qui se rencontrent par hasard pour la deuxième fois, mais désormais au sein d'une activité qui les engage personnellement : l'écriture, qui plus est ici à partir du ressenti éprouvé à l'écoute d'une chanson. Ces changements de mise au point soulignent les regards que Mikuan et Francis s'adressent et suggèrent d'ores et déjà que quelque chose va se nouer entre eux.

Des plans en caméra subjective

Kuessipan contient quelques plans en caméra subjective. Ces plans montrant ce qu'est censé voir l'un des personnages peuvent indiquer un changement de regard et/ou d'attitude. C'est sans doute le rôle de celui donnant à voir Mikuan et Francis attablés dans un café vus de l'extérieur par Shaniss. Ce plan est d'autant plus intéressant et important qu'il prend place après que Mikuan a passé sa première nuit avec Francis - au moment même où Greg se faisait arrêter - et après la discussion tendue qui s'ensuit entre Mikuan, sa mère et Shaniss.

Ici, cette dernière semble apercevoir l'entente qu'il y a entre Mikuan et Francis, en prendre bonne note et, manifestement, l'admettre, même si l'air qu'elle affiche et la manière dont elle respire suggèrent que cela lui coûte. La présence de Shaniss au dehors du café suggère qu'elle est extérieure à la situation, qu'elle se tient à distance et cela semble lui permettre de prendre du recul. De plus, dans le plan qui la montre de face - après celui en caméra subjective -, une partie de son corps (dont le bas de son visage) est recouverte par le filtre translucide de couleur rose placé sur la porte vitrée, mais son regard échappe à cela : il paraît désormais sans filtre, sans a priori. Cela est renforcé dans la scène suivante : Shaniss se tient aux côtés de Mikuan et de Francis dans les gradins du match de hockey sur glace.

Des regards à la caméra

Le film contient quelques regards à la caméra dont la présence n'est en rien anodine.

Lors du deuxième atelier d'écriture aperçu à l'écran, quand Mikuan a terminé de lire son texte dans lequel elle parle de la réserve où elle vit, se tenant debout au centre du plan, elle lève les yeux de son cahier et effectue à deux reprises un regard à la caméra. Si elle regarde probablement en direction de l'animateur de l'atelier - entendu à la fin de ce plan et vu au suivant, paraissant lui faire face -, ses regards à la caméra peuvent être perçus comme une interpellation directe du spectateur : Mikuan paraît s'adresser à nous et peut-être également nous prendre à témoin quant à sa description de la réserve.

Plus tard, lors du concours régional d'art oratoire, elle effectue manifestement quelques brefs regards à la caméra, comme si, en plus de parler au public présent dans la salle - parmi lesquels sa famille et Shaniss -, elle s'adressait également à celui du film.

Enfin, le dernier plan du film est un regard à la caméra effectué par Shaniss : elle lève les yeux du livre de Mikuan qu'elle feuillette en librairie, ce après que la voix off a précisé : « Le vois-tu, ce regard qui brûle de l'intérieur ?

Des yeux d'indienne qui ont tout vu et qui s'étonnent de rire souvent. » Ce regard à la caméra appuie ces propos, confirme leur justesse et propose au spectateur de s'arrêter sur le regard dont il vient d'être question dans la voix off.

Une dimension poétique

La dimension poétique de ***Kuessipan*** découle principalement de la voix off et des partis pris filmiques.

Les phrases entendues en voix off semblent provenir du journal intime de Mikuan. Cette écriture assez imagée possède un rythme singulier et fort, sans doute accentué par la diction de Mikuan, à la fois ferme et douce. Naomi Fontaine précise que « Les images de Myriam ajoutent une couche aux phrases tirées du livre, elles en multiplient les sens. J'avais mes propres images quand je les ai écrites, et maintenant elles en génèrent d'autres qui ne sont pas incompatibles. Les bouts de narration sont un beau rappel au livre. ».

Un autre effet poétique consiste à faire entendre la voix de Mikuan, d'abord en son off, puis en son in, la jeune femme étant vue parlant sur des images qui paraissent ne pas avoir forcément de lien direct avec ce qu'elle dit. Lors de sa deuxième participation à l'atelier d'écriture vue à l'écran, sa description de la réserve débute ainsi sur la découpe de l'orignal rapporté de la chasse par ses parents, se poursuit sur des images de la réserve, avant qu'elle ne soit vue lisant son texte. Ce décalage apparent des images et des paroles, s'il est relatif - Mikuan parle de la réserve et celle-ci est montrée, ce même quand sa famille occupe l'écran - possède une dimension poétique.

Côté filmique, des mouvements de caméra (panoramiques ou travellings) saisissent, voire embrassent, de manière délicate, harmonieuse et flottante, des objets (la boîte de perles de la mère de Mikuan), des gestes (coudre des perles, brosser des cheveux, découper un animal), des éléments du paysage (ciel, fleuve, câbles électriques)... leur conférant une dimension poétique. Cela est soutenu et accentué par le son, notamment par la musique, qui accompagne fréquemment ces images, parfois en apparaissant progressivement et en disparaissant de la même manière.

Par ces partis pris, Myriam Verreault fait coexister effets de réel et effets poétiques, description précise de la vie quotidienne de la communauté innue et échappée dans l'imaginaire d'une adolescente qui souhaite élargir son univers.

Piste pédagogique : des éléments symboliques à mettre en avant

Kuessipan **est riche en éléments possédant plusieurs sens. Voici quelques exemples qu'il sera possible et sans doute intéressant de proposer aux jeunes.**

Des reflets

Quand Mikuan est vue se maquillant, puis qu'elle ment au téléphone à Shaniss alors qu'elle va passer sa première nuit avec Francis, ce que l'on imagine être son reflet dans une glace est vu en plusieurs fragments de visage juxtaposés les uns aux autres. Cet effet filmique suggère que la glace est en partie brisée, mais surtout que Mikuan, en mentant, est duelle et ne donne alors à voir que des reflets d'elle-même.

Des sons suggèrent une situation qui va se produire

Le soir de Noël, lorsque Shaniss arrive dans la famille de Mikuan après avoir été frappée par Greg, Metshu part immédiatement en voiture, manifestement pour aller s'en prendre à Greg, ce contre l'avis des siens. Avant même qu'il ne soit question de la mort

accidentelle de Metshu, celle-ci semble suggérée par le son qui fait se succéder les bruits d'accélération d'une voiture - que l'on imagine être celle du jeune homme qui vient de partir

- et un son sec qui paraît être celui d'un choc et/ou d'une chute au sein de la maison familiale de Mikuan, cela étant entendu sur un plan dans lequel est finalement vu Francis qui paraît embarrassé. Quelques minutes plus tard, alors que Mikuan et Shaniss, assises dans la salle de bain, se sont réconciliées et qu'elles rient fortement, leur rire est traversé par un hurlement - que l'on devine de douleur - de la mère de Mikuan, probablement poussé à l'annonce de la mort de son fils.

Des ralentis afin de suspendre le temps

Quand Mikuan et Shaniss entendent la mère de Mikuan hurler, elles arrivent en courant et cela est filmé au ralenti. Il en va de même du plan suivant qui montre Mikuan bouche bée avant qu'elle ne visualise ce qui est manifestement la scène de la mort de son frère. Ces deux ralentis permettent d'étirer le temps et de suggérer visuellement ce qui vient de se passer : le temps s'est arrêté pour Metshu et sa famille s'est figée dans la douleur. Le ralenti semble également utilisé quand les parents de Mikuan s'approchent du cercueil de leur fils durant ses obsèques.

Un mouvement de caméra à la portée symbolique

Lorsque Francis annonce à Mikuan qu'il ne va pas à Québec avec elle et que c'est terminé entre eux, un travelling arrière élargit progressivement le cadre, permettant de passer d'un plan américain à un plan de demi-ensemble, la caméra continuant de reculer une fois Mikuan sortie du cadre.

En noyant Mikuan et Francis dans le décor, ce travelling suggère visuellement ce qui se passe symboliquement pour eux : ils sont de plus en plus lointains, noyés dans la densité de ce qui arrive à Mikuan et à sa famille, la jeune femme sortant du cadre de vie de Francis, ce d'autant plus que cette scène se déroule devant la maison de celui-ci.

Le montage suggère la gravité d'une situation

Lorsque les deux fillettes placent la mère de Shaniss inconsciente sur son lit, une fois Mikuan repartie, Shaniss reste alitée aux côtés de sa maman. Un fondu enchaîné permet de passer de ce plan au suivant situé dans la chambre de Mikuan, un plan rapproché d'une peluche de licorne posée sur un meuble baignant dans une lumière tour à tour rouge ou bleu qui suggère qu'elle provient du gyrophare d'un véhicule. Que ce dernier soit celui de la police ou de secours, il indique que la situation est grave.

Cela est confirmé par les plans et les informations qui suivent : la maison est désormais vide et Shaniss a été placée chez sa tante dans un autre lieu. Nous en déduisons donc que la mère de la fillette est décédée. Ce fondu enchaîné s'accompagne d'un son - évoquant le souffle du vent - qui apparaît progressivement lors du plan sur lequel débute le fondu, s'intensifie au plan suivant, avant de disparaître progressivement au dernier plan de la scène.

Plus tard, un fondu enchaîné lie le dernier plan de la vision de l'accident de voiture de Metshu avec un plan d'un balai (tenu par la grand-mère) qui pousse les perles de la mère, les place dans une pelle et les ramasse. Ces perles semblent ici être une métaphore de l'état de la mère : elle est disloquée, en mille morceaux, à ramasser à la petite cuillère ou au balai. En toute logique, une fois vue, cette dernière est immobile et mutique, assise sur une chaise.

Ces deux scènes, par leurs fondus enchaînés, les plans qui les précèdent et les suivent, comme par le travail du son, sont l'occasion de pointer aux élèves que le cinéma peut raconter des choses et véhiculer informations, sensations et émotions uniquement par l'enchaînement des images et des sons.

Ouverture vers des sujets de société et citoyens

Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe)

Poser son ressenti, avant toute chose

- Il peut être proposé aux personnes ayant visionné le film de poser sur le papier : 2 mots, un dessin, une phrase qui pourrait illustrer ce qu'elles ont ressenti durant le visionnage (5-10 mn maximum).
- Un temps de partage en petit groupe de 3-4 personnes peut ensuite être proposé, durant lequel chacun·e présente son dessin, son schéma, sa phrase, etc.
- Un échange peut alors suivre cette présentation.

Aller plus loin dans le débat

Dans cette seconde phase, on peut alors proposer de prendre le temps de débattre un peu plus loin sur quelques thématiques tirées du film. La démarche du « world café » pourrait être un support possible :

- Installation de tables (une par problématique/questionnement) sur lesquelles sont posés une affiche avec la question et un feutre.
- Les groupes se répartissent autour des tables (1 groupe/table).
- Pendant 5-10 mn (maximum), après avoir pris connaissance de la problématique, le groupe débat et inscrit sur l'affiche ses éléments/questions/propositions.
- Au temps imparti, chaque groupe tourne pour rejoindre la table suivante et poursuit son échange autour de la problématique suivante en s'appuyant sur les traces écrites laissées par le groupe précédent.
- Les groupes tournent autant de fois que nécessaire, pour être passés par toutes les tables.

Le temps de travail se termine, par un temps d'échange plus général pour permettre des expressions libres autour du temps qui vient de se vivre : qu'est-ce qu'on retient ? Quelles pistes en tant qu'éducateur·rices, citoyen·ne·s ?

Des pistes de thématiques

La découverte d'un peuple autochtone, les Innus

Les Innus (parfois appelés « Montagnais » ou « Naskapis »), un peuple autochtone, vivent dans les régions subarctiques et boréales du Québec et du Labrador. Le recensement de 2016 dénombre 27 755 personnes se disant d'ascendance innue/montagnaise, tandis que 1 085 autres s'identifient comme Naskapis. Bien que les Innus soient à l'origine un peuple nomade, les communautés contemporaines sont majoritairement sédentaires ; c'est là le résultat des politiques du gouvernement visant à intégrer les Autochtones à l'activité économique du pays au moyen de délocalisations forcées. Les différents groupes sont dispersés sur un très vaste territoire ; plusieurs communautés sont donc très éloignées, tout en demeurant relativement accessibles.

Par exemple, les réserves d'Uashat et Mani-utenam sont situées dans la région québécoise de Sept-Îles et juste en dehors, sur la rive nord du Saint-Laurent. D'autres sont encore bien plus éloignées, telles que les communautés de Matimekush-Lac-John et Kawawachikamach, près de Schefferville, au Québec, au nord du Labrador.

Le film donne au spectateur de nombreuses informations qui permettent de découvrir et de comprendre les conditions et modes de vie, les activités et coutumes de ce peuple autochtone. On apprend que la réserve d'Uashat est fédérale et la police locale ne peut pas, en théorie, y intervenir. Il est également fait référence aux propositions de rachats des terres, à des luttes menées par les Innus - tel que le « blocus » contre le passage des lignes électriques sur leur territoire, action qui a valu au père de Mikuan d'être arrêté - comme au fait de savoir pourquoi ceux-ci sont, selon les mots de Francis, « ramassés dans des réserves [...] Après avoir eu tout ce territoire-là ».

Certaines pratiques sont manifestement semblables ou proches de celles ancestrales. Il en va ainsi du lien intergénérationnel : la grand-mère de Mikuan vit chez l'un de ses enfants avec le reste de la famille. Il en va de même du rapport à la nature et des pratiques liées à celle-ci : la pêche (durant les vacances qui ouvrent le film), la chasse (à laquelle partent les parents, la petite sœur et la grand-mère de Mikuan et dont ils rapportent un orignal qui est découpé dans leur salon), la vie en tente (la grand-mère y dort en plein hiver).

