

Dossier

d'accompagnement



Le Diable n'existe pas

Prix spécial Long
métrage de fiction
2021
du Festival international
du film d'éducation d'Évreux

le festival **film**
international du
d'éducation
présente



Un dossier proposé par

CÉMEÉ
L'ÉLAN FORMATION

Le Diable n'existe pas

Dossier d'accompagnement

Table des matières

Le film, présentation	3
Synopsis	3
Équipe artistique et technique	3
Le teaser du film	4
Prix spécial de la 17 ^e édition du Festival international du film d'éducation d'Évreux	4
Biographie de Mohammad Rasoulof, le réalisateur	4
À propos de la réalisation du film	5
Le film, étude et analyse	8
Le contexte du tournage en Iran	8
Le contexte de la diffusion et la place de la censure en Iran	9
À propos de l'écriture et de la mise en scène	10
La place de la musique dans le film	11
Une critique du film, par Bruno Boez	12
Le film, regards de la presse	16
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	19
Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe)	19
Des pistes de thématiques	19
Pour aller plus loin	23
L'essai de Stéphane Hessel « Indignez-vous ! »	23
Et au cinéma...	23
Un dossier complet d'Amnesty International « Peine de mort : un combat toujours d'actualité »	23
Découvrir le cinéma iranien	25
À propos de cinéma	26
Le cinéma documentaire	26
Le cinéma de fiction	29
Le cinéma d'animation	31
Le festival de cinéma	39
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique	41
Lecture de l'image	41
Ressources	45

Le Diable n'existe pas

Le film, présentation

Réalisateur : Mohammad Rasoulof

Fiction 2h30 - Iran, Allemagne, République Tchèque, 2020

Ce dossier a été réalisé, en utilisant notamment les documents du dossier de presse établi par Pyramide Films, le distributeur, que nous remercions.



Synopsis

Iran, de nos jours. Heshmat est un mari et un père exemplaire mais nul ne sait où il va tous les matins. Pouya, jeune conscrit, ne peut se résoudre à tuer un homme comme on lui ordonne de le faire. Javad, venu demander sa bien-aimée en mariage, est soudain prisonnier d'un dilemme cornélien. Bharam, médecin interdit d'exercer, a enfin décidé de révéler à sa nièce le secret de toute une vie. Ces quatre récits sont inexorablement liés. Dans un régime despotique où la peine de mort existe encore, des hommes et des femmes se battent pour affirmer leur liberté.

Équipe artistique et technique

Acteurs

Ehsan Mirhosseini (Heshmat)

Kaveh Ahangar (Pouya)

Mohammad Valizadegan (Javad)

Mohammad Seddighimehr (Bahram)

Jila Sahi (Zaman)

Shaghayegh Shourian (Razieh)

Mahtab Servati (Nana)

Baran Rasoulof (Darya)

Équipe technique

Scénario et réalisation : Mohammad Rasoulof

Image : Ashkan Ashkani

Montage : Mohammadreza Muini, Meysam Muini

Musique : Amir Molookpour

Production : Mohammad Rasoulof, Kaveh Farnam, Farzad Pak

Production Exécutive : Farzad Pak

Distribution : Pyramide Films



Le teaser du film

<https://vimeo.com/663631183>

Prix spécial Long métrage de fiction de la 17^e édition du Festival international du film d'éducation d'Évreux

« Le jury a souhaité saluer le film *Le Diable n'existe pas* de **Mohammad Rasoulof** par un prix spécial. Construit sur un dispositif narratif élaboré, le film offre une réflexion implacable sur le sujet de la peine de mort et s'inscrit dans un courant du cinéma contestataire. Véritable ode à l'insoumission, le film mêle questionnements éthiques et portrait d'une société iranienne partagée entre lutte et résignation. ».

Pour le jury, Delphine Lemaire Présidente

***Le Diable n'existe pas* a remporté de nombreux prix lors de sa diffusion en festivals**

Notamment il a obtenu au Festival de Berlin 2020, l'Ours d'or.



Biographie de Mohammad Rasoulof, le réalisateur



Mohammad Rasoulof est né à Shiraz, en Iran, en 1972. Très jeune, il commence à écrire et mettre en scène des pièces de théâtre, avant de réaliser des documentaires et des courts-métrages pour le cinéma. En parallèle, il étudie la sociologie. L'analyse des relations sociales et de la façon dont l'individu et la société sont affectés dans un pays au gouvernement dictatorial est au cœur de son travail.

En 2002, il réalise son premier long-métrage, *The Twilight*, qui gagne le prix du meilleur film au Fajr Film Festival en Iran. Suivent *La Vie Sur L'eau* en 2005 et *The White Meadows* en 2009.

La même année, après les événements qui suivent l'élection présidentielle iranienne, il est arrêté, avec Jafar Panahi, alors qu'ils étaient en tournage. Lors d'un premier procès, il est condamné à six ans de prison (cinq ans pour rassemblement et connivence contre la sécurité nationale, et un an pour propagande contre le régime). Il est acquitté en appel de la première accusation et sa peine est réduite à un an de prison. Elle n'est pas appliquée mais elle est accompagnée d'une interdiction de sortir du pays.

Celle-ci est levée en 2011, après la sélection de son film *Au Revoir* au Festival de Cannes, où il remporte le Prix du meilleur réalisateur Un Certain Regard. Ses deux films suivants, *Les Manuscripts Ne Brûlent Pas* et *Un Homme Intègre*, sont présentés à Cannes dans la même section, respectivement en 2013 et 2017. *Un Homme Intègre* en reçoit le Grand Prix. Il est également présenté au Festival de Telluride.



Quand Mohammad Rasoulof rentre des États-Unis, son passeport est confisqué dès son arrivée à l'aéroport de Téhéran et il est privé de sa liberté de circuler et de travailler. Soumis à de nombreux interrogatoires, il est condamné en juillet 2019 à un an de prison ferme, suivi de deux ans d'interdiction de sortie du territoire et de l'interdiction de se livrer à la moindre activité sociale et politique.

Il réalise ensuite dans la clandestinité ***Le Diable n'existe pas***, Ours d'or au Festival de Berlin 2020. Dans la foulée de cette récompense prestigieuse, reçue en son absence par ses comédiens, il est sommé de se présenter à la justice iranienne, afin de purger sa peine de prison.

2020 ***Le Diable n'existe pas*** (Sheytan vadjoud nadarad)

2017 ***Un homme intègre*** (Lerd)

2013 ***Les manuscrits ne brûlent pas*** (Dast Neveshteha Nemisoozand)

2011 ***Au revoir*** (Be Omid e Didar)

2009 ***The white meadows*** (Keshtzar haye sepid)

2005 ***La vie sur l'eau*** (Jazireh Ahani)

2002 ***The twilight*** (Gagooman)

À propos de la réalisation du film

En appui sur un entretien avec Mohammad Rasoulof, le réalisateur

(Propos recueillis par Massoumeh Lahidji)

***Le Diable n'existe pas* se décline en quatre épisodes s'apparentant à quatre facettes d'un diamant, quatre contes abordant différemment un sujet commun. Qu'est-ce qui vous a amené à ce choix d'éclatement ?**

Savoir comment je ferai mon prochain film est pour moi une préoccupation obsédante, y compris lorsque j'ai un film en cours. Même aujourd'hui, alors que je vis dans une incertitude totale, j'ai une idée assez précise de la façon dont je vais tourner mon prochain film. Mais à mon retour en Iran après la présentation dans les festivals étrangers de mon film précédent,

Un homme intègre, j'ai été assailli par tant de difficultés que je n'ai pas pu me projeter dans un autre film. Cette situation très déstabilisante a duré deux années pendant lesquelles j'ai tenté de trouver une solution pour tourner à nouveau. Je me suis aperçu que le meilleur moyen d'échapper à la censure serait de réaliser officiellement des « courts-métrages ». En effet, plus un tournage est court, moins la censure s'y intéresse donc moins le risque est grand de se faire prendre. J'ai donc commencé à réfléchir à plusieurs histoires. Leur thématique commune s'est vite imposée à moi : la façon dont on assume la responsabilité de ses actes dans un contexte totalitaire. Résister aux injonctions totalitaires est une idée séduisante, mais elle a un coût. Cela entraîne le renoncement à de nombreux aspects de la vie et parfois la réprobation de vos semblables. J'ai voulu créer des personnages fiers d'avoir eu la force de désobéir, qui en assument les conséquences. Malgré tout ce qu'ils ont perdu, ils restent conformes à leur propre exigence morale.



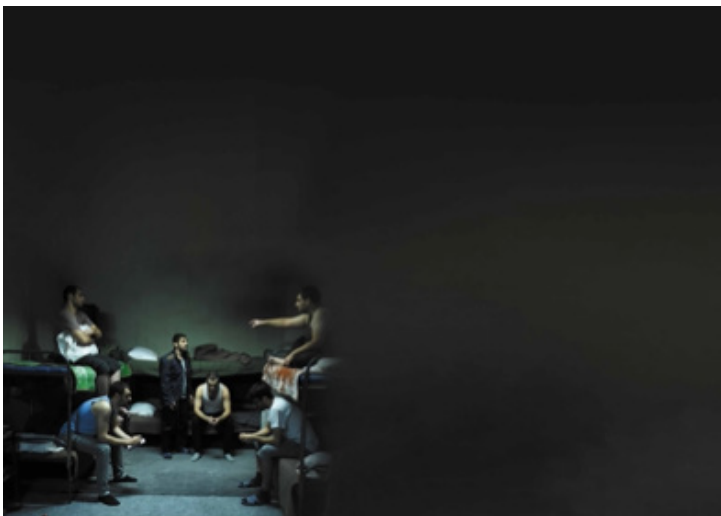
En effet, plus que la peine de mort, le fil rouge qui relie ces quatre histoires est la question de la responsabilité individuelle. Pour autant, chaque épisode s'inscrit dans un univers différent. Comment les avez-vous abordés ?

La première idée m'est venue lorsqu'à mon retour en Iran, à ma grande surprise, tous les gens que je croisais me demandaient pourquoi j'étais rentré. Qu'avais-je fait de si grave ? J'avais fait un film traitant de la corruption, j'avais raconté une histoire. Or on attendait de moi que je me soumette à la répression, que je prenne la fuite parce que j'avais désobéi. La réflexion sur cette situation m'a inspiré le deuxième épisode : l'histoire d'un jeune homme dont l'avenir semble tout tracé, mais qui, en raison d'un refus lors de son service militaire, voit sa vie basculer dans l'inconnu.

Pendant cette même période, alors que je passais un jour en voiture devant une banque près de chez moi, j'ai vu sortir un homme qui, dix ans plus tôt, m'avait fait subir des interrogatoires musclés en prison et avait participé à mon arrestation sur un tournage. Une colère immense m'a envahi. Je me suis arrêté pour l'observer. La circulation était dense. Il a traversé, est monté dans une voiture et il a démarré. Je l'ai suivi, longuement, dans un état de rage. Mais pendant cette poursuite, j'ai progressivement commencé à me demander ce que j'aurais pensé de lui si je ne le connaissais pas, si je n'avais accès qu'à son apparence. Et je me suis demandé si dans toutes les voitures qui nous entouraient ne pouvaient pas se trouver des personnes plus redoutables encore, plus perméables à l'oppression. C'était très probable. Cette prise de conscience m'a permis de me calmer. J'ai immédiatement fait le lien avec « la banalité du mal », le concept développé par Hannah Arendt. Je me suis dit que cet homme n'avait sans doute jamais réfléchi au sens de ses actes. Sans doute la seule façon qu'il avait trouvée de subvenir aux besoins de sa famille était d'accomplir ces actes. Cela m'a donné l'idée du premier épisode.

Le quatrième épisode est pour moi une sorte de saut en avant par rapport au deuxième. Il a été nourri par ma relation avec ma fille. Lorsqu'elle était plus jeune, elle me posait souvent la question de l'utilité de la lutte que je livrais contre le pouvoir, puisque nul cas n'était fait de mon combat. Elle considérait que j'aurais mieux fait de me focaliser sur ma vie personnelle et familiale. Ce dilemme entre préserver sa morale ou bien sa famille m'a incité à écrire ce dernier épisode.

Quant au troisième épisode, il m'a été inspiré par ma foi en les femmes. Je suis persuadé que si un jour, un changement s'opère dans la structure culturelle et politique de l'Iran, il émanera d'elles. J'ai donc voulu écrire une histoire qui montre l'influence des femmes sur leur environnement. Cette mère construit sa famille de telle façon que sa fille n'hésitera pas à renoncer à son grand amour pour combattre la répression.



Cet aspect me paraît fondamental dans votre film. Sous-jacente à la dimension politique, la relation intime est centrale dans chacun des épisodes. Les personnages confrontés au dilemme de l'obéissance ou de la révolte sont des hommes, mais leur moteur, leur point d'appui, est systématiquement une femme. Le premier épisode est à ce titre passionnant : jusqu'au dernier plan, nous ne savons rien de l'enjeu dramatique et moral porté par le personnage de Heshmat, mais ce que nous observons tout du long est sa soumission aux femmes qui l'entourent !

C'était en effet très important pour moi de montrer ce couple qui s'est tout à fait approprié les mécanismes de la répression. Lui dans la soumission, elle dans la reproduction. Ces attitudes sont avant tout le fruit d'une éducation sociale.

Dans le deuxième épisode, Pouya ne peut surmonter sa peur et sa réticence que grâce à la confiance que lui transmet sa fiancée au bout du fil.

Dans le troisième, c'est autour d'une femme que s'est construite cette famille qui célèbre la beauté de la vie et de la liberté, malgré toute l'adversité qu'elle rencontre. Et cette mère a inculqué à sa fille la force suffisante pour quitter l'homme qu'elle aime car il a cédé à l'autoritarisme.

Dans le dernier épisode, le regard porté sur cet homme qui a tout quitté pour sa liberté et sa conviction est celui de sa fille. Elle est témoin de la sérénité que cet homme a acquise. Il n'a rien, si l'on se réfère aux attributs du confort tels qu'on les perçoit dans le premier épisode, mais il a l'immensité de la nature pour lui.

Les deux premiers épisodes se déroulent dans des espaces clos, étouffants, qui semblent être ceux de l'obéissance. Le deuxième s'achève sur une échappée de la ville et les deux suivants nous révèlent des individus qui, ayant fait le choix de la résistance, vivent à l'écart de la vie citadine, dans la nature lumineuse. La liberté et la résistance s'exercent-elles en marge du système ?

C'est un des modes opératoires d'un régime totalitaire que d'entraîner une uniformisation de la société en privant les individus de leur libre arbitre, de leur droit de questionnement, en définissant et en imposant une loi unique. Aller à l'encontre de cette hégémonie entraîne une levée de boucliers suscitée par la peur. La prudence devient alors un critère d'intelligence. Celui qui fait le choix de surmonter sa peur pour s'opposer à la loi dominante est donc automatiquement marginalisé.



Le film, étude et analyse

En appui sur un entretien avec Mohammad Rasoulof, le réalisateur

(Propos recueillis par Massoumeh Lahidji)

Le contexte du tournage en Iran

S'agissant précisément d'hégémonie et de peur, on peut se demander comment un acte de résistance collective telle que la réalisation d'un film comme celui-ci a été possible en Iran aujourd'hui, a fortiori dans votre situation.

La participation à ce film a en effet été pour chaque membre de l'équipe un acte de désobéissance à la censure. Avec mes partenaires de production, Kaveh Farnam et Farzad Pak, nous avons constitué progressivement une équipe soudée et complice autour de cette conviction. Mais le sujet du film dépasse le contexte iranien. La résistance à l'autorité et le questionnement de l'obéissance se fondent sur l'estime de soi, une notion universelle.

Votre équipe a dû être particulièrement dévouée, puisqu'au-delà des risques encourus, elle a dû composer avec les conditions extrêmes de tournage. Pouvez-vous nous les décrire quelque peu ?

J'avais pour chaque épisode un assistant réalisateur différent qui me secondait sur le plan artistique et me remplaçait sur les lieux de tournage où je ne pouvais pas être présent. Dans ce cas-là, les repérages étaient faits au préalable dans la plus grande discrétion, le découpage des plans était préparé, les acteurs avaient répété. Mon directeur de photographie, Ashkan Ashkani, étant mon complice de longue date, il pouvait compenser mon absence aux côtés de mon assistant. Nous avons pu travailler assez sereinement pour les scènes en intérieur et celles à la campagne. Ce sont les scènes à l'aéroport et en ville qui étaient plus problématiques. Les documents qui circulaient sur le plateau, comme les scénarios ou les plans de travail, étaient des faux et je me rendais méconnaissable pour pouvoir être présent. Je dois dire qu'à plusieurs reprises, nous avons eu la surprise de bénéficier de l'aide de membres de l'appareil de censure, comme ce policier qui un jour de tournage s'est approché de moi... J'ai compris qu'il m'avait reconnu et j'ai pris peur. Il a posé son doigt sur sa bouche pour me faire comprendre qu'il ne dirait rien. Voilà la preuve que même des individus entièrement possédés par le système totalitaire souhaitent pouvoir contribuer à le faire changer.



Le contexte de la diffusion et la place de la censure en Iran

Concernant la censure, puisque vos films ne sortent pas en Iran, et alors que le contenu de celui-ci est ouvertement hostile au système, dans quelle mesure et à quelle fin tentez-vous de respecter les codes imposés au cinéma iranien, comme par exemple le fait que les femmes soient toujours montrées voilées, même dans l'espace privé. La scène de la teinture avec cette chevelure féminine enfin libérée est-elle un pied de nez à cette règle imposée ?

Je suis toujours très vigilant quant au degré de confiance que je demande à mes acteurs. Je dois prévoir ce que travailler avec moi peut leur coûter et de quoi ils peuvent être accusés. Le voile obligatoire est un des piliers idéologiques de ce régime. Son non-respect peut aisément détruire la carrière d'une actrice. Nous avons travaillé avec de jeunes acteurs très talentueux et il n'était pas question de mettre en péril leur avenir. De plus, il me semble que le port sys-



tématique du voile est aujourd'hui bien identifié par le public, y compris étranger, comme une contrainte du cinéma iranien. Je n'ai donc pas de raison de l'enfreindre. Nous avons pris toutes les précautions dans la scène de la teinture. Ce n'est pas l'actrice qui expose sa chevelure, mais une doublure. Elle pourrait ainsi se défendre si cette scène lui était reprochée. Il ne faut pas donner de prétexte à l'appareil de censure pour qu'il puisse attaquer un film sur la forme, alors que c'est le fond qui lui pose problème. Le fait que le film ne soit pas montré en Iran ne suffit pas à rassurer les censeurs. Ce qui leur est insupportable, c'est l'audace de faire un tel film.