Cela concerne également des activités : les bijoux que fabrique la mère de Mikuan, la musique et la danse (aperçues à plusieurs reprises)...

Au cours du film, il est question de l'importance du territoire, du respect des traditions et d'un mode de vie, comme de l'adaptation de ces derniers à l'air du temps : les jeunes Innus vont danser et boire en boîte de nuit, jouent aux jeux vidéo ou au hockey sur glace...

Le film n'élude pas la perte de repères et d'identité de certains, pointant le désœuvrement des jeunes, la consommation de stupéfiants et la violence qui peut en découler.

La réinstallation forcée, traumatise les peuples autochtones.

> **Au cours des années 1950 et 1960, le gouvernement canadien et l'Église catholique, persuadés qu'ils savaient mieux que les Innus la façon dont ils devaient vivre, les forcèrent à se sédentariser et à s'établir dans des communautés fixes. Ainsi, brimés dans leur existence même en tant que pâles répliques d'un monde européen qu'ils ne comprenaient pas et ne voulaient pas (le gouvernement canadien disait qu'il voulait qu'ils deviennent « comme tous les autres Canadiens »), plongés dans un noman's land de confusion culturelle et de désespoir existentiel, les Innus devinrent vite dépressifs. L'inhalation d'essence devint une habitude courante chez les enfants. Les chasseurs, privés de mouvement, de liberté, de sens et de but, se dévalorisèrent et devinrent alcooliques. Autrefois, lorsque les services sociaux demandaient à un Innu quelle était son occupation, il répondait : « chasseur ». Maintenant, il dit : « chômeur », déplore Jean-Pierre Ashini, un Innu.**

Ils se retrouvent dans un environnement auquel ils ne sont pas habitués, où ils n'ont rien à faire d'utile et où ils sont traités avec mépris et racisme par leurs nouveaux voisins. Les enfants autochtones sont séparés de leurs communautés lorsqu'ils sont envoyés dans des pensionnats où leur langue et leurs traditions sont souvent ridiculisées, voire interdites.

Brisés et désespérés, ils s'adonnent à la drogue ou à l'alcool. La violence domestique et les abus sexuels montent en flèche. Le suicide est un échappatoire courant. Au Canada, certains groupes autochtones qui ont perdu la relation particulière qu'ils entretenaient avec leur terre ont un taux de suicide 11 fois supérieur à la moyenne nationale, ceux qui l'ont conservée ne connaissent souvent aucun cas de suicide.

« Avant », c'était lorsqu'ils éprouvaient encore de la fierté et qu'ils avaient le contrôle de leur vie, avant qu'ils ne soient réduits à vivre sous des lambeaux de toiles en plastique, le long de routes poussiéreuses et forcés à boire de l'eau polluée dans des bidons en plastique.

La perte et la destruction de leurs terres sont à la racine de cet état de souffrance effroyable.

Car pour la plupart des peuples autochtones [–] la terre est tout. Elle est celle qui les nourrit et les abrite, qui façonne leurs langages, leurs idées sur le monde et leur identité. C'est également le lieu de sépulture de leurs ancêtres et l'héritage de leurs enfants. La terre, c'est tout simplement ce qu'ils sont. La frontière entre le monde naturel qui les entoure et leur monde intérieur est en fait bien mince.

La question de l'enfermement et de la liberté

Au-delà d'une histoire d'une amitié fusionnelle mise à l'épreuve, le film décline l'idée de liberté sous plusieurs formes : dans le rapport au territoire, dans les rapports aux autres et les aspirations pour le futur.

Myriam Verreault se souvient d'une entrevue au téléphone lors de son séjour de scénarisation. De son bureau à Montréal, la journaliste lui a demandée ce qui la marquait chez les Innus. Au même instant, elle regardait une fille de dix ans rouler en quatre-roues sans casque sur la plage. « J'ai répondu, dit-elle, la liberté ; en vivant là-bas, j'ai senti cette liberté qui s'exprime comme un gros « fuck you » aux règles, aux lois, aux lignes de démarcation »...

Il n'y a pas de mot qui désigne « liberté » en innu. Il faut avoir connu l'enfermement pour se faire une idée de ce qu'est la liberté. Une manière d'exprimer cette idée dans ma langue, tient à préciser Naomi Fontaine, serait donc « fin de l'enfermement ». Le contraire de la réserve, finalement. La réalisatrice a essayé de mettre en scène des moments de vie qui transcendent l'enfermement de la réserve. La scène d'ouverture incarne cela : on voit Mikuan et Shaniss, enfants, cueillant des petits poissons, le capelan, sur la plage la nuit.

La quête de liberté de Mikuan n'est pas une négation de sa communauté. Elle s'oppose plutôt à l'idée d'« enfermement » de la réserve. Mikuan est une Innue de 2019, fière de ses racines, mais qui se pose des questions qui dépassent son identité culturelle. Elle se demande si elle peut avoir un impact sur les choses, si elle peut faire une différence dans sa propre vie, mais aussi à une échelle plus vaste. Des questions qui s'appréhendent peu importe où l'on se trouve sur la planète. Shaniss se pose des questions semblables, mais ses choix sont différents. Elle fonde une famille très jeune, elle aime le lieu, elle n'a pas du tout envie de le quitter. Dans leurs discussions, on a le reflet de leur manière de voir.

Racisme et altérité

Le racisme latent est évoqué par certains moments, tel qu'au bar au début du film ou encore à travers la querelle entre Shaniss et Mikuan, quand celle-ci annonce qu'elle veut partir étudier à Québec avec son nouveau chum Francis, un blanc.

Personnellement, la réalisatrice ne le voit pas comme du racisme envers les Blancs, mais plutôt de la crainte envers « l'autre ». « Il y a une réelle angoisse collective liée à la survie en tant que peuple ». « Ils ont un destin de résistance. Ils sont moins de vingt mille, pas huit millions. Les Québécois francophones devraient être en mesure de comprendre cette réalité de minorité et des enjeux de perte culturelle qui en découlent. Quelle est la saine limite entre la protection de la richesse culturelle d'un peuple et le repli identitaire ?, interroge Myriam Verreault. Le film évoque la question en s'attachant à une petite communauté, mais c'est un sujet universel, intemporel, complexe, qui est plus que jamais d'actualité. Le racisme se construit dans le film envers un peuple autochtone et non par rapport à un peuple qui viendrait d'ailleurs.

Le film aborde ainsi la question de l'altérité, notamment en pointant à plusieurs reprises qu'Innus et Québécois non-autochtones se considèrent comme différents les uns des autres.

Avant même l'expression d'un certain racisme, il est donc question d'une distinction. Dans la scène dans la boîte de nuit, la première montrant Mikuan et Shaniss adolescentes, à la suite d'un pari perdu avec ses amis, Francis aborde Mikuan, l'enjeu étant d'embrasser une Innue, cet être différent et, s'il échoue, il doit « 100 piasses » (cent dollars canadiens) à ses amis, en remportant cinquante s'il réussit. Si, dès cette première rencontre, Shaniss sépare Mikuan et Francis, elle vit mal que son amie trouve l'amour en dehors de la communauté innue.

La différence d'appréhension de l'altérité entre les deux amies est présente tout au long du film. Quand Mikuan rentre chez elle après avoir passé la nuit avec Francis, à Shaniss qui lui demande si Francis est blanc, Mikuan répond par l'affirmative, puis, moqueuse, dit :

« Ouh… Un Blanc ! ». Plus tard, Mikuan annonce qu'elle a décidé de s'inscrire au Cégep (l'Université) à Québec et que Francis vient avec elle ; suite aux réactions de ses parents et de son amie, elle traite cette dernière de « raciste » et Shaniss lui rétorque qu'« Être ensemble et fiers, c'est pas être raciste. » À Mikuan qui lui dit qu'elle mélange tout, Shaniss répond « Ils volent nos terres et je suis raciste ? » ; Mikuan précise alors : « Francis, il a volé la terre de personne. », mais Shaniss poursuit sur sa lancée : « On dirait que t'as plus de fierté. Si tout le monde, là, fait comme toi, on serait plus là. Mais comme, genre, on dirait que toi, ça a pas de l'air à te déranger. ». C'est à ce moment précis que Mikuan donne violemment un coup de pied dans la petite table sur laquelle sont posés les pots de perles de sa mère, geste qui met brutalement fin à la discussion et qui, symboliquement, en dit long : Mikuan envoie promener conventions, coutumes et autres représentations identitaires. Enfin, après que Francis l'a quittée, quand Shaniss l'a rejointe dans la cabane où elle s'est réfugiée – lieu de sa première nuit avec son chum - et que Shaniss dit à propos de Francis « Tu peux pas te fier à eux autres… », Mikuan lui crie : « Ta gueule ! Ferme juste ta gueule. »

Même dans la peine, Mikuan ne peut se résoudre à simplifier les choses, à mettre fin à son sens de l'ouverture et à aller sur le terrain du rejet.

Quand Myriam est arrivée dans la communauté, elle a tout de suite été acceptée à cause de son attitude. Une attitude de respect, d'ouverture, mais aussi une dégaine décontractée, pas hautaine, super « chill ». « Ce qui m'a frappée, nous dit Myriam Verreault, la réalisatrice, c'est que blancs et Innus sont voisins, à Sept-Îles, littéralement. On traverse de l'autre côté de la rue et soudainement, on sort ou on entre dans la réserve. Les gens se côtoient sans se parler. L'histoire d'amour entre Mikuan et Francis révèle cette proximité silencieuse et sa complexité. Mikuan et Francis partagent des choses, des appréhensions, le goût de l'écriture, de la musique. Leur univers n'est pas si loin l'un de l'autre, mais en même temps, il l'est. Ils ne peuvent pas faire abstraction des différences culturelles et surtout du poids de l'histoire. Francis porte malgré lui le fardeau d'une culpabilité collective.

Pour approfondir

La réserve et la communauté : le point de vue de Naomi Fontaine

« Il y a deux termes souvent amalgamés pour dire une réalité autochtone : la réserve et la communauté. Je crois qu'il faut savoir les distinguer.

La réserve est un lieu. Un emplacement choisi par le gouvernement. C'est le gouvernement qui a instauré les réserves. Les unes après les autres. Parfois dans les espaces traditionnels de rassemblement, parfois dans les endroits créés de toutes pièces pour accommoder les nouveaux arrivants. La réserve est un lieu de contraintes et de sédentarisation obligée.

Des cabanes en bois et des chemins de gravier mal entretenus. La monnaie d'échange du territoire. C'est dans ces villages fermés qu'est née la première dépendance, celle qui a entraîné toutes les autres : la dépendance au gouvernement.

Aucun Innu n'a jamais choisi de vivre dans une réserve. Ils étaient libres dans tout le Nitassinan. C'était partout chez eux. Chaque rivière, chaque montagne du nord, ils les appelaient par leur nom. La réserve ne fait pas partie de la culture innue. Et aujourd'hui encore, je crois que ce n'est pas par choix que les gens y demeurent.

Par contre, la communauté a toujours existé. La communauté, ce sont les gens. Les Innus ont toujours vécu en proximité les uns avec les autres. Pour vivre dans le territoire, le clan est essentiel. Ils l'ont toujours su. Seul, on ne peut pas survivre. La communauté, c'est notre fondation. Du plus jeune enfant à la plus vieille des grands-mères, chacun y trouve sa place.

On ne peut pas quitter les gens qui nous ont fait grandir, comme on quitte le bord de mer une fois les vacances achevées. Ils nous imprègnent.

La communauté, c'est l'accent régional qui donne la musique aux mots. C'est le cœur qui se serre dès que l'ambulance entre à Uashat et que les gens suivent en voiture, jusqu'à sa destination. Ce sont tous les surnoms qui l'emportent sur les noms de baptême. C'est se retrouver au Sud, par hasard, et discuter entre voisins comme on discutait la veille.

La communauté s'est construite à travers les liens étroits que les gens ont tissés entre eux, avant et après la réserve. Aujourd'hui, elle résiste. Elle est notre pilier.

J'ai quitté ma réserve à sept ans. Je reconnais maintenant le geste de ma mère comme un affranchissement. Entourée de mes sœurs et de mon frère, je me suis habituée à cette nouvelle vie. Sans que l'angoisse de l'inconnu ne vienne troubler mes nuits d'enfant. Ni une quelconque peur liée à mon exil. Mis à part l'ennui. Toute ma vie, je me suis ennuyée de ma communauté.

Dans ma langue, pour nommer la réserve on dit innu-assi, la terre des Innus. L'appartenance s'ancre à l'intérieur des lieux et des gens qui les habitent.

Le jour où il n'y aura plus de réserve, et je crois que ce jour viendra, nous rêverons, nous ferons des enfants, nous danserons le makushan, librement, dans l'innu-assi.

Toi et moi, Shuni, nous assisterons, émues et heureuses, à la chute d'un mur. Ce mur invisible qui nous a séparées lorsque nous sommes nées. Celui que l'amitié a su percer. »

Naomi Fontaine, Shuni, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, p. 101-102.