C'est précisément ce qui peut être déroutant dans une telle configuration. On ne reprocherait donc pas à vos acteurs de jouer dans un film tourné clandestinement, qui traite de la peine de mort et critique ouvertement l'État, mais leur carrière pourrait être mise à mal s'ils ne respectaient pas les codes vestimentaires ?

C'est tout le paradoxe de l'appareil de censure. Il faut savoir que la majorité des comédies commerciales qui sortent en Iran, des produits de divertissement qu'on ne peut même pas qualifier de série B et qui reçoivent l'aval de la censure, n'hésitent pas à traiter du sexe. Les allusions scabreuses y sont omniprésentes, mais toujours déguisées. Dans la culture de l'hypocrisie imposée depuis des décennies, tout est toléré pourvu que l'apparence soit sauve et que l'abêtissement général soit maintenu. Mais inciter le spectateur à réfléchir et à remettre en cause le système de valeurs dominant est intolérable et tout doit être fait pour dénigrer l'œuvre qui entreprend ce chemin. Nous pouvons certes être tentés de jouer avec les codes imposés, mais les acteurs ont intégré les risques qu'ils encourent. Avoir participé à un film critique sur le plan politique est quelque chose qu'ils peuvent assumer, mais être accusé de non-respect des mœurs mettrait leur carrière à mal.

L'approche de ce thème moral et politique est ici très sensorielle. La nature, les corps, l'eau, les fleurs, le miel, la chanson, la danse sont très présents. La chose politique vient-elle entraver la vie sensorielle « simple » ?

Pour moi, ce qui est au centre de ce film, c'est l'humanité, l'estime qu'un être humain a de soi. La dimension politique me semble secondaire. Il s'agit du refus de la violence, qu'elle s'exerce contre un animal ou contre un homme ayant commis un délit. J'interroge donc le personnage du premier épisode sur son absence de réflexion sur ses actes, alors qu'il fait par ailleurs preuve d'humanité dans son quotidien. Cette interrogation devient philosophique dès lors qu'elle nous



fait comprendre que ceux qui commettent les pires crimes ne sont pas des diables ou des monstres, mais des êtres humains soumis à une mauvaise éducation, à une absence de réflexion. « La banalité du mal » apparaît aux yeux de Hannah Arendt lors du procès d'Eichmann à Jérusalem où elle s'aperçoit avec effroi que celui-ci est un homme quelconque. La réflexion que je mène au travers de mes films n'est pas de l'ordre d'un combat politique direct. Mais étant donné la sensibilité du sujet et le rejet du questionnement critique de la part du système totalitaire, on les perçoit comme des films politiques tant en Iran qu'à l'étranger.

Pour revenir aux réserves émises entre autres par votre fille sur l'utilité de votre combat, dans la mesure où vos films ne sont pas autorisés à sortir en Iran, comment évaluez-vous l'impact de votre œuvre sur la société qu'elle décrit ?

On pourrait croire que le fait que les films ne soient pas montrés publiquement leur ôte toute portée collective. Or, le fait qu'ils soient faits ici, puis qu'ils réussissent à s'échapper et qu'ils soient vus à l'étranger, leur permet de revenir en Iran et d'y avoir une existence. Les projections à l'étranger ont une valeur de « craquage » qui permet à mes films d'être vus dans mon pays et leur reconnaissance dans des festivals mondiaux attire l'attention d'une partie du public iranien. Il y a une communauté cinéphile très active parmi la jeunesse iranienne et elle se procure les films coûte que coûte. Ils ont donc une répercussion, suscitent la réflexion et le questionnement. Je rencontre souvent des spectateurs qui témoignent de cet impact, malgré l'interdiction de sortie qui vise tous mes films. Ainsi, l'Ours d'or reçu à Berlin pour *Le Diable n'existe pas* fut pour moi une immense joie, même si bien sûr je n'ai pas eu le droit de voyager pour le recevoir en mains propres.

À propos de l'écriture et de la mise en scène

En termes d'écriture et de mise en scène, bien qu'il y ait une cohérence d'ensemble, chaque épisode de ce film vous donne l'occasion d'explorer un univers et un langage différents, comme vous avez eu tendance à le faire dans votre filmographie.

Le scénario de chaque épisode m'a dicté sa mise en scène. Dans le premier, je devais donner à voir la dimension rigide et bureaucratique de la vie quotidienne de ce personnage. Dans le deuxième, il y avait une énergie contenue, un rythme sous-jacent qui a nourri la mise en scène. Dans le troisième, nous suivons un personnage qui s'immisce dans un environnement harmonieux et nous restons aux côtés de cet intrus. Enfin, le dernier épisode ouvre une perspective sur une nature qui devient refuge. Chaque plan témoigne de cette délivrance. Le passage d'un épisode à l'autre se fait de façon graduelle. Je dois ici saluer le travail de mes monteurs, Mohammadreza et Meysam Muini qui, en m'accompagnant dès la phase d'écriture, ont réussi à rendre cette articulation entre les épisodes à la fois forte et fluide.

Pouvez-vous nous décrire la collaboration artistique qui a été au cœur de la réalisation de ce film ? Comment cette synergie a-t-elle opéré avec vos quatre assistants, avec les acteurs et notamment avec votre chef décorateur qui a fait un travail remarquable ?

Le chef décorateur Saeed Asadi est mon complice depuis *La vie sur l'eau* en 2005. Nous collaborons dès la phase d'écriture. Ici, la difficulté était la diversité des décors d'un épisode à l'autre. Ce sont donc les assistants qui se sont chargés de faire les repérages pour leurs épisodes respectifs, puis Saeed, Ashkan



et moi allions valider les décors. Pour le premier épisode, il s'agissait avant tout de localiser le périmètre de circulation du personnage dans la ville. Dès lors que sa catégorie sociale était définie, il a été assez simple de choisir les différents décors où il évolue. Ce processus a été beaucoup plus complexe pour les autres épisodes. Nous avons dû investir une école abandonnée pour reconstituer l'intérieur d'une prison pour le deuxième épisode. Mais les extérieurs ont été tournés à des dizaines de kilomètres de distance. Les contraintes étaient très nombreuses et ont exigé une collaboration étroite entre l'équipe de décoration et celle de l'image. Pour le troisième épisode, nous avons dû restaurer entièrement une maison abandonnée avec des contraintes temporelles et budgétaires considérables. Dans le dernier épisode, hormis la scène de l'aéroport, les décors étaient plus concentrés, la maison existait déjà et nous l'avons peu modifiée.

Pour les acteurs, la situation était complexe en raison du risque qu'ils prenaient en travaillant avec moi pour la suite de leur carrière. Le casting a été fait par mes assistants une fois que nous avions longuement défini les exigences pour chaque rôle et que j'avais pu leur communiquer mes souhaits. Nous avons cherché à explorer l'impressionnant vivier de talents constitué par la scène théâtrale iranienne et par la télévision, pour faire incarner nos personnages par de nouveaux visages. Une fois que des acteurs étaient retenus pour jouer dans un court-métrage, les assistants ou le producteur exécutif leur annonçaient qu'il s'agissait en fait d'un long-métrage dont j'étais le réalisateur. Il y a peu de cas de désistements dictés par la peur... Pour le dernier, il m'a paru évident de demander à ma fille Baran d'interpréter ce personnage inspiré par elle. Sa personnalité et ses apports personnels m'ont permis d'enrichir le personnage.

La place de la musique dans le film

Qu'en est-il du rôle du compositeur de la musique, Amir Molookpour ? Dans le deuxième épisode la tension est induite par un rythme de percussions qui amène au chant de « Bella ciao », thème repris dans le dernier épisode.

Dès la phase d'écriture, j'avais en tête « Bella ciao » pour marquer l'atmosphère d'oppression dans laquelle évoluent les personnages. Puis un dialogue approfondi s'est engagé entre le compositeur, Amir Molookpour, que je venais de rencontrer, mes monteurs et moi. Il se trouve qu'Amir écrit le plus souvent des morceaux symphoniques, à l'image de celui qu'il a composé pour le générique de fin du film. Mais pour ce deuxième épisode, la solitude et la tension du personnage au moment de sa fuite exigeaient une musique dépouillée. Il a donc composé ce morceau pour percussions, inspiré de la musique d'un grand classique du cinéma iranien, Gheysar. Le morceau qui permet le passage du troisième au quatrième épisode est nourri

par les célèbres chansons iraniennes qui y sont chantées. Enfin, la reprise de « Bella ciao » dans le dernier épisode était très importante pour moi. Cette chanson qui incarnait l'aventure et l'espoir à la fin du deuxième épisode revêt, dans le même contexte totalitaire mais en fin de parcours pour le personnage, une tonalité tragique.



Une critique du film, par Bruno Boez

Membre du comité de sélection du Festival international du film d'éducation d'Évreux

There Is No Evil – Quatre histoires, un combat

« – Qui décide des lois ?

– Je ne sais pas. Quelqu'un qui a plus de pouvoir que nous.

– Si certaines de ces lois sont imposées, pourquoi ne peux-tu pas dire non ?

– Si je dis non, ils détruiront non vies. »

Brûlot politique contre la peine de mort, ce film (*Le Diable n'existe pas / There is no Evil*) surprend au sein du corpus du cinéma iranien qui, traditionnellement imbriqué dans les profondeurs de sa société multiforme, ne nous avait pas habitué à tâtonner une forme plus radicale d'activisme. À découvrir absolument donc !

Iran, de nos jours. Heshmat est un mari et un père exemplaire, mais nul ne sait où il va tous les matins. Pouya, jeune conscrit, ne peut se résoudre à tuer un homme comme on lui ordonne de le faire. Javad, venu demander sa bien-aimée en mariage, est soudain prisonnier d'un dilemme cornélien. Bharam, médecin interdit d'exercer, a enfin décidé de révéler à sa nièce le secret de toute une vie. Ces quatre récits sont inexorablement liés. Dans un régime despotique où la peine de mort existe encore, des hommes et des femmes se battent pour affirmer leur liberté.

Acte de résistance

There is no Evil est composé de quatre histoires d'environ trente minutes chacune réunissant à chaque fois différents acteurs. Ces histoires sont reliées par de mêmes dénominateurs communs : la peine de mort, le service militaire forcé et les exécutions obligatoires faites par les jeunes recrues bizutées. Mohammad Rasoulof s'intéresse aux signes visibles et aux dégâts causés par les lois iraniennes sur les individus lambda et leurs familles. Mais l'ordre appelle à la révolte quand la peur d'un régime appelle à la fuite.

Mohammad Rasoulof

Les tranches de vie ordinaires que le cinéaste met en scène ne s'avèrent finalement pas si ordinaire car la désobéissance, la peur, le secret et le sacrifice hantent et rongent les personnages. Ces vies brisées il y en a eu, il y en aura encore, dans un pays où la peine capitale court toujours et où l'armée prend part à l'exécution des peines en contraignant les jeunes conscrits à faire la sale besogne (c'est du moins ce que le film suggère). Comme le raconte un des soldats dans le film, refuser le service militaire de deux ans, c'est renoncer à un passeport, c'est renoncer d'être libre de ses mouvements, c'est être blacklisté, c'est accepté de vivre caché pour le restant de ses jours. À l'inverse, se plier aux ordres et ôter la vie à quelqu'un c'est prendre le risque d'être traumatisé à vie. Tuer ou fuir : c'est le dilemme auquel ont été ou sont confrontés les personnages principaux masculins du film.

Ces vies gâchées montrent toute l'absurdité du système judiciaire et pénitentiaire d'un pays où l'application de la peine de mort est l'une des plus poussées au monde. Il faut le dire tout de suite : Mohammad Rasoulof met les pieds dans le plat et s'attaque frontalement à ce fléau avec une liberté d'expression et des dialogues parfois dissidents. Acte courageux ? Certainement quand on sait que le réalisateur a été interdit de sortie par l'Iran et n'a pas pu se rendre à la Berlinale où son film était présenté. Absolument, quand on sait que son précédent film, *Un homme intègre*, lui a valu une peine d'un an de prison, pour cause de « propagande contre le régime iranien » et « atteinte à la sécurité ».

Le cinéaste recommence et réitère. « Ils n'ont pas le droit de m'interdire toute création artistique ou de faire obstacle à mon activité artistique. Je ferai tout mon possible pour profiter de mes droits humains, comme je l'ai déjà fait jusqu'à présent, et je continuerai à le faire. », annonce-t-il lors d'une interview (Euronews, 5 mars 2020).



Ironie

Les mains liées, mais l'esprit libre, Mohammad Rasoulof nous offre un film contestataire mais qui, par effet ricochet, a peu de chance d'être visible dans son pays tant la censure de l'État est importante en ce qui concerne la distribution des films et l'octroi (ou non) d'un permis de projection. Cette carrière artistique malmenée par les autorités iraniennes fait penser à celle de Jafar Panahi. Ce dernier, alors assigné à résidence pour des raisons similaires à son compatriote, avait interdiction de faire son métier de réalisateur. Mais, bravant cette



Le Diable n'existe pas © Pyramide Distribution

interdiction, il réalisait un magnifique film en 2011, *Ceci n'est pas un film*, dans lequel il imaginait dans son salon la mise en scène de son projet de film dont le scénario avait été censuré.

On se demande si le titre *Le Diable n'existe pas* ne renvoie pas au titre *Ceci n'est pas un film*. Tous deux utilisent la figure de l'ironie pour mieux s'attaquer à un régime totalitaire. Ces films rêvant de changer le monde, du moins leur pays, utilisent la seule arme qu'ils ont à leur disposition : bénéficier d'un éclairage dans le reste du monde grâce à l'appui de producteurs, distributeurs et festivals étrangers pour faire connaître la situation dans leur pays. On devine que la coproduction avec deux pays européens (l'Allemagne et la République tchèque) a été indispensable à l'existence même du film *Le Diable n'existe pas*. Projet banni en Iran, du moins par les autorités au pouvoir, il montre (une nouvelle fois) que la censure peut se retourner contre le censeur et être tournée en dérision. Les artistes, bâillonnés, ne sont pas prêts de tirer leur révérence.

Partie 1 : *Le Diable n'existe pas (There is no evil)*

Le film dissipe un mystère dès les premières secondes. On est dans un parc de stationnement souterrain mal éclairé ; un néon clignote. L'ambiance est lugubre. Heshmat, aidé par un collègue, transporte un gros colis ressemblant à un cadavre. Il s'engage ensuite vers la sortie après avoir passé des sas de sécurité imposants. Quel est ce lieu ? Que fait Heshmat ? Le mystère restera entier jusqu'à la chute finale révélant le métier du protagoniste : non pas un bourreau des cœurs, mais un bourreau tout court.

Mais avant cela, le cinéaste profile des fausses pistes en suivant la vie d'une famille modèle dans son train-train quotidien de métro, boulot, dodo : sortie du travail, sortie d'école, supermarché, fast food, repos et retour au travail. Heshmat semble un père exemplaire et très moderne dans sa façon de vivre et d'interagir avec sa famille. Il aide sa belle-mère avec les tâches ménagères, il prend sa tension et cuisine. Il soutient sa femme dans sa coquetterie et choisit avec elle un colorant pour cheveux dans le rayon du supermarché. De retour à la maison, il lui teint les cheveux dans une scène sensuelle et de grande féminité, si rare dans le cinéma iranien, qu'il faut le souligner.

La mise en scène est sobre. Il y a peu de découpage, cette partie est construite avec une suite de plans-séquences. Le réalisateur installe alors un climat serein et posé où les conversations privées prennent place dans la voiture et l'appartement, mais aussi dans l'espace public avec les scènes au restaurant et au supermarché. Avec la chute finale, Mohammad Rasoulof bouleverse cette banalité en opposant un contrechamp radical à cette vie paisible. Derrière les apparences, derrière cette normalité affichée, derrière cette vie en symbiose avec la société iranienne, se cache l'inimaginable voire le mal. De retour au travail, l'homme se prépare calmement un petit déjeuner avant d'actionner le bouton pour exécuter plusieurs personnes par pendaison. La vie normale est balayée d'un seul coup par un plan glacial et brutal où les pieds gigotent et l'urine coule le long des jambes. Le cinéaste frappe fort et montre une chaîne de commandements déshumanisée et machinale proche de l'univers d'un abattoir.



Partie 2 : Elle dit que tu peux le faire (She said you can do it)

Cette partie est également suspendue à un retournement de situation imprévisible. Un huis clos s'installe dans une cellule partagée par de jeunes recrues du service militaire. Geste politique encore, le cinéaste s'évertue à construire un espace exigu et sordide pour donner la vive impression que ces jeunes hommes sont emprisonnés. Durant une nuit blanche, on suit les minutes qui précèdent une exécution qui doit être conduite par Pouya. Anti-héros, il est terrorisé par cette idée et pleure en cachette. Le cinéaste filme le doute, la peur de donner la mort et, aux détours des dialogues entre les recrues, critique la perversité du service militaire obligatoire.

Cette deuxième partie avance donc la peur au ventre avec de gros plans sur le visage livide du jeune soldat. Puis, lorsqu'il rejoint le couloir d'exécution, la scène devient presque comique : le soldat est décomposé alors que le condamné à mort, lui, reste droit et calme. C'est à ce moment-là que le film change de registre, allant sur le film de genre. Une tension se met en place

avec une bande son composée de percussions saccadées, jouant alors la partition de la folie d'un personnage qui décide, en prenant les armes, de se révolter contre l'ordre, contre l'armée et contre son pays.

Avec la chute finale que constitue l'évasion du soldat, soigneusement préparée, le cinéaste joue encore avec le spectateur après l'avoir mis sur une fausse piste. Pouya n'avait pas peur de tuer, il avait peur de dire non, passant soudain de la figure de l'anti-héros à celle du héros. Sur une chanson traditionnelle italienne, *Bella ciao*, hymne de la résistance antifasciste, cette partie, véritable ode à la liberté, s'achève sur les retrouvailles du soldat avec sa fiancée, avant de fuir précipitamment : clin d'œil manifeste au couple mythique Bonnie and Clyde.



Le Diable n'existe pas © cosmopol-film-gmbh

Partie 3 : Anniversaire (Birthday)

Javad a enfin réussi à avoir une permission de trois jours durant son service militaire et en profite pour aller voir sa fiancée qui fête son anniversaire. Mais à quel prix ? Il a dû tuer un condamné à mort.

Après la ville et la prison, l'action se passe dans la campagne pour cette troisième partie. Dans un bois, Javad se fait beau, quitte son uniforme et s'habille en civil. Ce retour à la normalité loin des rumeurs de la ville et des obligations ne sera qu'en apparence. Sa belle-famille est en deuil, il apprendra qu'un très proche ami de sa fiancée (un amant ?) a été emprisonné puis exécuté pour des raisons politiques. Ce secret de famille ne peut plus lui être caché alors que l'anniversaire est précédé par une commémoration en mémoire de cet homme considéré comme un fils par la famille. Nouvelle douloureuse, instinct de jalousie, Javad est en colère à l'idée que sa fiancée ait pu lui cacher l'existence de cet inconnu. Cette querelle a lieu loin de la maison familiale, dans un espace privé que se façonne le couple dans la nature.