Le personnage et l'ouverture aux autres

Tout au long du film, l'attitude, la démarche et l'ouverture de Mikuan montrent que si la nomination peut être problématique, la question de l'altérité ne l'est pas à ses yeux et qu'il est possible de se sentir Innue et Québécoise. Mikuan apparaît comme un trait d'union, mais cela s'effectue naturellement, manifestement sans œillères ni illusions. Dans la discussion avec d'autres jeunes Innus, elle exprime son avis : « Moi je pense que le problème dans ce débat-là, c'est justement de trouver un équilibre entre l'économie puis le mélange des traditions. Le Japon, lui, a réussi à garder toutes ses traditions bien vivantes, mais en même temps, à mélanger ça à la culture occidentale. Ça, je trouve que c'est un bon exemple » et elle termine en précisant : « C'est notre territoire, on le gère. » Si elle veut voir plus large et plus grand, sortir de la réserve, de sa communauté et se mélanger aux autres Québécois, elle n'en oublie effectivement pas pour autant son territoire : elle le décrit lors de sa deuxième apparition à l'atelier d'écriture. Si le sens de l'ouverture de Mikuan lui semble propre, sa famille s'y adapte. Ainsi, lors de sa relation avec Francis, celui-ci est manifestement accepté par la famille : il assiste au match de hockey sur glace et Metshu lui dit de venir pour la photo de famille, il est vu

dans la maison familiale, rit à une blague du père, participe au réveillon de Noël… La présence de Francis au sein de la famille Vollant pointe qu'il n'y a pas véritablement d'écarts entre les Innus et les autres Québécois, même si Francis reste parfois la cible de gentilles moqueries (le soir de Noël, par exemple), ce sans doute comme bon nombre de personnes nouvellement arrivées / accueillies au sein d'une famille et/ou d'une communauté.

Ouverte à l'altérité, Mikuan se ferme parfois aux siens et à ses origines. Ainsi, lorsqu'elle va passer sa première nuit avec Francis, elle retire les boucles d'oreille en petites perles confectionnées et offertes par sa mère. Plus largement, malgré son engagement et son enthousiasme, Mikuan se heurte à la difficulté que génère l'ouverture à l'autre. Lorsqu'il rompt avec elle, Francis lui dit qu'ils viennent « tellement de deux mondes genre totalement différents » et à Mikuan qui lui répond que c'est la même chose pour elle, qu'elle aussi doit s'adapter, Francis précise qu'il a essayé, que « c'est vraiment pas si évident que ça », qu'il n'est pas à l'aise, ne se sent pas à sa place et qu'il a tout le temps l'impression d'être un imposteur, qu'il aurait aimé que ce soit simple, mais que ce n'est pas simple. Ces propos résonnent avec les moments où Francis paraissait mal à l'aise au sein de la communauté innue, notamment lors des rassemblements familiaux - le soir de Noël, par exemple.

Quête de liberté et volonté d'émancipation

Mikuan veut sortir de la réserve, découvrir d'autres lieux, univers et personnes. Cette volonté d'émancipation, familiale comme sociale, se manifeste notamment par sa participation aux ateliers d'écriture, son histoire d'amour avec Francis et son désir d'aller étudier à Québec.

Lors du deuxième atelier d'écriture aperçu à l'écran, elle indique que cela fait longtemps qu'elle écrit et quand l'animateur lui demande ce que lui apporte l'écriture, elle répond, hésitante : « Je sais pas, c'est juste… ma manière de… voir les choses, de les décrire. »

Cette réponse qui peut sembler anodine, est essentielle : en exprimant sa manière de voir les choses, Mikuan développe un point de vue et s'affirme. Elle fait de même lorsqu'elle participe à la compétition régionale d'art oratoire sur le thème « Qu'est-ce que la liberté ? » et qu'elle lit l'un de ses textes. Enfin, à la fin du film, quand Shaniss voit dans la vitrine d'une librairie le livre Nutshimit écrit par Mikuan, elle pénètre dans le magasin, saisit un exemplaire de l'ouvrage et ce qui est alors entendu en voix-off semble correspondre à une description de Shaniss. L'émancipation artistique qu'a constituée l'écriture a ainsi porté ses fruits.

La volonté d'émancipation passe également par le changement de lieu, la sortie de la réserve et l'installation en ville. Quand Mikuan regarde des vues de Québec sur son ordinateur, la voix-off précise : « Dans la ville, il est plus facile de n'être personne. Tous ces gens que tu croises ne savent rien de toi. Te regardent distraitement, pensent à autre chose. La ville s'arrête où la réserve commence. » Quitter la réserve, c'est également pouvoir ne plus être connue et reconnue, ne pas être jugée par les siens, mais se retrouver libre de passer inaperçue… et d'être plus facilement soi ? Ce thème, universel, dépasse bien sûr le cas de Mikuan comme celui de la communauté innue.

Pour aller plus loin

Le livre de Naomi Fontaine

Kuessipan, publié chez Mémoires d'encrier en 2011, est le premier livre d'une jeune auteure qui se révèle en dévoilant sa vie dans une réserve innue où elle a grandit.

Voir la fiche de l'éditeur ici :

http://memoiredencrier.com/kuessipan-format-poche-naomi-fontaine/

« Qui est cette Naomi Fontaine dont le nom se retrouve si près de Proust avec un mince premier roman ? Elle a 23 ans, c'est une Innue de Uashat qui vit aujourd'hui à Québec.

Elle a publié cette année *Kuessipan* qui fait à peine 111 pages, chez Mémoire d'encrier.

Dans ce ruisseau il y a la promesse d'un fleuve. Vigneault dit bien qu'un flocon contient l'hiver. En effet, il s'agit beaucoup d'hiver dans cette réserve d'Uashat où la vie est rude.

Les problèmes sont connus : « drogue, inceste, alcool, solitude, suicide, chèque en bois, viol ». L'auteur nous balance tout ça dès la première page, juste avant de nous faire pénétrer dans son univers personnel. Ce n'est pas l'étude sociologique d'un étranger tout plein de compassion. C'est une invitation à une fête étrange : le simple déroulement de la vie quotidienne. La peinture est si directe qu'elle semble naïve jusqu'à ce qu'on comprenne qu'elle suit plutôt la vieille règle classique de la ligne droite. Des observations dures. Des joies violentes. Une nature rêche. Pas d'adjectif. Ni de larmes. C'est le livre d'un archer qui n'a pas besoin de regarder la cible pour l'atteindre en plein cœur. Mon cœur. »

Dany Laferrière

À propos des peuples autochtones

Les peuples autochtones sont sans doute les mieux placés pour comprendre les effets négatifs de cette séparation d'avec le monde naturel. En règle générale, l'identité d'un peuple autochtone s'est construite au fil des générations dans une relation symbiotique avec son environnement immédiat.

Quand ils sont contraints de quitter leurs terres, le changement est souvent bien trop soudain pour que l'esprit puisse s'adapter à la nouvelle situation et la supporter. « Quand vous êtes si proche de la nature, que vous êtes entouré de forêts, vous avez la vie, vous avez tout » dit un Guarani. La réinstallation forcée signifie que « tout » devient « rien » – une perspective que de nombreux peuples autochtones ont subi, et à laquelle bien d'autres sont encore confrontés – et souvent s'ensuivent la dévastation mentale et spirituelle. « Alors, vous devenez spirituellement vide », a-t-il poursuivi.

Au Canada, le taux de suicide chez les Innus est tout aussi élevé. Il y a seulement 50 ans, les Innus étaient encore nomades. Ils pratiquaient la migration saisonnière à travers les forêts de saules et d'épinettes du Nitassinan, leur territoire ancestral subarctique, y chassaient le caribou, l'orignal et du petit gibier. Cette terre nordique de forêts labyrinthes et de rivières sinueuses était la leur depuis 7500 ans, elle a forgé leur histoire, leurs compétences, leur cosmologie et leur langue et renforcé leur singularité en tant que société humaine. « La terre fait partie de notre vie », dit George Rich, un Innu. « Tout ce qui est relié à la terre symbolise l'identité innu – qui vous êtes en tant qu'être humain. »

La dépression a été exacerbée par le changement radical d'une alimentation naturelle riche en huiles naturelles de poisson à une autre chargée de sucre ainsi que par la diminution d'exercice physique. Le passage soudain du régime alimentaire de gibier, poisson et cueillette à celui de

la nourriture occidentale achetée au supermarché est un facteur de risque important lié à la détérioration de la santé mentale des peuples circumpolaires, a déclaré l'anthropologue Colin Samson, qui a travaillé avec les Innus pendant plusieurs décennies.

La disparition d'un mode de vie bien établi a aggravé les problèmes liés à la santé – ce qui est souvent le cas de la plupart des groupes qui ont été déplacés – et sapé les bases d'un bon équilibre mental. L'estime de soi, le sentiment que sa vie a un but et un sens, le besoin d'espoir et d'être considéré avec bienveillance par les autres, tout ceci a disparu, emporté par le violent mépris des autorités vis-à-vis de ces modes de vie traditionnels. Le psychologue américain Abraham Maslow était convaincu que les êtres humains ont une « hiérarchie de besoins » sans laquelle ils ne peuvent fonctionner normalement. La nourriture, l'air et l'eau sont incontestablement essentiels à toute vie. Mais la sécurité, l'estime de soi, le respect, l'amour et l'appartenance ne sont pas loin derrière ces besoins physiologiques fondamentaux et sont essentiels à l'épanouissement de tout être humain. Aussi, lorsque le mode de vie des Innus fut jugé « arriéré » par les autorités, lorsque leurs croyances religieuses furent ridiculisées et assimilées à un culte du diable par l'Église, lorsque leurs idées et leurs opinions furent rejetées parce que sans valeur, ils finirent par y croire. L'esprit innu, déjà mis à mal s'en trouva encore plus affaibli. « Si on vous dit que votre mode de vie ne vaut rien, que pouvez-vous faire ? » demande un Innu.

Voir encyclopédie canadienne :

https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/innu-montagnais-naskapi

Voir également le guide pédagogique du Ministère de l'éducation canadien :

Perspectives autochtones https://fb.historicacanada.ca/education/francais/perspectives-autochtones/16/

Un parcours éducatif de lutte contre le racisme proposé par les Ceméa

Comment se construisent les préjugés et les stéréotypes ? Quelle est la réalité des « races » d'un point de vue génétique ? Quels arguments opposer aux tenants d'une division de l'humanité en « races » ? Pourquoi et comment a-t-on pu mettre en place, par certains endroits, un racisme institutionnalisé contre des catégories données d'individus ?

Ce sont toutes ces questions, et d'autres encore, qui sont abordées dans le parcours éducatif de lutte contre le racisme construit par les Ceméa, en prolongement de l'exposition du Muséum d'Histoire Naturelle - Musée de l'Homme « Nous et les autres - Des préjugés au racisme » (cf. ci-après). Sans en esquiver la complexité, ce sujet de société sensible est exploré. En apportant un éclairage historique, scientifique, sociologique et anthropologie, cette action éducative nous plonge aux racines de ces phénomènes de société que sont la discrimination et le racisme.

Objectifs du projet

- Lutter contre le racisme en éduquant contre les préjugés et les stéréotypes.
- Promouvoir le respect des autres dans leur diversité.
- Développer le jugement critique par l'éducation aux médias.
- Alerter sur et combattre les inégalités ainsi que les discriminations de la vie quotidienne, leurs gravité et leurs impacts sur les personnes.

Les Ceméa proposent plusieurs parcours éducatifs construits à partir des axes de l'exposition : un atelier de sensibilisation (approche globale) et quatre ateliers thématiques.

1. L'atelier de sensibilisation propose une analyse de situations du quotidien qui permet de comprendre ce qu'est réellement le racisme, il s'appuie sur une démarche pédagogique permettant de s'approprier le concept de « stéréotype » et intégrant un travail spécifique sur les différences entre « Croire, penser et savoir ».

2. Le premier atelier thématique, « De la catégorisation à l'essentialisation… à la découverte des concepts » permet de faire comprendre que les stéréotypes ne sont rien d'autre qu'une construction sociale collective non représentative du réel.

3. Le deuxième, « Race et repères historiques » permet, par l'intermédiaire d'un jeu de plateau, de comprendre l'articulation entre la création de la notion scientifique de race par les sociétés occidentales et les évènements du siècle dernier.

4. Dans l'atelier suivant « Tous semblables mais tous différents », les participant·e·s seront invité·e·s à manipuler un kit ADN fourni par l'École de l'ADN de Nîmes, afin de déconstruire par l'expérience scientifique l'idée de races humaines.

5. Enfin, l'atelier « Le racisme aujourd'hui en France » questionne les réalités du racisme contemporain en proposant un atelier de web-journalisme.

Contact : laurent.gautier@cemea.asso.fr et jean-baptiste.clerico@cemea.asso.fr

Une exposition : *Nous et les autres, des préjugés au racisme*

https://yakamedia.cemea.asso.fr/univers/comprendre/contre-toutes-les-exclusions/un-ordinaire-pas-du-tout-extra

http://www.museedelhomme.fr/fr/programme/expositions-galerie-lhomme/nous-autres-prejuges-racisme-3875

Des films

Sami, une jeunesse en Laponie

Elle, 14 ans, est une jeune fille d'origine Sâmi. Élève en internat, exposée au racisme des années 30 et à l'humiliation des évaluations ethniques, elle commence à rêver d'une autre vie. Pour s'émanciper et affirmer ce qu'elle souhaite devenir, elle n'a d'autres choix que rompre tous les liens avec sa famille et sa culture.

https://contrib.eduscol.education.fr/pjrl/films/2018-2019/sami-une-jeunesse-en-laponie

Trop noire pour être française

Qu'est-ce qu'être noir aujourd'hui en France ? La réalisatrice, à partir de sa propre histoire, interroge le racisme présent à des degrés divers dans la société française : vie quotidienne, école, publicité, propos politiques…

https://festivalfilmeduc.net/films/trop-noire-pour-etre-francaise/

La bonne éducation

Dans un lycée du Henan, province pauvre de la Chine, Peipei, élève d'une classe artistique prépare l'examen de fin d'année. Cette « fleur sauvage » est le souffre-douleur de ses camarades et de ses professeurs et sa famille ne s'intéresse guère à elle.

https://festivalfilmeduc.net/films/bonne-education-la/

Skin

Jeff, néo nazi, élève son fils dans ses valeurs. Un jour, sous les yeux de son fils, lui et sa bande tabassent un homme noir devant sa famille, sur le parking d'un super marché. Skin est un film-choc efficace sur deux fléaux américains, le recours inconsidéré aux armes à feu et le racisme.

https://festivalfilmeduc.net/films/skin/

Like doll's I'll rise

Deux cent poupées noires créées entre 1840 et 1940, par des femmes afro-américaines anonymes racontent une histoire de résistance, d'amour et d'identité. Rassemblées par Debbie Neff, elles sont réinventées par des voix qui racontent le racisme, la ségrégation. Des documents photographiques les replacent aussi dans l'histoire auprès des enfants noirs et blancs qui en avaient de semblables.

https://festivalfilmeduc.net/films/like-dolls-ill-rise/

Yéma ne viendra pas

Yéma a soixante ans. Elle vit en périphérie d'Évreux, dans un quartier qu'on appelle la Madeleine. C'est là qu'ont eu lieu de violentes émeutes en novembre 2005 et c'est là qu'elle a élevé seule ses neufs enfants. Élevés par cette mère algérienne qui parle mal le français et ne sait ni lire, ni écrire, dans un quartier qui connaît plus d'échecs que de réussites, ses enfants sont devenus ingénieur, médecin, cadre... Pendant que Yéma prépare son voyage à la Mecque, ses enfants nés en France et tous adultes aujourd'hui vivent leur vie bien française : Rachid, candidat aux élections municipales de 2008, se débat dans une campagne perdue d'avance. Quand aux deux cadettes, Karima et Malika, elles annoncent à leur entourage qu'elles se marient le même jour. Tous savent déjà que Yéma ne viendra pas... car Yéma est algérienne et malgré les trente cinq années qu'elle a vécues en France, elle pense, qu'en dehors de son quartier d'HLM, dans le monde de ses enfants, elle n'a pas sa place.

https://festivalfilmeduc.net/films/yema-ne-viendra-pas/

Le spectateur et le cinéma

L'accompagnement du spectateur

L'accompagnement éducatif des pratiques culturelles

Quoi de plus évident, pour un mouvement d'Éducation nouvelle, se reconnaissant dans les valeurs de l'Éducation populaire, que d'associer et articuler éducation et culture ?

• La culture est une attitude et un travail tout au long de la vie, qui révèle à chacun progressivement ses potentialités, ses capacités et l'aide à trouver une place dans son environnement social.

• La culture ne se limite pas aux rapports que chacun peut entretenir avec des formes d'art, elle est aussi constituée de pratiques sociales.

• L'appropriation culturelle nécessite le plus souvent un « accompagnement » qui associe complémentairement trois types de situation : l'expérimentation, dite sensible, au travers de pratiques adaptées et débouchant sur des réalisations, la réception des œuvres ou productions artistiques et culturelles, la réflexion et l'échange avec les autres - spectateurs, professionnels, artistes.

Principes

Voir un film collectivement peut être l'occasion de vivre une véritable démarche éducative visant la formation du spectateur.

Pour cela nous proposons cinq étapes :
• Se préparer à voir
• Voir ensemble
• Retour sensible
• Nouvelles clefs de lecture
• Ouverture culturelle

Accompagner le spectateur c'est : amener la personne à diversifier ses pratiques culturelles habituelles, lui permettre de confronter sa lecture d'un film avec celles des autres pour se rencontrer et mieux se connaître.

Il s'agit au préalable de choisir une œuvre que nous allons découvrir ensemble (ou redécouvrir). Ce choix peut être fait par l'animateur seul ou par le groupe lui-même.

Se préparer à voir

Permettre à chacun dans le groupe d'exprimer ce qu'il sait ou croit savoir du film choisi.

L'animateur peut enrichir ces informations par des éléments qui lui semblent indispensables à la réception de l'œuvre.

Permettre et favoriser l'expression de ce que l'on imagine et de ce que l'on attend du film que l'on va voir.

Dans cette étape plusieurs outils peuvent être utilisés :
• Outils officiels de l'industrie cinématographique (affiche, Bande annonce, dossier de presse, making off...).
• Outils critiques (articles de presse, émissions de promo...).
• Contexte culturel (biographie et filmographie du réalisateur, approche du genre ou du mouvement cinématographique).
• Références littéraires, (interview, Bande Originale...).

Voir ensemble

Plusieurs possibilités de visionnement sont possibles même si rien ne peut remplacer le charme particulier des salles obscures.
• Au cinéma : de la petite salle « arts et essais » en VO au multiplex.
• Sur place avec un téléviseur ou un vidéo projecteur.

Retour sensible

• Je me souviens de
Permettre l'expression de ce qui nous a interpellés, marqués... dans le film. Quelles images, quelle scène en particulier, quelle couleur, quel personnage ?

• J'ai aimé, je n'ai pas aimé
Permettre à chacun de dire au groupe ses « goûts », son ressenti sur le film... et essayer de dire pourquoi.

• Dans cette étape plusieurs méthodes peuvent faciliter l'expression : atelier d'écriture, activités plastiques, jeux d'images, mise en voix, activités dramatiques...

L'essentiel ici est de permettre le partage et l'échange, afin que chacun puisse entendre des autres, différentes lectures et interprétations de l'œuvre pour enrichir sa propre réception.

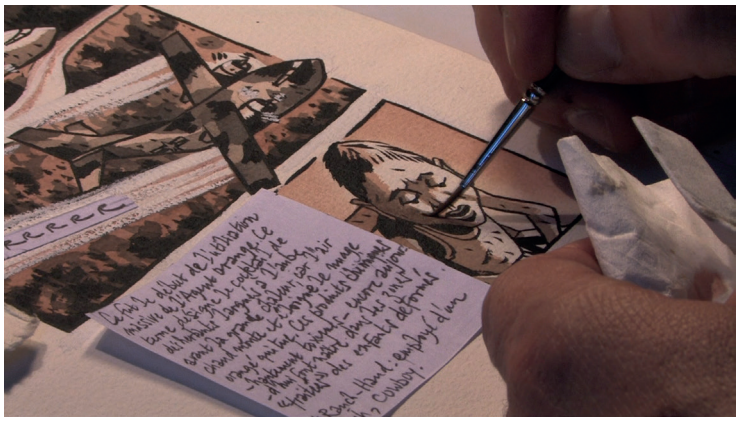
Nouvelles clefs de lecture

L'animateur peut proposer des pistes d'approfondissement centrées sur un aspect de la culture cinématographique, pour enrichir la compréhension et la perception de l'œuvre. Cette phase permet d'élargir les connaissances du spectateur sur ce qu'est le cinéma.
• Histoire du cinéma, genre et mouvement (regarder des extraits d'autres films, lire des articles de presse, rechercher des références sur Internet...).
• Analyse filmique : la construction du récit, analyse de séquence, lecture de plan, étude du rapport image son.
• Lecture d'images fixes.

Il est intéressant, ici, d'utiliser des sources iconiques d'origines multiples dans la perspective de construire une culture cinématographique.

Ouverture culturelle

C'est le moment de prendre de la distance avec le film lui-même. Qu'est-ce que cela m'a apporté ? En quoi a-t-il modifié ma vision du monde ?
• Débats sur des questions posées par le film.
• Liens avec d'autres œuvres culturelles.



***Mille jours à saïgon* de Marie-Christine Courtès, sélection FFE 2013**

Regarder un film

La place du spectateur

Un réalisateur a choisi un lieu, des personnages, une action qu'il a mis en scène pour être regardés par un spectateur qui devra y trouver sa place.

Comme le livre n'existe pas sans le lecteur, le film ne peut exister sans public, sans le regard du spectateur.

Je suis spectateur.

Certains films peuvent donner au spectateur la sensation d'être pris en otage, lui retirant toute possibilité de recul, de distance. On en ressort avec une sensation de malaise..

D'autres films nous donnent l'impression d'avoir été laissé à l'extérieur, on n'est pas du tout entré dans le film qui n'a pu nous toucher.

Face au film qui m'est donné à voir, à l'aventure dans laquelle je suis embarqué, à l'émotion qui peut me submerger, comment puis-je analyser la place qui m'est assignée, ma position, ma part de liberté ?

Avant la projection

1) **Le titre :** Je m'empare du titre : Que me dit ce titre ? Quelle projections de mon imaginaire et de mon histoire personnelle peuvent entrer en résonance avec ce titre ? Quelles attentes en découlent ?
2) **Le genre :** L'indication du programme doit me renseigner s'il s'agit d'un **documentaire** ou d'une **fiction**... Même si les films de fiction peuvent aussi intégrer de vraies séquences documentaires et si par ailleurs, la fiction s'insère et sert parfois le documentaire...
Tous ces cas de figure seront d'autant plus intéressants à analyser par la suite si on a bien établi la distinction de base : Documentaire/Fiction.
Rappelons que :
• Le Documentaire est un Film au même titre que la Fiction.
• Le Documentaire présente une ou des **situations réelles du monde réel** avec des personnages réels vivant réellement les actions qui sont décrites... des vrais gens dans la vraie vie. L'enjeu pour le réalisateur sera de capter des situations réelles avec la bonne distance qui permettra au spectateur de trouver sa place, et au montage, de construire un film qui ait du sens à partir de toutes les séquences qu'il aura tournées (les rushes).
• La Fiction **crée** des personnages et les met dans des situations qui peuvent tout à fait exister dans la vraie vie mais qui sont racontées à travers un scénario et mises en scène pour les besoins du film. L'art de la mise en scène pourra se déployer à partir d'un scénario solide, de personnages bien campés.

Pendant la projection...

Toutes les remarques qui suivent sont valables aussi bien pour le documentaire que pour la fiction
• Une attention toute particulière et immédiate sera portée à la première séquence du **film (incipit)**, dans laquelle le réalisateur a déposé tous les éléments qui sont propres à préparer le regard du spectateur, même inconsciemment, à saisir l'essentiel de ce qu'il a à dire.
On y repère bien le décor, les personnages qui sont présentés et on se prépare à ce qui sera essentiel, on commence déjà à se demander : **qui parle ? Qui voit ?** ...
• Où suis-je ? Je peux trouver immédiatement des points de repères précis placés judicieusement à cet effet. Mais je peux aussi me sentir perdu, ce qui peut être une volonté stratégique du réalisateur mais qui devra à un moment ou à un autre retrouver son spectateur par des signes. On peut aussi rester perdu jusqu'au bout... on dira qu'on n'accroche pas et l'impression générale sur le film ne sera pas bonne.
• La question du point de vue :
• Je peux ressentir très vite si je suis maintenu à l'extérieur de l'action en spectateur plus ou moins proche... est-ce que je me sens voyeur ?

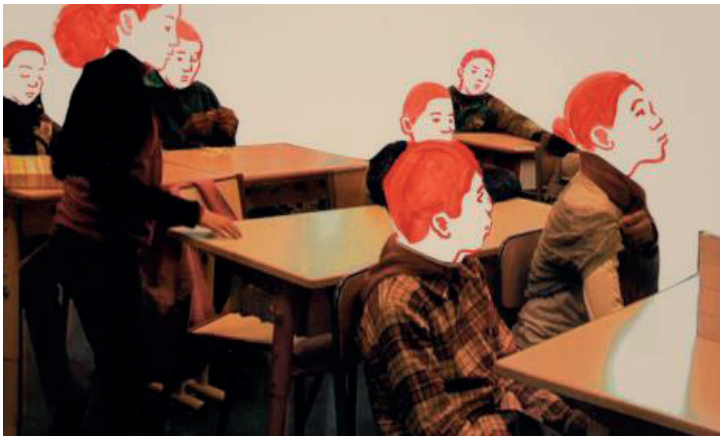
• Ou plutôt intégré à l'action ?
• Avec quel personnage, suis-je invité, moi spectateur, à vivre l'action ?
• Les temps forts de la bande son : musique, bruits, voix…
• Comment je ressens le rythme du film ? Des plans longs, un montage rapide ?
• Me suis-je senti embarqué, ou ai-je ressenti des moments d'ennui, ou d'impatience…

Après la projection

Revenir sur les observations faites pendant la projection

• Suis-je capable de reconnaître ce qui a provoqué l'émotion en moi ?
• Le scénario : Ce film me raconte une histoire. Que me reste-t-il de ce cette histoire ?
• Image : La dimension esthétique : Les plans dont je me souviens
• La partition sonore : que me reste-t-il ? Quels sons se sont imprimés en moi et ont produit un effet sur moi ?
• Quelles questions j'aurais envie de poser au réalisateur si je pouvais le rencontrer ?

Catherine Rio



***Le C.O.D. et le coquelicot* de Cécile Rousset et Jeanne Paturie, sélection FFE 2014**

À propos de cinéma

Le cinéma documentaire

Selon le temps disponible et le niveau des participants, plusieurs activités peuvent permettre une approche de plus en plus approfondie du cinéma documentaire.

Expression des pratiques personnelles

On peut partir des questions suivantes :
Quel est le dernier film documentaire que vous avez vu ?
Où l'avez-vous vu ? Salle de cinéma, télévision, DVD, en ligne ?
Quels sont les films documentaires qui selon vous ont marqué l'histoire du cinéma ? Pouvez-vous préciser en quoi ?

Essai de définition du cinéma documentaire

En général, cette catégorie filmique se fixe pour but théorique de produire la représentation d'une réalité, sans intervenir sur son déroulement, une réalité qui en est donc a priori indépendante.

Il s'oppose donc à la fiction, qui s'autorise à créer la réalité même qu'elle représente par le biais, le plus souvent, d'une narration qui agit pour en produire l'illusion. La fiction, pour produire cet effet de réel s'appuie donc, entre autres choses, sur une histoire ou un scénario et une mise en scène.

Par analogie avec la littérature, le documentaire serait à la fiction ce que l'essai est au roman. Un documentaire peut recouper certaines caractéristiques de la fiction. De même, le tournage d'un documentaire influe sur la réalité qu'il filme et la guide parfois, rendant donc illusoire la distance théorique entre la réalité filmée et le documentariste.