Mais tout bascule à nouveau quand la jeune femme dispose une photographie du défunt sur l'autel. Javad y reconnaît le jeune homme qu'il a tué pour être en permission. Triste coïncidence, il fuit dans la forêt et tente de se noyer dans la rivière. Il pleure comme le jeune homme du précédent épisode, en colère contre lui-même d'avoir commis presque malgré lui un tel acte. Si le film prend ici le contour d'une leçon de vie moraliste, le cinéaste s'intéresse au désastre humain généré par un régime autoritaire et insiste sur la fragilité masculine à l'écran, plutôt inhabituelle dans le cinéma iranien, affaiblissant ainsi le modèle patriarcal. Dans cette continuité, la belle-mère, politisée, dans un rôle de matriarche, conseille Javad de se rebeller contre l'injustice et la dictature : « Le pouvoir c'est de dire non ».

Il faut souligner la complexité du film qui donne par ailleurs la part belle à la féminité et à la sensualité, qui se dégage dans les scènes où le couple est réuni : quand la fiancée se lave dans la rivière, quand Javad la porte et que leurs corps se touchent de facto, quand elle le borde,



le reconforte et lui nettoie son visage. Alors que toute sexualité est prohibée par les autorités iraniennes, comment ne pas voir ces scènes suggestives comme un jeu avec la censure comme le faisait Alfred Hitchcock dans Les Enchaînés (Notorious) avec une longue scène de baisers où les lèvres d'Ingrid Bergman et de Cary Grant ne se touchaient pas plus de trois secondes pour respecter ironiquement le code Hays en application à l'époque ?

Partie 4 : Embrasse-moi (Kiss me)

Bharam, avec sa compagne, accueille sa nièce à l'aéroport. Le trajet jusqu'à la maison sur une bande son dissonante crée une sensation d'étrangeté dans la banalité du voyage comme pour nous avertir de ce qui se prépare. Toute cette dernière partie exposera en effet la tentative de révéler un secret, un lourd fardeau que porte depuis de longues années Bharam. Mais le sexagénaire, que l'on découvrira plus tard malade, multiplie, sans y parvenir, les occasions en faisant des excursions avec sa nièce. Dans ces scènes de voiture qui font penser au film **Le Goût de la cerise** (Abbas Kiarostami, 1997), les personnages traversent des zones montagneuses totalement isolées et les plans d'ensemble rappellent l'immensité des paysages et la petitesse des histoires humaines.

Bharam ne sait pas comment lui dire qu'il est son père. C'est donc sa femme qui l'annonce à la jeune femme pour mieux préparer le terrain des explications et de la dispute. Comme Pouya, le jeune soldat de la deuxième partie, Bharam a décidé dans sa jeunesse de dire non et de refuser de tuer un condamné à mort. Il a payé un lourd tribut pour cela. Banni de l'ordre des médecins, il a dû quitter sa compagne de l'époque qui, ils l'apprendront plus tard, attendait un enfant, et se cacher en dehors de la ville tel un clandestin. L'autorité despotique incarnée par l'armée n'était sans doute pas suffisante, la pression sociale s'est ajoutée au destin brisé de cette famille. Pour sauver les apparences et ne pas heurter les coutumes, sa compagne n'a pas eu d'autre choix que de faire ménage avec son propre frère pour justifier sa grossesse. Résister et faire acte de mutinerie a donc demandé de la part de Bharam et de ses proches des sacrifices considérables et irréversibles. Toutefois, ce héros qui ne veut pas en être un, dira à sa fille : « Si c'était à refaire, si je devais encore exécuter quelqu'un pendant mon service, je tournerais à nouveau mon arme contre le garde pour m'enfuir. »

Critique rédigée par Bruno Boez, membre du comité de sélection longs métrages du Festival international du film d'éducation

Source : <https://lepetitseptieme.ca/2020/10/06/there-is-no-evil-quatre-histoires-un-combat/>



Le Diable n'existe pas © cosmopol-film-gmbh



Le film, regards de la presse

Télérama¹

Entremêlant quatre récits, tournés en semi-clandestinité, le cinéaste iranien célèbre le courage et fait acte de résistance. Un puissant portrait de son pays.

Mohammad Rasoulof sait l'art de la mise en scène, des signes de tension disséminés avec soin et des plans qui tombent comme des couperets. Cette rigueur esthétique est d'autant plus remarquable qu'il réalise ce film en semi-clandestinité, contraint d'employer toutes sortes de stratagèmes pour pouvoir tourner. Sans rien renier de son courage politique. Car le cinéaste iranien affronte ici, à travers quatre histoires, distinctes, autonomes mais reliées par le fil rouge de la peine de mort, le thème de la responsabilité individuelle et du sens du devoir qui pousse à dire non. Ces quatre histoires ont valeur de contes moraux.

Dans ***Le Diable n'existe pas***, la désobéissance peut conduire à l'isolement, à la destruction, à la privation de ceux qu'on aime. La présence à l'image de Baran Rasoulof, la propre fille du cinéaste, n'est pas innocente. À travers elle se joue le possible chagrin infligé aux proches, tant le courage inclut aussi l'égoïsme, la fierté à vouloir être héroïque. Reste que ce combat obstiné contre la violence du despotisme s'avère un formidable moyen de salut. À la fin d'un des épisodes, il mène à la délivrance.

La noirceur et la gravité du sujet n'empêchent pas les couleurs éclatantes. Les paysages verts et mordorés, les fleurs, le miel, la rivière, mais aussi la danse et la musique, tout ce qui est symbole de vie s'invite volontiers. Au-delà du simple réquisitoire, le film est traversé par des flux d'amour où les femmes, même au second plan, jouent un rôle déterminant. Très actives par leur manière de nuancer, ou de rompre s'il le faut. C'est dans leur foi énergique, leur conviction profonde, que surgit l'espoir d'une refonte de la société iranienne, vers plus d'humanisme.

Jacques Morice

PREMIERE

Un plaidoyer rageur et énervé, tourné en clandestin, mais qui n'oublie pas d'être grandiose et romanesque. Immense à tous les niveaux.

Arrêté et condamné par la justice de son pays pour tournage illicite, Mohammad Rasoulof tourne en semi-clandestin, tentant de passer sous le radar. Ses films n'étaient d'ailleurs pas distribués en France jusqu'à ce que l'explosif ***Un homme intègre***, en 2017, nous arrive en pleine face : l'histoire d'un humble éleveur de poissons qui tente de lutter contre les corrompus et les puissants, sorte de *Bronson-movie* à l'iranienne, mais pas du tout dans le registre décontracté et cool. On le sentait bien : ***Un homme intègre*** carburait à la colère, pure et totale. C'est la même chose pour ***Le Diable n'existe pas***.

Il s'agit d'un film à chapitres. Sa forme a été dictée par les circonstances exceptionnelles de son tournage. Un homme normal, mari, père, fils admirable, a du mal à dormir : qu'est-ce qui le préoccupe ? Un gardien de prison refuse de donner la mort : arrivera-t-il à s'échapper ? Un soldat revient au pays demander sa copine en mariage : va-t-elle accepter ? Une jeune étudiante retourne en Iran passer les vacances chez son oncle et sa tante : quel secret de famille va-t-elle découvrir ? Quatre films en un, chacun faisant appel à une cinégénie et à des techniques de genre ahurissantes de maîtrise – a-t-on vu un film clandestin aussi bien filmé, monté et écrit ? Le thriller, le huit clos, le mélodrame familial qui tord le ventre, l'intrigue à twist... Si chaque chapitre possède sa structure et sa forme, il n'est pas interdit de tenter de les relier après coup en jouant sur les similitudes et les connexions, comme faisant partie d'une seule et même intrigue générale.

Le film de Rasoulof rappelle beaucoup le grand ***A touch of Sin*** de Jia Zangke : comme son camarade chinois, l'Iranien est passé du réalisme bressonien à un film démesuré, nourri de fureur, maniant la dénonciation sociale comme d'autres le *shotgun*. Chez Rasoulof comme chez Zangke, le moteur de la colère est la violence. Violence de la société – de ses structures de pouvoir, précisément. Devant ***Le Diable n'existe pas***, on éprouve aussi à quatre reprises la sensation provoquée par son cousin lyrique, ***Une vie cachée*** de Terrence Malick (Mohammad Rasoulof



filme aussi magnifiquement les paysages d'Iran lors des troisième et quatrième chapitres) : la sensation d'éprouver le plus réellement possible la proximité d'une fin violente infligée par le pouvoir. Ours d'or à Berlin 2020, le film reste un événement de cinoche dont la colère ne risque pas de s'éteindre de sitôt. Pour l'auteur de ces lignes, ça ne fait pas de doute : c'est le meilleur film de 2021.

Sylvestre Picard

LE FIGARO

Rasoulof scrute les contradictions de sa société, détaille les choix moraux qui s'offrent aux uns et aux autres. Les bourreaux se réveillent certains matins aux aurores, se rendent en voiture où leur tâche les attend. Et alors ? Ils ne sont qu'un maillon de la chaîne. Cette banalité glace le sang. Les morts anonymes hantent ces séquences dont l'efficacité le dispute à la beauté. On s'aperçoit que le cinéma possède une force qui n'appartient qu'à lui. La fiction vaut tous les documentaires. Il y a quelque chose d'abrasif dans ces chroniques absurdes et quotidiennes, où un néon qui clignote dans un parking à cause d'un faux contact risque d'annoncer le pire. Il ne faut pas se fier au titre. Le diable existe, bel et bien. Il est là, sur l'écran. Il est partout.

Éric Neuhoff

Les Echos

Un monument iranien. Ce film magistral confirme l'inspiration d'un cinéaste censuré dans son pays. À découvrir.

Mohammad Rasoulof, l'un des plus grands cinéastes iraniens en activité, ne se lasse pas de dénoncer la dictature de son pays et de mettre en scène les souffrances endurées par ses compatriotes. Auteur de plusieurs films mémorables qui radiographient la corruption des institutions et honorent la résistance de personnages « ordinaires », le cinéaste, victime de la censure, interdit de sortie du territoire iranien et plusieurs fois condamné à des peines de prison, il se surpasse avec ***Le Diable n'existe pas***, un film offensif et bouleversant qui a été récompensé par un Ours d'or au Festival de Berlin en 2020.

Dans cette œuvre magistrale, Mohammad Rasoulof met successivement en scène quatre histoires indépendantes, mais toutes reliées par un même thème. Au gré de ces quatre récits situés dans le bruit et la fureur des grandes villes ou dans la douceur de paysages de campagne et de montagne, Mohammad Rasoulof dresse le portrait d'Iraniens aux prises avec la culpabilité, avec l'horreur et tous contraints d'interroger leur humanité et leur courage face à l'inacceptable. Avec ces protagonistes soumis à des épreuves traumatisantes, le cinéaste, sans jamais sombrer dans la théorie en images, met en scène les réalités d'un pays où la peine de mort est une norme accablante et l'une des armes favorites d'un régime qui ne jure que par l'oppression et la peur.

Tourné clandestinement en Iran avec des techniciens et acteurs qui ont pris des risques innombrables en se prêtant à cette aventure cinématographique et politique, ***Le Diable n'existe pas*** rappelle s'il en était besoin combien Rasoulof refuse de se soumettre aux règles liberticides en vigueur dans son pays. Depuis ses débuts, le cinéaste, avec une audace inouïe, « surmonte sa peur » et, dans la marginalité, signe des films qui témoignent inlassablement de sa résistance à l'ignominie. ***Le Diable n'existe pas*** en apporte une nouvelle preuve et s'impose comme l'un des plus beaux films vus cette année sur les écrans.

Olivier de Bruyn

 **Le Canard enchaîné**

En Iran, les condamnés à mort, politiques ou de droit commun, sont exécutés par des soldats (appelés ou professionnels) à qui l'on impose cette tâche. « Si tu dis non, explique l'un d'eux, ils détruisent ta vie. » En quatre histoires indépendantes, Mohammad Rasoulof décrit autant de cas de soumission ou de rébellion à cette loi. Un garagiste devient bourreau sans états d'âme, un militaire se révolte, un autre tue un proche sans le savoir, un troisième mesure le désastre familial qu'a entraîné sa décision. Ce film déchirant décrit avec une audace folle une entreprise totalitaire.

Jean-François Julliard



En Iran, le combat intime de plusieurs hommes et femmes pour défendre leur liberté dans un pays qui applique encore la peine de mort. Pour échapper à la censure qui s'applique aux longs métrages, Rasoulof met en scène quatre courtes histoires, en apparence distinctes et aux ambiances très différentes, pour raconter l'oppression morale, politique et sociale qui bouleverse les vies et pousse des gens bien au mensonge. Une vision âpre et sans concession, magnifiquement mise en image, d'un peuple rendu muet et soumis. Bouleversant.

Baptiste Thion

Le Diable n'existe pas est constitué de quatre courts métrages, variation plus ou moins directe autour de la peine de mort et de la responsabilité individuelle dans un environnement totalitaire. Dans le premier volet, il suit le quotidien d'un homme dont la bonhomie et la vie simple cachent une profession singulière. Le deuxième épisode se déroule dans une prison où un conscrit, désigné pour l'exécution d'un prisonnier, tente d'échapper au peloton. Le troisième confronte la joie d'un jeune appelé aveuglé par la perspective d'un mariage avec sa fiancée et le deuil observé par sa future belle-famille, dont l'un des proches vient d'être exécuté. Enfin, le dernier ramène une jeune femme élevée en Allemagne en Iran afin d'y découvrir un secret de famille. Même s'ils apparaissent indépendants, ces quatre courts métrages forment un ensemble cohérent et se répondent. Avec ce film, Rasoulof signe une œuvre d'une puissance rare, où il explore avec talent plusieurs genres cinématographiques.

Michaël Mélinard

Mohammad Rasoulof, à travers une fable politique, traite de la peine de mort en Iran, avec virtuosité et intelligence.

Des « individus parfaitement ordinaires allaient accomplir un travail qui, lui, ne l'était pas ». Les mots de Raoul Hilberg feraient un exergue parfait au nouveau film de Mohammad Rasoulof, **Le Diable n'existe pas**, anthologie de quatre récits autour de la peine de mort et de son utilisation par le régime iranien comme outil de contrôle. À ce titre, le premier court-métrage, centré autour du personnage de Heshmat, est d'une intelligence redoutable, désamorçant avec tranquillité chacune des fictions potentielles qui se présente à lui jusqu'au renversement final. Sensible et humain, Heshmat est pourtant de ceux qui ont choisi de ne pas choisir, d'accepter sans adhérer, déposant sa conscience en crise au pied des feux tricolores illuminant la nuit iranienne : si le diable n'existe pas, s'il n'y a pas de monstre pour faire sombrer l'humanité dans l'obscurité, il faut bien que quelqu'un s'en charge, sans trop y penser.

La richesse du film de Rasoulof tient dans le fait que chaque histoire vient simultanément prolonger et contrarier l'apologue précédent, la révolte de Pouya, jeune conscrit affecté à l'exécution des peines, répondant ainsi à l'atonie de Heshmat. Elle réside également dans la multiplicité des formes cinématographiques adoptées – alliant la chronique familiale au drame romantique, en passant par un film d'évasion d'inspiration bressonienne – toutes réunies sous un même régime visuel, aussi délicat que virtuose.

Le réalisateur iranien filme avant tout des êtres humains, capables de faire succéder le courage le plus sublime à la plus grande lâcheté, susceptibles de devenir les grains de sable de la machine qui les subjugue à l'état de rouages. L'insidieuse banalité du mal ne sert jamais d'excuse à ces personnages, auxquels Rasoulof offre toujours le choix, remettant au cœur de l'équation la question de l'individu, de sa morale, de l'écart entre le geste juste et le geste idéal. Un choix lourd de conséquences, d'abord ignorées, longtemps supportées, avec lesquelles ils devront vivre jusqu'au bout, tels Javad et Bahram, qui découvrent que le regard des vivants est aussi dur que celui des morts. Ce n'est peut-être qu'avec la dernière parabole que **Le Diable n'existe pas** expose au grand jour son objet : cette marque intime et secrète qui, comme le renard du petit Lacédémonien, ronge l'âme et nous accompagne jusqu'au trépas.

Corentin Destefanis Dupin



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 pourraient illustrer ce qu'elles ont ressenti durant le visionnage (5-10 min 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 min (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 peine de mort

Travailler à partir du discours de Robert Badinter (17 septembre 1981, Assemblée nationale)

Robert Badinter est le garde des Sceaux et ministre de la Justice du Gouvernement de Pierre Mauroy lorsqu'il présente à l'Assemblée nationale le projet de loi abolissant la peine de mort, un des engagements présidentiels de François Mitterrand.

Robert Badinter, professeur de droit et avocat à la Cour d'appel de 1951 à 1981, est un abolitionniste de longue date, s'inscrivant dans la tradition de Jean Jaurès et d'Aristide Briand. Il démontre que la peine capitale n'engendre que la violence et que l'abolition, au contraire, privilégie la rédemption et la confiance en l'humain.



Malgré une forte opposition de nombreux députés de droite, l'abolition de la peine de mort est votée par 363 députés dont des gaullistes, parmi lesquels Jacques Chirac, François Fillon et Jacques Toubon et des centristes, tel Raymond Barre. 113 députés ont voté contre et 117 se sont abstenus.

M. le garde des sceaux. Monsieur le président, mesdames, messieurs les députés, j'ai l'honneur, au nom du Gouvernement de la République, de demander à l'Assemblée nationale l'abolition de la peine de mort en France...

[Le discours intégral de Robert Badinter contre la peine de mort](#)

Argumenter contre la peine de mort : pour répondre à une personne qui est pour la peine de mort

Vous avez sans doute déjà rencontré une personne qui est pour la peine de mort. Vous qui êtes contre, nous vous donnons des arguments pour lui répondre (source : [site de Amnesty International](#)).

« Les victimes de crimes violents et leurs familles ont le droit à la justice ! »

Bien sûr, elles ont droit à la justice. Ceux qui ont perdu des êtres chers dans des crimes terribles ont le droit de voir les responsables rendre des comptes dans le cadre de procès équitables, sans recours à la peine de mort. En s'opposant à ce châtiment, il ne s'agit pas de réduire l'importance d'un crime ni de le cautionner. Cependant, de nombreuses familles ayant perdu des êtres chers affirment que la peine de mort ne permet pas réellement de soulager leur souffrance. Elle ne fait qu'étendre la souffrance de la famille de la victime à celle du condamné.

« La vengeance n'est pas la solution. La réponse consiste à réduire la violence, et non à donner encore la mort. » **Marie Deans**, dont la belle-mère a été assassinée en 1972.