Le documentaire se distingue aussi du reportage. Le documentaire a toutefois des intentions de l'auteur, le synopsis, les choix de cadre, la sophistication du montage, l'habillage sonore et musical, les techniques utilisées, le langage, le traitement du temps, l'utilisation d'acteurs, les reconstitutions, les mises en scènes, l'originalité, ou encore la rareté.

Repérage de différents « genres » documentaires

- Documentaires didactiques : ***Shoah*** (Claude Lanzmann), ***Le chagrin et la pitié*** (Marcel Ophuls), ***Être et Avoir*** (Nicolas Philibert). ***L'École nomade*** (Michel Debats).

- Documentaires militants : ***Les groupes Medvedkine***, Fahrenheit 9/11 (Michaël Moore).

- Documentaires autobiographiques : ***Rue Santa Fe*** (Carmen Castillo), ***Les plages d'Agnès*** (Agnès Varda), ***Une ombre au tableau*** (Amaury Brumauld).

- Documentaires essai : ***Nuit et brouillard*** (Alain Resnais), ***Sans Soleil*** (Chris Marker).

- Documentaires portrait : ***Mimi*** (Claire Simon), ***Ecchymoses*** (Fleur Albert), ***18 ans*** (Frédérique Pollet Rouyer).

Repères sur l'histoire du cinéma documentaire

Différents moments de cette histoire peuvent permettre de situer des œuvres et de repérer des enjeux, culturels et artistiques :

• Les oppositions classiques des origines du cinéma documentaire

Nanouk l'esquimau de Robert Flaherty (1922) / ***L'homme à la caméra*** de DzigaVertov. (1928).

• Le documentaire français « classique »

À propos de Nice, Jean Vigo, 1930.

Farrebique, Georges Rouquier, 1946

• Quelques moments clés de l'histoire du documentaire

- Cinéma vérité : ***Chronique d'un été*** de Jean Rouch et Edgar Morin, 1960.

Primary, de Robert Drew avec Richard Leacock, D.A. Pannebacker, Albert Maysles, 1960.

- Cinéma direct : ***La trilogie de l'île aux Coudres*** de Pierre Perrault 1963, ***Numéros zéro*** de Raymond Depardon, 1977.

- Cinéma engagé : ***Comment Kungfu déplaça les montagnes*** de Joris Ivens (1976), ***Le fond de l'air est rouge*** de Chris Marker (1977).

Les principaux festivals consacrés au documentaire

- Cinéma du réel. Centre Pompidou Paris
- États généraux du film documentaire - Lussas
- Festival international du documentaire de Marseille
- Rencontres internationales du documentaire de Montréal
- Visions du Réel - Nyon - Suisse
- Festival international du film d'histoire - Pessac
- Les Écrans Documentaires - Arcueil
- Les Rencontres du cinéma documentaire - Bobigny
- Sunny Side of the doc, La Rochelle

À signaler également, le Mois du film documentaire. Tous les mois de novembre, depuis 10 ans, des bibliothèques, des salles de cinéma, des associations, diffusent des films documentaires peu vus par ailleurs.

Sites web consacrés au documentaire

http://www.film-documentaire.fr Le portail du film documentaire

http://addoc.net/ Associations des cinéastes documentaristes

http://docdif.online.fr/index.htm Doc diffusion France

Ressources bibliographiques

L'Association **Addoc** (Association des cinéastes documentaristes) publie un certain nombre d'ouvrages théoriques comportant pour certains des scénarios de films documentaires :

- ***Le temps dans le cinéma documentaire***, Addoc-L'Harmattan, Paris, 2012 ;

- ***Le Style dans le cinéma documentaire***, suivi du scénario de Mariana Otero ***Histoire d'un secret*** et de Vincent Dieutre ***Fragments sur la Grâce***, Addoc-L'Harmattan, Paris, 2006 ;

- ***Filmer le passé dans le cinéma documentaire***, suivi du scénario de Henri-François Imbert ***No pasaran! Album souvenir***, Addoc-L'Harmattan, Paris, 2003 ;

- ***Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée***, Yellow Now-Addoc, 2002.

• Signalons également la seule revue consacrée entièrement au cinéma documentaire : ***Images documentaires*** qui a plus de 20 ans d'existence. Elle est dirigée depuis 1993 par Catherine Blangonnet-Auer. Le comité de rédaction comprend aujourd'hui Gérard Collas, Jean-Louis Comolli, Charlotte Garson, Cédric Mal, Annick Peigné-giuly.

Elle a publié des dossiers consacrés à des cinéastes documentaristes importants :

- Marcel Ophuls (n° 18/19), Johan van der Keuken (n° 29/30), Nicolas Philibert (n° 45/46), Georges Rouquier (n° 64), Claire Simon (n°65/66), et Wang Bing (n° 77) mais aussi à des cinéastes plus connus pour leur œuvre fictionnelle comme Ken Loach (n° 26/27) ou Pier Paolo Pasolini (n° 42/43). La revue fait aussi œuvre de découverte pour le grand public avec des dossiers consacrés par exemple à Claudio Pazienza ou José Luis Guerin.

En ce qui concerne les numéros thématiques on trouve des études consacrées à des cinématographies étrangères (Quatre documentaristes russe, n° 50/51 ; Le cinéma documentaire portugais n°61/62), des sujets renvoyant directement au monde du cinéma (Le « Droit à l'image » n° 35/36, Paroles de producteurs n° 48/49, La Voix n° 55/56, le Son n° 59/60, Regard sur les archives n° 63, Filmer la musique n° 78/79), enfin des problématiques souvent présentes dans les documentaires (Parole ouvrière n° 37/38, Cinéma et école n° 39, Conversations familiales n° 49, Filmer en prison n° 52/53, Images de la justices n° 54, La Question du travail n° 71/72).

Une nouveauté : les web-documentaires

Un certain nombre de sites web (de journaux ou de chaînes de télévision en particulier) diffusent depuis peu, en streaming et gratuitement, des films documentaires. Des plates-formes de VOD (Vidéo à la demande) font aussi une large place au cinéma indépendant. La location de documentaires est alors payante, mais à un tarif souvent réduit. En même temps, de nouvelles façons de présenter les contenus documentaires sont apparues. Elles ont recours systématiquement aux ressources de l'hypertextualité et du multimédia.

Si le cinéma documentaire se caractérise essentiellement par un rapport spécifique au réel, comment les possibilités qu'offre Internet sont-elles mobilisées pour modifier ce rapport et solliciter différemment l'attention, voire l'intérêt et la participation du spectateur ? Du documentaire au webdocumentaire (webdoc), qu'est-ce qui change ?

Définir le transmédia

Par rapport au documentaire classique, le webdoc introduit d'abord un changement de support de diffusion. Grâce au web, il s'affranchit des contraintes de la télévision : place imposée dans une grille, nécessité d'un visionnement en continu. Mais les avantages seraient bien maigres si on en restait à cela. En fait, le webdoc a la prétention de se trouver au centre d'un réseau multipliant les supports et les modalités de diffusion. Programmé d'un côté à la télévision, voire en salle de cinéma, sous forme classique, le webdoc accessible sur Internet peut être couplé avec un forum, un blog et des réseaux sociaux, comme Twitter ou Facebook. Du coup, il inaugure l'ère du **transmédia**. Chaque support est utilisé dans sa spécificité, mais il ne se comprend qu'en interaction avec les autres. Sur le web, on visionne à volonté et à son propre rythme. Le forum met en contact les spectateurs. Twitter de son côté peut relayer les critiques et les commentaires. Et Facebook offre la possibilité d'une page où chacun peut s'exprimer et ajouter tout document complémentaire jugé utile.

Identifier la dimension multimédia

Maintenant, comment le webdoc se présente-t-il à l'écran ? Soulignons d'abord sa dimension **multimédia**. Sur Internet il est facile, et indispensable, d'associer textes, sons et images fixes et animées. L'enjeu sera alors de trouver une cohérence dans un matériau qui risque d'être perçu comme hétéroclite. Par exemple, les images se limitent-elles à illustrer un texte, ou bien sont-elles porteuses d'informations spécifiques ? Une musique est-elle un simple fond sonore agréable à l'écoute ? Les interviews sont-ils retranscrits à l'identique par écrit ? Les documents sont-ils organisés selon leur origine et hiérarchisés ? On pourrait multiplier les questions que tout auteur multimédia doit nécessairement résoudre.

Mettre en évidence l'interactivé

Enfin, mais c'est le plus important, le véritable webdoc est **interactif**. Il s'agit bien sûr de faire participer le spectateur, de lui offrir des choix multiples lui permettant de construire sa propre découverte de l'œuvre, de réaliser son propre agencement des éléments qui sont à sa disposition. Projet déjà ancien, inauguré dans des cédéroms dits ludoéducatifs et qui jusqu'à présent ne trouvait son plein épanouissement que dans les jeux vidéo. Dans cette perspective, le webdoc a beaucoup d'atouts pour lui. Un grand nombre se présente sous la forme d'une enquête, ou d'un reportage. Les auteurs, dont beaucoup jusqu'à présent sont des journalistes et des photographes, se contentent en quelque sorte de proposer les éléments qui vont en constituer la base. Pour que l'utilisateur puisse organiser lui-même son itinéraire, il lui est proposé une carte,

des moyens de locomotions. Pour qu'il puisse s'informer par lui-même, il aura à sa disposition des sources diverses, coupures de presse ou extraits d'émissions radio ou télé. Il pourra aussi rencontrer des personnes et les interroger. À lui d'être suffisamment vigilant pour ne pas passer à côté d'une donnée essentielle ! Bref, le webdoc n'impose surtout pas une vision unique du sujet traité. Et l'on peut même penser qu'il sera vite possible que l'utilisateur puisse ajouter des éléments personnels, à partir de ses propres recherches sur Internet.

Les webdocumentaires aujourd'hui arrivent au stade de la maturité : moins d'effets faciles, plus de maîtrise de la navigation ; mais toujours autant de pertinence dans l'appréhension des problèmes du monde. Journalistes, cinéastes, photographes, vidéastes, développeurs informatique et multimédia, le webdocumentaire mobilise nécessairement toutes ces énergies. Il n'en est pas moins l'expression d'un point de vue d'**auteur**.

http://www.lemonde.fr/webdocumentaires/

http://documentaires.france5.fr/

http:// www.france24.com/fr/webdocumentaires

http://docnet.fr/

http://universcine.com/

http://curiophere.tv/

***Blanche là-bas, noire ici* de Diane Degles, sélection FFE 2013**

Le cinéma de fiction

Essai de définition

Le film de fiction se distingue du documentaire en ce qu'il ne tente pas de capturer la réalité telle qu'elle est, il la recrée ou en invente une nouvelle à l'aide du scénario, des acteurs, de la mise en scène, des décors et des costumes. Ainsi, les films inspirés de faits réels, en rejouant les faits, en les interprétant, en les romançant, sont considérés comme des films de fiction. Tout film de fiction est-il un film d'éducation ? La question mérite d'être posée, si on songe que la grande majorité des films de fiction à caractère narratif mettent en scène un personnage -ou un groupe de personnages- progressant d'un point A à un point B. Ce qui correspond assez bien à la définition d'un film d'éducation. Dans un sens donc, une grande majorité des films narratifs de fiction sont des films d'éducation. À l'inverse, la grande diversité des écritures de documentaires (poétiques, lyriques, expérimentales) font que beaucoup d'entre eux ne peuvent être considérés comme des films d'éducation. Le caractère paradoxal de cette situation n'est pas sans ironie !

Si la grande majorité des films de fiction sont des films d'éducation, comment choisit-on les meilleurs pour le Festival international du film d'éducation ? En retenant, de préférence des situations décrites par l'un des verbes suivants : grandir, transmettre, se (re)convertir, apprendre, etc. Ces films de fiction, sont alors doublement des films d'éducation !

Repérage de différents genres fictionnels

Western : ***Rio Bravo*** (Howard Hawks), ***L'homme qui tua Liberty Valance*** (John Ford).

Comédie musicale : ***Chantons sous la pluie*** (Stanley Donen), ***Les Demoiselles de Rochefort*** (Jacques Demy).

Horreur : ***L'exorciste*** (William Friedkin), ***Halloween*** (John Carpenter).

Science-Fiction : ***Blade Runner*** (Ridley Scott), ***Metropolis*** (Fritz Lang).

Comédie : ***Certains l'aiment chaud*** (Billy Wilder).

Mélodrame : ***Mirage de la vie*** (Douglas Sirk), ***Tous les autres s'appellent Ali*** (R. W. Fassbinder).

Action : ***Piège de cristal*** (John McTiernan), ***La saga des James Bond***.

Biopic : ***Walk the line*** (James Mangold), ***Vatel*** (Roland Joffé).

Repères sur l'histoire du cinéma de fiction

- La date officielle de naissance du cinéma est le 28 décembre 1895 : les frères Lumière organisent la première séance publique et payante de leur cinématographe. Les films projetés, très courts (moins d'une minute), en noir et blanc et muets sont des prises de vues de scènes du quotidien : ***Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, Sortie d'usine*** mais aussi des films qui racontent de courtes histoires comme ***L'arroseur arrosé***. Le film de fiction est né.

- George Méliès, un prestidigitateur, va vite découvrir les potentialités infinies du cinéma pour raconter des histoires et inventer des mondes imaginaires. Il va alors développer les premiers trucages et effets spéciaux : disparitions, transformations, personnages qui volent... Il tourne le premier film de science-fiction du cinéma en 1902, ***Le Voyage dans la lune***.

- En 1927, le premier film parlant de l'histoire du cinéma sort en salles, ***Le chanteur de jazz*** de Al Jolson. L'apparition du son est une révolution sans précédent dans l'histoire du cinéma. Les films muets sont complètement délaissés au profit des nouveaux films parlants.