Exécuter une personne parce qu'elle a pris la vie de quelqu'un d'autre, c'est une vengeance. Cela n'a rien à voir avec la justice. Une exécution – ou la menace d'une exécution – inflige une terrible cruauté physique et psychologique. Toute société qui exécute des délinquants se rend responsable de la même violence que celle qu'elle condamne.

« La peine de mort, c'est pour lutter contre la criminalité ! »

D'après les recherches, non. Il n'existe aucune preuve crédible que la peine de mort soit plus dissuasive qu'une peine d'emprisonnement. En fait, dans les pays qui ont interdit la peine de mort, les chiffres relatifs à la criminalité n'ont pas augmenté. Dans certains cas, ils ont même baissé. Au [Canada](#), le nombre d'homicides en 2008 était inférieur de moitié à celui de 1976, lorsque la peine de mort y a été abolie.

« Et la peine de mort pour les terroristes ?! »

Les gouvernements ont souvent recours à la peine de mort à la suite de violentes attaques pour démontrer qu'ils font quelque chose pour « protéger » la sécurité nationale. Mais il est peu probable que la menace d'exécution arrête les hommes et les femmes prêts à mourir pour leurs convictions – comme les kamikazes. Il est en revanche fort probable que des exécutions en fassent des martyrs, dont la mémoire contribuera à rallier davantage de partisans au sein de leurs organisations.

Les personnes accusées de « terrorisme » sont particulièrement susceptibles d'être condamnées à mort à l'issue de procès iniques. Beaucoup sont condamnées à mort sur la base d'« aveux » extorqués sous la [torture](#). Dans certains cas, des tribunaux spéciaux ou militaires instaurés par des lois antiterroristes ont condamné à mort des civils, au mépris des normes internationales.

« [La peine de mort] est un moyen facile utilisé par des responsables politiques pour faire croire à leurs électeurs apeurés qu'ils luttent contre la criminalité. » **Jan van Rooyen**, professeur de droit en Afrique du Sud.



« Il vaut mieux exécuter quelqu'un plutôt que de l'enfermer à vie »

Chaque jour, des hommes, des femmes et même des mineurs attendent leur exécution dans les quartiers des condamnés à mort. Quel que soit le crime commis, qu'ils soient coupables ou innocents, un système judiciaire ayant fait le choix de la vengeance plutôt que de la réinsertion peut leur ôter la vie. Tant qu'un prisonnier reste en vie, il peut espérer une réinsertion, ou espérer être disculpé s'il est plus tard reconnu innocent.

« Non, mais il existe des méthodes d'exécution rapides, humaines et indolores »

Toute méthode d'exécution est inhumaine. L'injection létale est souvent présentée comme un peu plus humaine parce qu'en surface tout au moins, elle semble moins grotesque et barbare que d'autres méthodes comme la décapitation, l'électrocution, le gazage ou la pendaison.

Toutefois, il ne faut pas se voiler la face : rechercher un moyen « humain » d'ôter la vie revient à tenter de rendre les exécutions plus acceptables pour la population au nom de laquelle elles ont lieu, et de permettre aux gouvernements qui exécutent de ne pas passer eux-mêmes pour des tueurs.

« Les gens sont favorables à la peine de mort »

Un soutien appuyé de la population à la peine de mort va souvent de pair avec l'absence d'informations fiables sur le sujet – le plus souvent, l'idée erronée qu'elle réduira la criminalité. De nombreux gouvernements sont enclins à promouvoir ce leurre, alors qu'aucun élément probant ne vient l'étayer. Les facteurs cruciaux qui sous-tendent l'application de la peine de mort sont souvent mal compris, notamment le risque d'exécuter un innocent, le caractère inique des procès et le caractère discriminatoire de la peine de mort. Ces éléments contribueraient à une compréhension pleinement informée du sujet.

Nous pensons que les gouvernements doivent s'ouvrir à cette information, tout en prônant le respect des droits humains grâce à des programmes d'éducation publique. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'un véritable débat sur la [peine de mort](#) pourra avoir lieu. Toutefois, la décision de procéder à une exécution ne peut être remise entre les mains de l'opinion publique. Les gouvernements doivent montrer la voie.

Autres thématiques

- Le rapport au devoir, à l'obéissance et à la morale ;
- La liberté individuelle dans un régime privant les libertés d'expression et d'action ;
- Le courage et l'engagement citoyen et individuel en refusant un ordre contraire à ses valeurs (refus d'appliquer la peine de mort).

On peut faire référence à *Antigone* de Sophocle mais surtout à l'écriture contemporaine qu'en a fait Jean Anouilh. Jean Anouilh a écrit la pièce entre 1941 et 1942, selon ses propres mots « à la lueur des premiers attentats terroristes, mais surtout comme une variation, à partir du chef-d'œuvre de Sophocle, sur le pouvoir et la révolte. » Un de ces événements marquants est l'assassinat raté de Pierre Laval et Marcel Déat par le résistant Paul Collette le 27 août 1941. Cet acte d'engagement perçu comme voué à l'échec semble avoir été un élément majeur dans le développement du personnage-titre. Comme il l'explique dans la préface de la première édition, Anouilh, qui admirait la pièce de [Sophocle](#) depuis son adolescence, trouve pendant la guerre que ses thèmes – l'individu qui se dresse contre des forces qui le dépassent – prennent un autre éclairage. Contrairement à l'auteur classique qui mettait en scène la lutte des hommes contre les dieux et le destin, Anouilh humanise le vain combat de ses personnages, les forces en présence étant tout ce qu'il y a de plus humaines : l'hypocrisie, l'égoïsme et l'orgueil (source wikipédia).

Sur le plan philosophique, on trouvera des réflexions importantes dans *L'homme révolté* d'Albert Camus.

La révolte n'a pas d'emblée de sens politique chez Camus, il s'agit d'une révolte métaphysique, d'un non fait à la condition humaine quand elle est affectée, dégradée. Contrairement à la révolution, le rebelle n'a pas de plan, il agit tout simplement. La révolte est toujours motivée par



le sentiment d'une injustice, faite non seulement à soi-même, mais à l'homme tout entier : je me révolte quand j'estime que l'homme en tant que tel, dont je suis un exemple, est attaqué. La révolte suppose, chez Camus, que l'homme a une nature humaine. Sans nature humaine, pas de révolte car pas de cause universelle à défendre. Le révolte est la tentative de poser une frontière, dont le symbole est le « non ». Le révolté est un être « jusqu'au boutiste », il est dans le mode « tout ou rien », car il préférerait mourir debout que de vivre couché. (sources : [le site la philosophie.com](http://le.site.la.philosophie.com))

La rébellion a aussi une visée morale, celle du rétablissement de l'ordre moral du monde. Son « non » désigne cette tentative pour créer de la valeur dans le monde. Sans révolte, l'homme n'est qu'une conscience de sa liberté, mais une liberté formelle : c'est la révolte qui fait que je suis libre réellement. La révolte fait advenir le monde commun, la subjectivité universelle, la défense d'une condition humaine digne : « Je me révolte donc nous sommes ».

« Le révolté au sens étymologique fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître, le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas. Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une révolte. » A. Camus



Pour aller plus loin

L'essai de Stéphane Hessel « Indignez-vous ! »

Publié en 2010. Cet ouvrage d'une trentaine de pages défend l'idée selon laquelle l'indignation est le ferment de l'« esprit de résistance ».

Et au cinéma...

Résister, se soulever contre l'ordre établi : Zéro de conduite de Jean Vigo ; Le Cuirassier Potemkine de S M Eisenstein.

Morale et obéissance : La cravate. Bastien a vingt ans et milite depuis cinq ans dans le principal parti d'extrême-droite. Quand débute la campagne présidentielle, il est invité par son supérieur à s'engager davantage. Initié à l'art d'endosser le costume des politiciens, on le surprend à rêver d'une carrière, mais de vieux démons resurgissent qui risquent de briser son ambition... Film sélectionné lors de la 15^e édition du Festival international du film d'éducation d'Évreux. Lire également la critique de Jean Pierre Carrier

<https://dicodoc.blog/2020/02/06/e-comme-extreme-droite/>

Le fils d'Alexander Abaturrov. Dima, est mort le 23 mai 2013, à l'âge de vingt-et-un ans. Enrôlé dans l'armée Russe, il est tué d'une balle dans la tête, lors d'une mission spéciale au Daghestan. Pendant que ses parents affrontent le vide laissé par sa disparition, ceux qu'il appelait ses frères, s'entraînent toujours pour la guerre dans des conditions difficiles qui créent un lien puissant entre eux. Ces deux univers se mêlent. Ils racontent la mort et l'absence. Film sélectionné lors de la 14^e édition du Festival international du film d'éducation d'Évreux.

Un dossier complet d'Amnesty International « Peine de mort : un combat toujours d'actualité »

Il y a 40 ans, une nouvelle victoire pour la dignité humaine avait lieu sur le long chemin de l'abolition universelle : la France abolissait enfin la peine de mort.

Difficile à le croire et pourtant... Il y a tout juste 40 ans, la peine de mort était encore une réalité en France. C'est en 1981 que le pays se détourne de cette peine d'un autre âge. Le 9 octobre 2021 est l'occasion de célébrer cet acte historique, ce jour où la France mettait fin aux homicides volontaires et prémédités, aux assassinats étatiques.