- Dès les débuts du cinéma certains films sont réalisés en couleur au moyen de procédés laborieux : colorisation, teintage... On tente à partir des années 1910, de développer des techniques qui permettraient de tourner les films directement en couleur. Le Technicolor trichrome est mis au point en 1932 et permetde filmer tout en couleurs. Par la suite d'autres procédés capturant des couleurs moins vives et donc plus proches de la réalité sont mis au point. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que la couleur devient majoritaire sur les écrans de cinéma.

• Dans les années 2000, les projections en 3D numérique se généralisent. Ce procédé qui donne une impression Ce procédé qui donne une impression de relief au film projeté est aujourd'hui beaucoup utilisé pour les films d'animation ou à grand spectacle.

Le cinéma d'animation

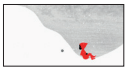
Le Festival international du film d'éducation a succombé dès 2007 aux charmes du cinéma d'animation.

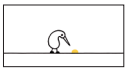
C'est en effet lors de sa troisième édition qu'apparurent les deux premiers films animés dans l'histoire de sa programmation : ***Matopos*** et ***Le Loup Blanc***. À ce jour, plus d'une centaine de courts et longs métrages d'animation y furent programmés, en compétition ou dans le cadre de ses séances « jeune public ».

L'intérêt du Festival international du film d'éducation pour ce cinéma ne cesse de s'accroître et contribue à la reconnaissance du film d'animation comme une création à part entière, un véritable art du mouvement. « L'animation n'est pas l'art des dessins-qui-bougent mais l'art des mouvements-qui-sont-dessinés » disait d'ailleurs Norman Mc Laren, l'un de ses plus grands magiciens.

Rappel sur les films d'animation programmés au Festival international du film d'éducation

	En compétition	Séance jeune public
2007 **3e édition**	***Matopos*** de Stéphanie Machuret ***Le Loup Blanc*** de Pierre-Luc Granjon	
2008 **4e édition**	***Mon petit frère de la lune*** de Frédéric Phillibert	
2009 **5e édition**	***Les Escargots de Joseph*** de Sophie Roze	
2011 **7e édition**	***pl.ink !*** de Anne Kristin Berge ***À la recherche des sensations perdues*** de Stephan Leuchtenberg et Martin Wallner ***Françoise*** d'Elsa Duhamel	***L'histoire du petit Paolo*** de Nicolas Liguori
2012 **8e édition**		***Hsu Jin, derrière l'écran **** de Thomas Rio ***Le vilain petit canard*** de Garri Bardine
2013 **9e édition**	***Bad Toys II*** de Daniel Brunet et Nicolas Douste ***Miniyamba*** de Luc Perez ***Le Robot de Miriam / Miriami Köögikombain*** de Andres Tenusaar ***Pieds Verts*** de Elsa Duhamel	***Whoops mistake!*** de Aneta Kýrová ***Pinocchio*** d'Enzo D'Alo ***Swimming Pool*** de Alexandra Hetmerovà

	En compétition	Séance jeune public
2014 **10e édition**	***Bang Bang !*** de Julien Bisaro ***Beach Flags*** de Sarah Saidan ***Le C.O.D. et le Coquelicot*** de Cécile Rousset et Jeanne Paturle ***La Petite Casserole d'Anatole*** de Éric Montchaud ***The Shirley Temple*** de Daniela Scherer	***Une histoire d'ours / Historia de un oso*** de Gabriel Osorio ***Le Garçon et le Monde*** de Alê Abreu  ***Flocon de neige*** de Natalia Chernysheva ***Nouvelle espèce / Novy Druh*** de Katerina Karhánková ***Pierre et le Loup*** de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon et Corentin Leconte ***Wind*** de Robert Loebel

	En compétition	Séance jeune public
2015 **11e édition**	***H cherche F*** de Marina Moshkova ***Monsieur Raymond et les philosophes*** de Catherine Lafont ***Sous tes doigts*** de Marie-Christine Courtès	***Moi+elle / Me+her*** de Joseph Oxford ***Captain Fish*** de John Banana  ***Nuggets*** de Andreas Hykade ***One, two, tree*** de Yulia Aronova ***Tulkou*** de Sami Guellaï et Mohammed Fadera ***Patate et le jardin potager*** de Benoit Chieux et Damien Louche-Pélissier ***Autos portraits*** de Claude Cloutier ***Mythopolis*** de Alexandra Hetmerova ***Agneaux / Lämmer*** de Gottfried Mentor ***Le conte des sables d'or*** de Fred et Sam Guillaume ***Papa*** de Natalie Labare

2016
12e édition

En compétition

Alike
de Rafa Cano Méndez, Daniel Martinez Lara

Des rêves persistants / Persisting Dreams
de Come Ledesert

Frontières / Borderlines
de Hanka Nováková

Une histoire de zoo / Co se stalo v zoo
de Veronika Zacharová

Film invité

Tout en haut du monde
de Rémi Chayé

Séance jeune public

À propos de maman (Pro Mamu)
de Dina Velikovskaya

Caminho dos gigantes (Way of giants)
de Alois Di Leo

Chez moi
de Phuong Mai Nguyen

Crabe-phare
de Gaëtan Borde...

Cul de bouteille
de Jean-Claude Rozec

De longues vacances
de Caroline Nugues-Bourchat

Fear of flying
de Conor Finnegan

Jonas and the sea (Zeezucht)
de Marlies van der Wel

La Cage
de Loïc Bruyère

La Cravate (The tie)
de An Vrombaut

La Moustache (Viikset)
de Anni Oja

La Reine Popotin (Königin Po)
de Maja Gehrig,

La Soupe au caillou
de Clémentine Robach

Le Renard Minuscule
de Sylwia Szkiladz & Aline Quertain

Looks
de Susann Hoffmann

Miel bleu
de Constance Joliff,...

Moroshka
de Polina Minchenok

Que dalle
de Hugo de Faucompret...

Spring Jam
de Ned Wenlock

The girl who spoke cat
de Dotty Kultys

Tigres à la queue leu-leu
de Benoît Chieux

Une autre paire de manches
de Samuel Guénolé

Vidéo-souvenir
de Milena Mardos

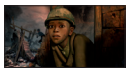
2017
13e édition

En compétition

Catherine
de Brit Raes

Mr. Sand
de Soetkin Verstegen

Séance jeune public



Adama
de Simon Rouby

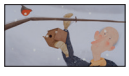
Chemin d'eau pour un poisson
de Mercedes Marro

Courage ! / Head Up !
de Gottfried Mentor

Deux amis
de Natalia Chernysheva

Deux tramways / Dva Tramvaya
de Svetlana Andrianova

Je mangerais bien un enfant
de Anne-Marie Balaÿ



La moufle
de Clémentine Robach

La taupe et le ver de terre
de Johannes Schiehsl

La toile d'araignée / Pautinka
de Natalia Chernysheva

Le cadeau / The Present
de Jacob Frey

Le château de sable
de Quentin Deleau, Lucie Foncelle, Maxime Goudal, Julien Paris et Sylvain Robert

Le fruit des nuages / Plody Marku
de Katerina Karhankova

Le vent dans les Roseaux
de Nicolas Liguori et Arnaud Demuynck

L'Orchestre / The Orchestra
de Mikey Hill

Louis
de Violaine Pasquet

2018
14e édition

En compétition

Compartments
de Daniella Koffler

The Stained Club
de Simon Boucly, Marie Ciesielski, Alice Jaunet, Mélanie Lopez, Chan Stéphie Peang et Béatrice Viguier

Miraï, ma petite sœur
de Mamoru Hosoda

Wardi
de Mats Grorud

Séance jeune public

Drôle de poisson
de Krishna Nair

La Tortue d'or
de Célia Tisserant et Célia Tocco

Fourmis
de Julia Ocker

Les Monstres n'existent pas
d'Ilaria Angelini, Luca Barberis Organista et Nicola Bernardi

La Corneille blanche
de Miran Miosic

Homegrown
de Jim Hansen

Lapin et Cerf
de Péter Vacz

Lion
de Julia Ocker

Lemon et Elderflower
d'Ilenia Cotardo

Trop Petit Loup
d'Arnaud Demuynck

Dark, Dark Woods
d'Emile Gignoux

La Belette
de Timon Leder

Odd est un œuf
de Kristin Ulseth

Le Cerisier
d'Eva Dvorakova

Scrambled
de Bastiaan Schravendeel

2019
15e édition

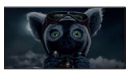
En compétition

Les Empêchés
de Sandrine Terragno et Stéphanie Vasseur

Mémorable
de Bruno Collet

Oncle Thomas - La comptabilité des jours
de Regina Pessoa

Séance jeune public



Deux ballons
de Marck C. Smith

Good heart
de Evgeniya Jirkova

Grand Loup & Petit Loup
de Rémi Durine

La Chasse
de Alexey Alekseev

La Théorie du coucher du soleil
de Roman Sokolov

L'Enfant qui voulait voler
de Felicitas Heidenreich, Daniel Hoffmann et Nina Pfeifenberger

Le Crocodile ne me fait pas peur
de Marc Riba, Anna Solana

Le Renard et l'Oisille
de Samuel Guillaume, Frédéric Guillaume

L'Heure des chauves-souris
d'Elena Walf

Little Wolf
d'An Vrombaut

Lunette
de Phoebe Warries

Maestro
Le collectif Illogic

Mon papi s'est caché
de Anne Huynh

Nuit chérie
de Lia Bertels

Please Frog, Just one sip
de Diek Grobler

Robot and the Whale
de Roboten Och

Sarakan /The kit
de Martin Smanata

Tôt ou tard
de Jadwiga Kowalska

Une petite étoile
de Svetlana Andrianova

2020
16e édition

En compétition

Genius loci
de Adrien Merigeau

Séance jeune public

Attention au loup !
de Nicolas Bianco-Levrin, Julie Rembauville

Au pays de l'aurore boréale
de Caroline Attia

Au revoir Monsieur de Vries
de Mascha Halberstad

Chemin de Sylvie (le)
de Verica Pospislova Kordic

Cygne sauvage (Le)
de Burcu Sankur, Geoffrey Godet

Extraordinaire voyage de Marona (L')
de Anca Damian

Forward march
de Garrick Rawlingson, Guillaume Lenoël, Loïc Le Goff

Isabelle au bois dormant
de Claude Cloutier

Joy et le héron
de Constantin Paeplow, Kyra Buschor

Lèvres gercées
de Fabien Corre, Kelsi Phung

Like and follow
de Tobias Schlage, Brent Forrest

Maïja
de Arthur Nollet, Maxime Faraud, Mégane Hirth, Emma Versini, Julien Chen, Pauline Carpentier

Migrant
de Estaban Ezequiel Dalinger, Cesar Daniel Iezzi

Monde à l'envers (Le)
de Hend Esmat, Lamiaa Diab

Moufle (La)
de Roman Kachanov

My strange grandfather
de Dina Velikovskaya

Nimbus
de Marco Nick

Paola poule pondeuse
de Louise-Marie Colon, Quentin Speguel

Parapluies
de José Prats, Álvaro Robles

Petit Bonhomme de poche (Le)
de Ana Chubinidze

Pompier
de Yulia Aronova

S'il vous plait, gouttelettes !
de Beatriz Herrera

The short story of a fox and mouse
de Camille Chaix, Hugo Jean, Juliette Jourdan, Marie Pillier, Kévin Roger

Tigre sans rayure (Le)
de Paul Robine, Morales Reyes

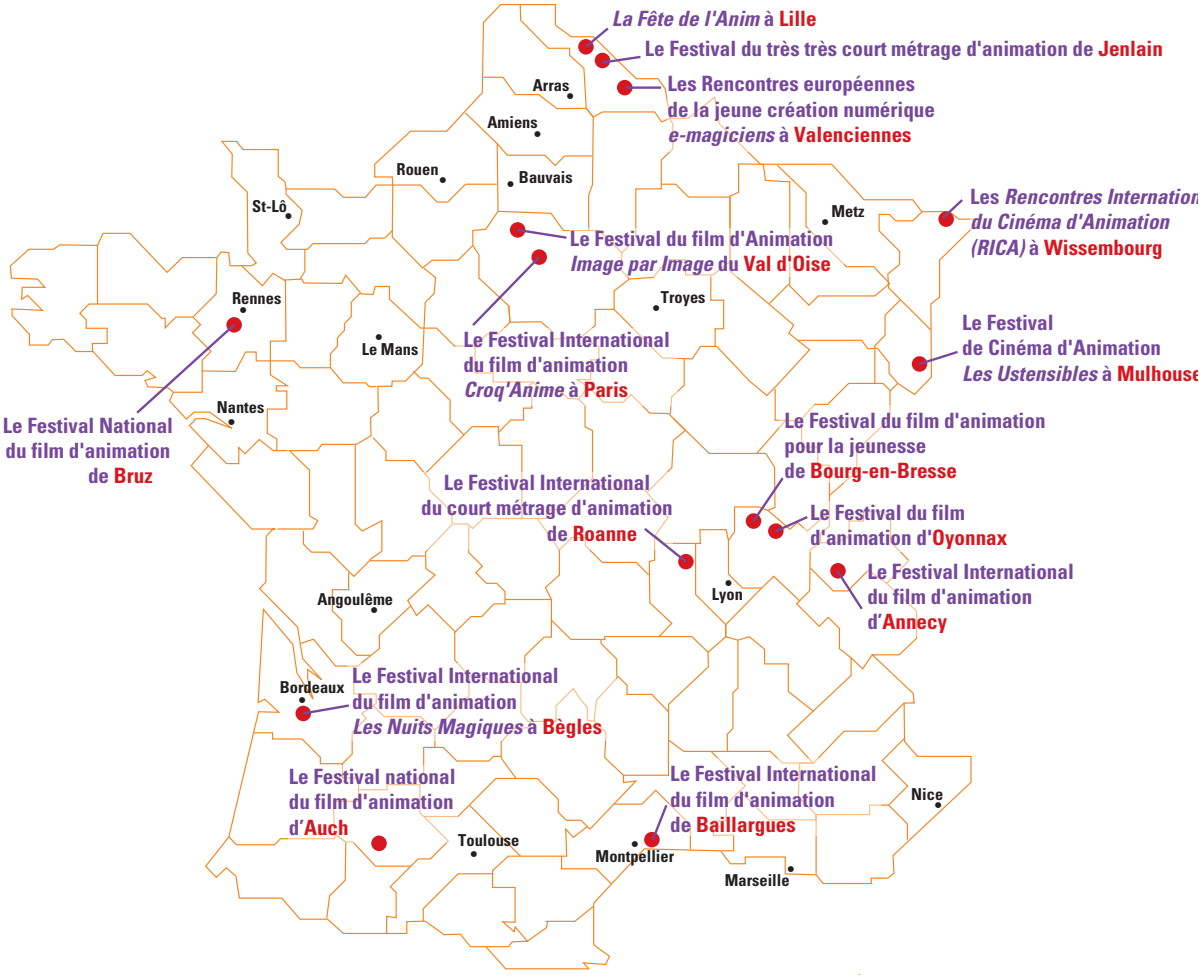
Vie de château (La)
de Clémence Madeleine-Perdrillat, Nathaniel H'limi

Zebra
de Julia Ocker

Alors que le cinéaste traditionnel dépend indubitablement du réel, son confrère de l'animation n'a pour seules limites que celles de son imagination. Il peut, comme par enchantement, mettre en image nos rêves les plus fous, nous les donner à voir concrètement. Le champ des possibles pour les « animateurs » ne fait que s'étendre au fil du progrès. L'avènement de l'animation de synthèse n'estompe pas pour autant la dimension première de ce cinéma, un artisanat laborieux de l'image par image qui demande passion et minutie. La myriade de ces techniques lui procure une richesse que le cinéma conventionnel n'ose espérer.

Des perles animées gratifiées des plus prestigieuses récompenses témoignent de l'acception du cinéma d'animation par une certaine intelligentsia du Septième Art. Parmi elles, rappelons nous le poétique ***Voyage de Chihiro*** de Hayao Miyazaki et son Ours d'or de la Berlinale de 2002.

En France, c'est la bouleversante ***Valse avec Bachir*** d'Ari Folman qui rafla le César du meilleur film étranger en 2009, deux ans après le Prix du Jury à Cannes pour ***Persépolis*** de Marjane Satrapi. Par ailleurs, c'est dans l'hexagone que l'on constate le nombre le plus élevé de manifestations entièrement consacrées aux films d'animation au monde. Le Festival du film d'Animation d'Annecy (ni plus ni moins que la référence internationale dans ce domaine) en est le joyau. Il est le rendez-vous incontournable des « animateurs » de renoms et de ceux en devenir ; il prospère depuis plus d'un demi-siècle. La Fête du cinéma d'animation, organisée par l'AFCA (Association Francaise du Cinéma d'Animation), est également un événement à ne pas rater. Elle qui, durant dix jours de chaque fin d'année, permet la mise en place de centaines d'expositions, de projections, d'ateliers à travers la France.



Cette effervescence tricolore met en exergue l'excellente réputation des animateurs français à l'étranger. Ainsi, les maîtres Michel Ocelot (***Princes et Princesses***), René Laloux (***La Planète Sauvage***), Jean-François Laguionie (***Gwen, le livre des sables***) ou encore Paul Grimault (***Le Roi et l'Oiseau***) devinrent par leurs prouesses les dignes héritiers d'un des pionniers du film image par image : Émile Reynaud.

Ce précurseur qui fut le premier à réaliser et projeter des dessins animés (***Les Pantomimes joyeuses***) en 1892, soit trois ans avant la (injustement plus célèbre) séance du cinématographe des Frères Lumière.

La relève à ces illustres noms ne se fera pas attendre, à en juger l'exceptionnelle qualité des écoles d'animation dans le pays qui forment les talents de demain : Gobelins à Paris, La Poudrière à Bourg-lès-Valence, ou la Supinfocom à Valenciennes sont convoités par les étudiants en animation d'ici et d'ailleurs et perdurent ce savoir-faire à la française.

Pour aller plus loin

Inventeur du praxinoscope et du Théâtre optique, il fut le premier à projeter des dessins animés réalisés par ses soins (Les Pantomimes joyeuses) le 28 octobre 1892, au Musée Grévin. Soit trois ans avant la injustement plus célèbre séance du cinématographe des Frères Lumière. C'est en son hommage que cette date fut reprise par l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) pour commémorer l'inauguration de la journée mondiale du cinéma d'animation, équivalent planétaire de la Fête de l'Animation en France condensée en une journée.

Néanmoins, en France comme partout ailleurs, le cinéma d'animation souffre encore d'une image stéréotypée chez le grand public, celle d'un cinéma édulcoré s'adressant aux seuls enfants.

Au travers du Festival international du film d'éducation, les Ceméa s'investissent pour permettre au spectateur de ne pas astreindre sa conception du cinéma d'animation aux seules productions des studios Disney-Pixar et Dreamworks. Il n'est pas l'apanage de ces firmes américaines tout comme il n'est pas celui des enfants.

Le cinéma d'animation est destiné à tous, y compris aux adultes. Il peut traiter de sujets complexes, de société ou intemporels, qui mènent à la réflexion et aux débats. Jonglant entre noirceur et couleurs, ombre et lumière, il est vecteur de transmission et de dialogue entre les générations. En s'efforçant de ne pas limiter ces films à l'unique carcan de séances jeune public et en les appréciant au même titre que les films traditionnels au travers de sa sélection en compétition, le Festival international du film d'éducation permet une prise de conscience quant à l'intérêt des films d'animation.

Grâce à eux, le Festival international du film d'éducation a réuni petits et grands devant le même écran et autour de thématiques fortes comme le deuil (***À la recherche des sensations perdues***), l'autisme (***Mon petit frère de la lune***), le viol (***Françoise***) ou le travail clandestin chez les enfants (***Hsu Jin, derrière l'écran***). Le cinéma d'animation se révèle comme un formidable outil de sensibilisation et d'éducation à l'image et un support idéal pour des séquences pédagogiques et des rencontres intergénérationnelles.

***Miniyamba* de Luc Perez, sélection FFE 2013**

Le festival de cinéma

Un festival de cinéma est un événement limité dans le temps au cours duquel sont présentés un ensemble de films. La plupart des festivals ont une régularité annuelle. Certains, comme le FESPACO, prennent place tous les deux ans.

Un festival peut être consacré à un genre cinématographique spécifique (fiction, animation, documentaire, expérimental...) ou un à une durée particulière (court-métrage, moyen-métrage, long-métrage), thématique (Festival international du film d'éducation !) ou consacré à une culture ou nationalité. Certains festivals diffusent les films en première nationale, continentale, internationale (première projection à l'étranger) ou mondiale.

Le festival de cinéma le plus connu et prestigieux au monde est probablement le Festival de Cannes. D'autres festivals de classe équivalente le concurrencent. Parmi ceux-ci on notera surtout les festivals de Berlin (Allemagne), Venise (Italie) et Toronto (Canada).

Qu'est ce qu'un festival de cinéma ?

Le festival de cinéma est la première rencontre entre une œuvre, ses créateurs et son public. Parfois, ce sera la seule, si la rencontre échoue. C'est donc un moment clef de la vie d'un film. Ce moment d'expositionpeut être violent. Pour le réalisateur et le producteur, la réaction du public -même averti- à la présentationdu « bébé » peut être source d'une profonde remise en question... ou d'une consécration.

Le rôle des festivals de cinéma est double. Ce sont à la fois des dénicheurs de « pépites » et des machines à faire connaître, à promouvoir les films choisis. Ainsi, le long de la filière cinématographique, les festivals de cinéma se situent avant et/ou après le chaînon de la distribution de films : en aval de la production de films (moment de la création) et en amont de l'exploitation cinématographique (moment de la projection en salle).

La plupart des festivals suivent une régularité annuelle ou biennale. Outre des questions d'organisation pratique, ce rythme permet de conserver un caractère exceptionnel à l'événement.

Découvreurs de talents

Les festivals les plus prestigieux, ceux proposant une compétition internationale de première jouent un rôle de découvreur de talents.

Les dénicheurs de talents d'un festival, ce sont ses sélectionneurs. Leur mission est de voir des centaines, voire des milliers de films, pour en sélectionner quelques dizaines au plus. Les critères de sélection dépendent évidemment de la subjectivité de chaque sélectionneur. Mais on peut penser que les films retenus le sont pour une certaine grâce ou leur caractère innovant.

Depuis quelques années (et l'usage généralisé d'Internet comme un outil de travail), les gros vendeurs internationaux de films remettent en question le rôle de découvreur de talents des festivals. Vincent Maraval, de Wild Bunch prétend ainsi que les festivals sont plus utiles pour leur capacité à mettre en valeur les films.

Mise en valeur des films

La grande majorité des festivals ne prétendent pas programmer uniquement des premières. Au contraire, ils jouent un rôle de mise en valeurs des films, offrant à certains d'entre eux une diffusion alternative à la distribution cinématographique. Ainsi certains courts-métrages peuvent être sélectionnés dans une trentaine de festivals, et certains longs dans une vingtaine de festivals.

Caractéristiques courantes d'un grand festival de cinéma

Compétition de films

Une compétition de films est une sélection de films soumise à un jury. Après avoir vu la totalité de la sélection,le jury remet à certains des films sélectionnés un ou plusieurs prix. Lorsque le jury est formé de la totalité des spectateurs, on parle de prix du public.

Marché de films

Aux côtés de leurs projections, certains grands festivals proposent un « marché » ou les producteurs et ayants-droits cherchent à vendre leurs films.

Systèmes d'aide à la création

Plusieurs festivals proposent des aides à la création : bourses, subventions, lectures de scénario, concours de projet, mise en relation des porteurs de projet avec des financeurs (producteurs, etc.).

Ateliers, colloques et vidéothèque

Parallèlement aux projections de films, certains festivals proposent des services supplémentaires à leurs spectateurs. Parmi ceux-ci, on retiendra : les conférences et rencontres, les colloques, une vidéothèque (service de visionnement sur écrans individuels, des films sélectionnés ou présentés au festival. Il permet à certains spectateurs clefs (journalistes, acheteur de film, accrédités variés) de voir plus de film en peu de temps.

La France, terre de Festivals ?

Un rapport publié en 1997 par l'Observatoire européen de l'audiovisuel (dont la mission est d'établir des données statistiques comparées relatives à l'audiovisuel), montre que la France organise à elle seule, bien plus de festivals de films que les autres membres de l'Union européenne (166 festivals en France contre un maximum de 20 dans les autres pays de l'Union.). Une étude un peu attentive suggère que cette estimation est largement sous-évaluée. Le nombre de festivals de films en France dépasse probablement les 300.

Ainsi, chaque semaine, il se déroule quelque part en France un festival de film. On compte au moins un festival de cinéma dans chaque grande ville française. Bien que très rarement à l'origine de la création des festivals, les collectivités locales françaises savent en tirer profit. Celles qui, en le subventionnant, soutiennent un événement en attendent des retombées économiques pour leurs administrés : promotion de l'image de leur région, remplissage des hôtels et restaurants, etc. Si le soutien des puissances publiques accordé à un festival s'inscrit bien dans le cadre de la politique culturelle française, c'est surtout un moyen de dynamiser l'attractivité des régions concernées. In fine, c'est une manière de défendre la place de la France en tant que première destination touristique mondiale.

Le dynamisme du secteur festivalier français s'expliquerait aussi par une longue tradition de cinéphilie, par le rôle joué par les revues de critique de films (Positif, Les Cahiers du cinéma…) et par les politiques de soutien à l'éducation à l'image (par exemple : ciné-clubs impulsés par André Malraux).

Si les liens entre festivals sont plus complémentaires que concurrents, si leur économie échappe largement à la logique des secteurs d'activité soumis au marché, et s'il est dès lors délicat de dresser un classement entre festivals, la France peut s'enorgueillir d'organiser les plus importants festivals de longs métrages (Cannes), de courts métrages (Clermont) et de films d'animation (Annecy)… (À ce grand chelem ne manque que le plus important festival de documentaire, généralement reconnu à Amsterdam (IDFA).)

Sources : https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_de_films

Festival international du film d'éducation 2018, Pathé Évreux

Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

Lecture de l'image

Lire, c'est construire du sens. À propos de l'image, cette opération prend deux formes opposées mais complémentaire, la dénotation et la connotation.

La dénotation. C'est la lecture littérale. La description qui se veut objective, c'est-à-dire sur laquelle tout le monde peut être d'accord, de ce que je vois.

La connotation. C'est la lecture interprétative. À partir de ce que je vois, j'exprime ce que je pense, ce que je ressens.

Construire du sens, c'est faire intervenir des codes. Un code est une convention qui doit être commune à un émetteur et un récepteur pour qu'il y ait communication. À propos de l'image, on peut distinguer des codes non spécifiques, qui appartiennent à toute activité perceptive ; et des codes spécifiques qui se retrouvent dans toute les images, qu'elle soit fixe ou animée.

Le cadrage

Les codes spécifiques découlent du fait que toute image est nécessairement cadrée, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une délimitation d'une partie de l'espace. Cadrer c'est choisir, c'et éliminer ce qui ne sera pas dans le cadre et restera donc non perçu. Pour le cinéma, on parlera du champ et du hors-champ et l'un des axes d'analyse fondamentale de l'écriture filmique consistera à étudier les rapports qu'entretient le hors-champ avec ce qui est présent et donc visible dans l'image

L'angle de prise de vue

Par convention, une vision frontale d'un personnage, et par extension des éléments du décor, est donnée comme équivalente à la perception courante. Selon la position de la caméra on distingue alors la plongée (vision par dessus) et la contre-plongée (vision par dessous).

La profondeur de champ

On appelle profondeur de champ la zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on a effectué la mise au point. L'espace représenté donne ainsi l'illusion de la profondeur. C'est le traitement de l'arrière-plan (flou ou net) qui définit la profondeur de champ :

- l'arrière-plan flou définit une faible profondeur de champ : la scène nette occupe le devant sur fond de décor vague, illusion d'un espace "réaliste", mais dans lequel ne s'inscrit pas le personnage.

- un arrière-plan net définit un écart d'étendue que le regard du spectateur peut parcourir. Cette grande profondeur de champ ouvre une réserve d'espace pour la fiction.

Les mouvements de caméra

Ce qu'ajoute le cinéma à la photographie, c'est non seulement de mettre du mouvement dans l'image, mais aussi de mettre l'image en mouvement.

Le travelling : la caméra se déplace dans l'espace, vers l'avant (travelling avant), vers l'arrière (travelling arrière), sur un axe horizontal (travelling latéral), ou suivant un personnage, travelling d'accompagnement.

Le panoramique : la caméra est fixe et pivote sur un axe, horizontalement ou verticalement
Ces deux mouvements de base pouvant, en effet, être combinés.
L'usage d'une grue peut en outre complexifier encore les mouvements de caméra.

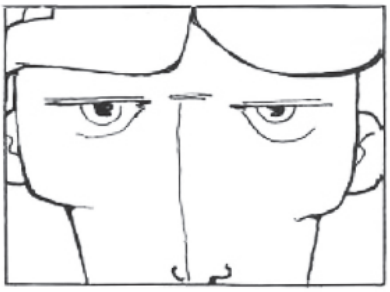
Le zoom : objectif à focale variable, il opère des travellings optiques, sans déplacer la caméra.

Les effets spéciaux (la défamiliarisation de la perception)

Généralisés et multipliés par l'arrivée du numérique, ils font cependant partie du langage cinématographique dès les années 20. D'une façon générale, il s'agit de tout élément perceptif ne pouvant exister dans le réel.

- Les ralentis et accélérés
- Les surimpressions
- L'arrêt sur l'image. Le gel.
- L'animation image par image.
- La partition de l'écran.
- L'inversion du sens de défilement.
- Etc...

L'échelle des plans



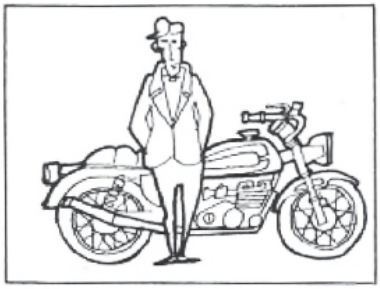
1 ***extreme close up***
(très gros plan)

2 ***close up***
(gros plan)

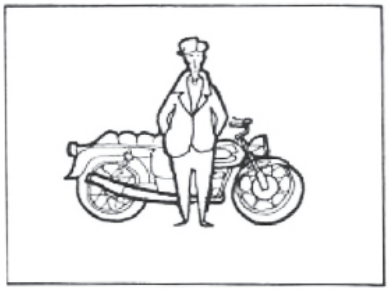
3 ***close shot***
(plan rapproché, poitrine)

4 ***medium close shot***
(plan rapproché, taille)

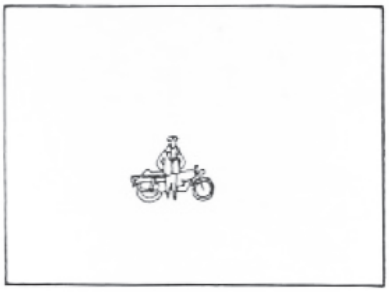
5 ***medium shot***
(plan américain)



6 ***full shot***
(plan moyen)

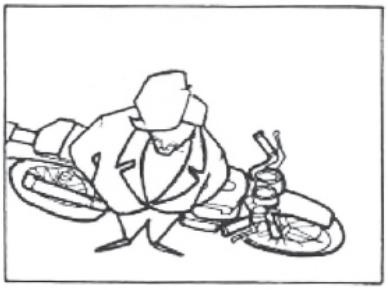


7 ***medium long shot***
(plan de demi ensemble)



8 ***long shot***
(plan d'ensemble)

9 ***low-angle shot***
(contre plongée)



10 ***high-angle shot***
(plongée)

Le cadre *(frame)* délimite l'image, le cadrage *(framing)* est donc toujours l'expression d'un choix, d'une intention.

Le cadrage s'exerce par rapport au(x) personnage(s) *(characters)* (fig. 1 à 6) et au décor *(setting)* (fig. 7 et 8).

L'échelle des plans *(scale of the camera shots)* est la gradation qui va du plan le plus proche au plus éloigné — ou l'inverse.

L'angle de prise de vue *(camera angle)* est également significatif :

— la contre plongée (fig. 9) montre le sujet vu d'en bas et accentue une impression de force.

— la plongée (fig. 10) montre le sujet observé d'en haut et insiste sur sa vulnérabilité.

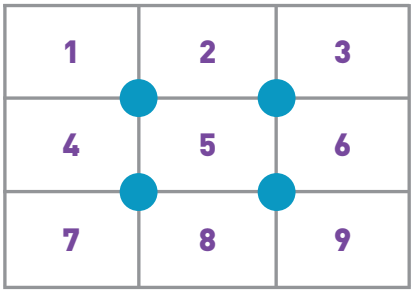
Le code ○ *framing* appelle l'identification des plans qui enrichira votre interprétation des documents.

Règle des tiers

La règle des tiers est l'une des règles principales de composition d'une image en photographie. Elle permet de mettre en valeur des éléments de la photo sans les centrer, évitant ainsi de couper l'image en deux et de lui donner un aspect figé.

Elle est très simple à appliquer. Il suffit de diviser mentalement l'image à l'aide de lignes séparant ses tiers horizontaux et verticaux. La grille créée se compose alors de neuf parties égales.

Il s'agit maintenant de placer les éléments clefs de l'image le long de l'une de ces lignes, voire aux intersections entre celles-ci. Ces intersections sont appelées points chauds (ou forts) de l'image. L'œil s'y attarde tout naturellement. La composition gagne alors en dynamisme et en équilibre.



Le montage

C'est l'opération qui consiste à organiser et à assembler les plans tournés afin de donner un sens et un rythme au film. Ce travail a été radicalement bouleversé et facilité par l'usage de l'informatique qui permet une grande liberté de propositions de montage, sans jamais altérer la qualité de l'original. Il permet également de faire des montages avec une très grande accessibilité et pour un coût très faible. Cette tâche revêt donc un aspect technique et esthétique au service de la mise en valeur de certaines situations.

On distingue :

Montage chronologique : il suit la chronologie de l'histoire, c'est-à-dire le déroulement normal de l'histoire dans le temps. (cf. films documentaires, ou certaines fictions).

Le montage en parallèle : Alternance de séries d'images qui permet de montrer différents lieux en même temps lorsque l'intérêt porte sur deux personnages ou deux sujets différents (par exemple dans les westerns, les films d'action).

Montage par leitmotiv : des séquences s'organisent autour d'images ou de sons qui reviennent chaque fois (leitmotiv) lancinant, et annonce des images qui vont suivre (films publicitaires, films d'horreur).

Le montage par adjonction d'images : avec le but de créer des associations d'idées permettant de traduire ou d'accentuer tel ou tel sentiment (films de propagande).

Pour réaliser les liaisons entre les plans, on utilise des transitions :

Le montage "cut" (liaison la plus simple), juxtaposant des plans dans une continuité de l'histoire.

Le montage par fondus (fondu enchaîné, fondu au noir), qui indiquent souvent des ruptures de temps.

Enfin, il existe une multitude de solutions techniques permettant de passer d'un plan à un autre : volets, rideaux, iris (beaucoup sont utilisés dans les 20 premières minutes de la Guerre des Étoiles de Georges Lucas, par exemple).

Le son

Le son au cinéma est ce qui complète l'image. Un film est monté en articulant l'image et le son.

La bande sonore permet de donner une nouvelle dimension émotionnelle. Elle est composée de trois éléments : les bruits / le bruitage ; les voix ; la musique.

Les bruits participent à l'ambiance du film. Ils sont réels, c'est-à-dire enregistrés à partir d'une source sonore, ou produits lors de la post-production par des artifices. Le bruitage est une des étapes de la fabrication d'un film. Il se réalise en postproduction et, en général, après le montage définitif de l'image.

Les voix, les paroles des acteurs sont enregistrées en prise directe lors du tournage ou en studio.

Elles existent sous plusieurs formes : monologue, dialogue, voix off.

La musique, généralement l'un des composants essentiels de la bande son d'un film, appuie le discours du réalisateur et offre au spectateur un support à l'émotion.

Son intradiégétique

Se dit d'un son (voix, musique, bruit) qui appartient à l'action d'un plan et qui est entendu par le ou les personnages du film.

Ce son peut être **IN**, c'est-à-dire visible à l'intérieur du plan.

Exemple : un plan où l'on voit un homme accoudé à un meuble où est posé un tourne-disque en état de marche. On entend la musique qui provient du tourne-disque.

Ou **OFF**, c'est-à-dire hors-champ (hors-cadre).

Exemple : un plan où l'on voit un homme dans son fauteuil, écoutant la musique qui provient de son tourne-disque, situé de l'autre côté de la pièce, hors du plan. La musique est cependant réelle.

Dans les deux cas, le son est véritable et non ajouté au montage. Il peut cependant être retouché pour améliorer sa qualité pendant la phase de postproduction du film.

Son extradiégétique

Se dit d'un son qui n'appartient pas à l'action (voix d'un narrateur extérieur, voix de la pensée intérieure d'un personnage, musique d'illustration), qui est entendu par le spectateur mais ne peut l'être par les personnages car il n'existe pas au sein du plan. Cet effet cinématographique peut servir le sens du film et sa narration.

Les métiers du son

L'ingénieur du son est celui qui gère l'ensemble des étapes de la fabrication du son d'un film.

Le preneur de son est celui qui assure la prise de son au moment du tournage (dialogues, ambiances...).

Le mixage, l'étalonnage sont des opérations qui se réalisent en postproduction, c'est le montage images/son.

Le compositeur est celui qui écrit la musique originale du film.

À consulter, le site de la musique de film : Cinezik

http://www.cinezik.org/

Ressources

Bibliographie

Badiou Alain, Cinéma, Nova Éditions, 2010, 411 P

Badiou Alain, Petit Manuel D'inesthétique, Seuil, 1998, 224P.

Bazin André, Qu'est-Ce Que Le Cinéma ? Cerf, 1976, 394P.

Comolli Jean-Louis, Voir Et Pouvoir, Verdier, 2004, 768P.

Comolli Jean-Louis, Corps Et Cadre, Verdier, 2012, 608P.

Daney Serge. Ciné-Journal 1 Et 2, Cahier Du Cinéma, 1998, 252P.

Daney Serge. La Maison Cinéma Et Le Monde 1, 2, 3. Paris, Pol, 2001, 576P.

Daney Serge, Itinéraire D'un Ciné-Fils, Paris, Jean Michel Place, 1999, 141P.

Frodon Jean-Michel, La Critique De Cinéma, Cahiers Du Cinéma, 2008, 96P.

Predal René, La critique de cinéma, Armand Colin, 2004, 128p.

Sitographie

Critikat :

www.critikat.com

Allo Ciné :

www.allocine.fr

Critique film :

www.critique-film.fr

Le passeur critique :

www.lepasseurcritique.com

À voir À lire :

www.avoir-alire.com

Ciné-club de Caen :

http://www.cineclubdecaen.com/

Pour faire une critique de film :

https://www.mtholyoke.edu/courses/lhuughe/FR203/FR225/critcfilm.html

Le festival international du film d'éducation est organisé par

CEMÉA
L'ÉLAN FORMATION

• CEMÉA, Association Nationale :
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
Tel : +33(0)1 53 26 24 14
communication@festivalfilmeduc.net

• CEMÉA de Normandie - Délégation de Rouen :
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1
contact.rouen@cemea-normandie.fr
Tel : +33(0)2 32 76 08 40

www.festivalfilmeduc.net

En partenariat avec

Evreux
Département de l'Eure en Normandie
Allocations Familiales Caisse nationale
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse
Réseau Canopé.fr — Canopé — Le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques
Ecole Nationale de Protection Judiciaire de la Jeunesse — enpjj

Avec le soutien de

Région Normandie
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Ministère Culture
Académie de Normandie — Liberté Égalité Fraternité
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Ministère des Outre-Mer
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Ministère de la Cohésion des territoires et des relations avec les collectivités territoriales
Agence nationale de la cohésion des territoires
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Préfet de l'Eure
Allocations Familiales — Caf de l'Eure
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Ministère de la Justice
Défenseur des droits — République Française
DILCRAH — Délégation interministérielle à la lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la haine anti-LGBT
Liberté • Égalité • Fraternité République Française — Premier ministre — Mission interministérielle de lutte contre les drogues et les conduites addictives
fonds MAIF pour l'éducation
casden
mgen — Groupe VYV
CNC — centre national du cinéma et de l'image animée
MILAN

Avec la participation de

IRTS-IDS Normandie
CRIJ Normandie
Normandie Images
anlci — Agence nationale de lutte contre l'illettrisme
Pathé Evreux
Le Mois de l'économie sociale et solidaire, qui a du sens.
Télérama