Depuis cette date, quelques soient les gouvernements, la France a toujours affirmé son opposition, en toutes circonstances, à la peine capitale. Aujourd'hui, l'abolition de la peine de mort a petit à petit fait son chemin, victoire après victoire, pays après pays. Pourtant en 2021, même si deux tiers des pays dans le monde sont désormais abolitionnistes, 55 pays continuent toujours à condamner à mort des personnes, parmi lesquels notamment la Chine, l'Iran, l'Arabie saoudite ou encore les États-Unis.

<https://www.amnesty.fr/dossiers/peine-de-mort-un-combat-d-actualite>

• Les chiffres de la peine de mort en 2020 dans le monde

Publié le 21.04.2021, sur le site d'Amnesty international

Une tendance mondiale vers l'abolition, des pays qui restent des mauvais élèves, tout ce qu'il faut retenir de l'utilisation de la peine de mort en 2020. Nous avons recensé **483 exécutions**



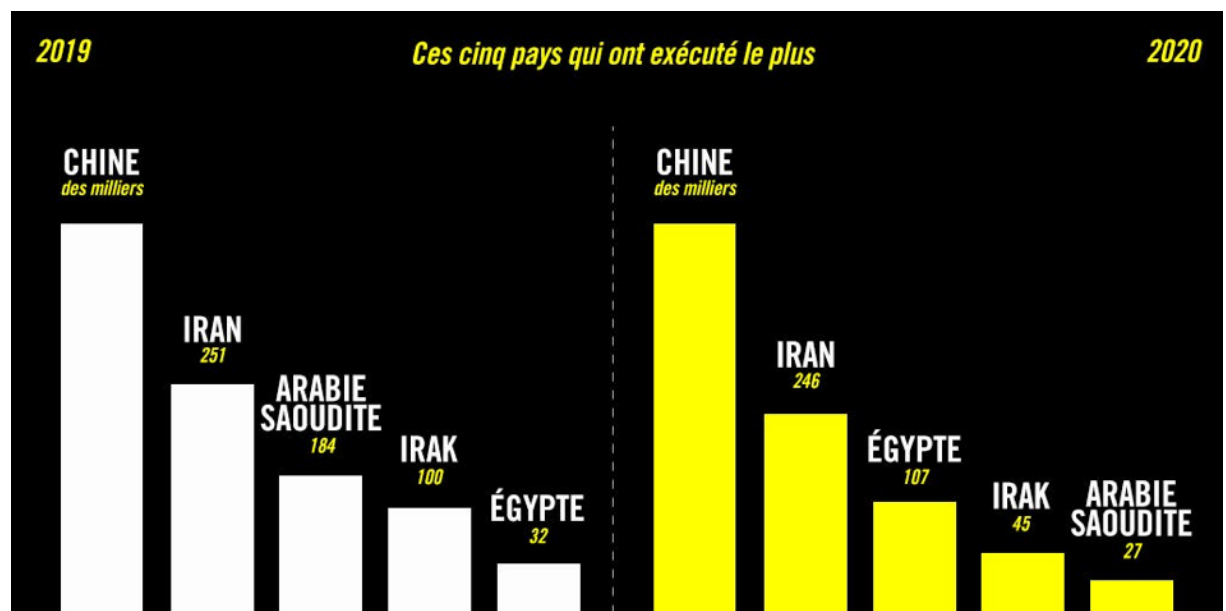
dans 18 pays en 2020, soit une baisse de 26 % par rapport aux 657 exécutions enregistrées en 2019. Ce chiffre est le plus faible que nous ayons enregistré au cours de la dernière décennie. La plupart des exécutions dont nous avons eu connaissance ont eu lieu, par ordre décroissant, en [Chine](#), en [Iran](#), en [Égypte](#), en [Irak](#) et en [Arabie saoudite](#). L'Iran, l'Égypte, l'Irak et l'Arabie saoudite **ont été responsables à eux seuls de 88 % de toutes les exécutions recensées dans le monde** en 2020.

Lire aussi : [Ces cinq pays qui ont exécuté le plus de personnes en 2020](#)

• Le mouvement vers l'abolition en chiffres

À notre connaissance (source Amnesty International), aucune exécution n'a eu lieu en 2020 au [Biélorus](#), au [Japon](#), au [Pakistan](#), à [Singapour](#) et au [Soudan](#) – alors que ces pays ont tous procédé à des exécutions en 2019 et en 2018 –, ainsi qu'à [Bahreïn](#), où des exécutions ont eu lieu en 2019 mais pas en 2018. En 2020, le nombre d'exécutions enregistrées en Irak a diminué de plus de moitié par rapport à 2019 (45 contre 100). En Arabie saoudite, il a chuté de 85 %, passant de 184 à 27. En mai, le Tchad a aboli la peine de mort pour tous les crimes. Le Kazakhstan, pour sa part, s'est engagé à l'abolir au titre du droit international, et la Barbade a procédé à des réformes afin de supprimer l'imposition obligatoire de la peine capitale. Aux États-Unis, [le Colorado est devenu le 22^e État des États-Unis à abolir la peine de mort](#).

[Lire la suite sur le site d'Amnesty International](#)



Les chiffres dont nous disposons montrent que, sur les 483 personnes exécutées en 2020, 3 % étaient des femmes, exécutées dans les pays suivants : Arabie saoudite (deux), Égypte (quatre), Iran (neuf) et Oman (une). L'Inde, Oman, le Qatar et Taiwan ont repris les exécutions en 2020.



Découvrir le cinéma iranien

Autres films iraniens sélectionnés par le Festival international du film d'éducation d'Évreux...

Iranien

De [Mehran Tamadon](#) | France | Documentaire | 105 min.

Iranien athée, le réalisateur Mehran Tamadon a réussi à convaincre quatre mollahs, partisans de la République Islamique d'Iran, de venir habiter et discuter avec lui pendant deux jours. Dans ce huis clos, les débats se mêlent à la vie quotidienne pour faire émerger sans cesse cette question : comment vivre ensemble lorsque l'appréhension du monde des uns et des autres est si opposée ?

Radiographie d'une famille

De [Firouzeh Khosrovani](#) | 2020 | Iran, Norvège, Suisse | Documentaire | 82 min.

La fille d'un père séculier et d'une mère pieuse raconte comment ils coexistent sous un même toit. À travers des photos et des conversations fictives, nous découvrons le changement de la famille au cours des années de révolution en Iran. En utilisant sa propre enfance comme centre du récit, l'histoire familiale reflète les événements politiques de l'époque et dépeint le puzzle intrigant qui constitue l'identité iranienne moderne.

Sunless Shadows

De [Mehrdad Oskouei](#) | 2019 | Iran, Norvège | Documentaire | 74 min.

Dans un centre de détention pour mineures en Iran, des adolescentes purgent une peine pour le meurtre de leur père, de leur mari ou d'un autre homme de leur famille.

Beach Flags

De [Sarah Saidan](#) | Iran | Animation | 13 min.

Vida, nageuse sauveteuse iranienne, se noie dans un océan d'affres. Allier l'amour du maillot de bain à l'obligation du port du voile est un exercice délicat pour cette jeune fille. Aspirant à de nouveaux horizons aux eaux sereines, elle est déterminée à remporter une épreuve de beach flags, synonyme de qualification à une compétition internationale en Australie. Mais Sareh, une concurrente énigmatique, se dresse entre Vida et le fanion.



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 Ophüls), *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 Dziga Vertov. (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 Pazenza 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 justice 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'interactif

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://curiosphere.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 permet de 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 de relief au film projeté est aujourd'hui beaucoup utilisé pour les films d'animation ou à grand spectacle.



















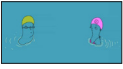
Le cinéma d'animation

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.












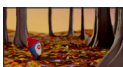




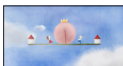














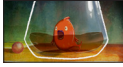




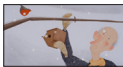

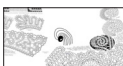






Rappel sur les films d'animation programmés au Festival international du film d'éducation d'Évreux

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



En compétition		Séance jeune public
2014 10^e édition	 Bang Bang ! de Julien Bisaro	 Une histoire d'ours / Historia de un oso de Gabriel Osorio
	 Beach Flags de Sarah Saidan	 Le Garçon et le Monde d'Alê Abreu
	 Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset, Jeanne Paturle	 Flocon de neige de Natalia Chernysheva
	 La Petite Casserole d'Anatole d'Éric Montchaud	 Nouvelle espèce / Novy Druh de Katerina Karháňková
	 The Shirley Temple de Daniela Scherer	 Pierre et le Loup de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon, Corentin Leconte
		 Wind de Robert Loebel
En compétition		Séance jeune public
2015 11^e édition	 H cherche F de Marina Moshkova	 Moi+elle / Me+her de Joseph Oxford
	 Monsieur Raymond et les philosophes de Catherine Lafont	 Captain Fish de John Banana
	 Sous tes doigts de Marie-Christine Courtès	 Nuggets d'Andreas Hykade
		 One, two, tree d'Yulia Aronova
		 Tulkou de Sami Guellaï, Mohammed Fadera
		 Patate et le jardin potager de Benoit Chieux, Damien Louche-Pélissier
		 Autos portraits de Claude Cloutier
		 Mythopolis d'Alexandra Hetmerova
		 Agneaux / Lämmer de Gottfried Mentor
		 Le conte des sables d'or de Fred, Sam Guillaume
		 Papa de Natalie Labare



<div>2016</div> <div>12^e édition</div>	<div>En compétition</div> <div>  Alike de Rafa Cano Méndez, Daniel Martinez Lara </div> <div>  Des rêves persistants / Persisting Dreams de Come Ledesert </div> <div>  Frontières / Borderlines d'Hanka Nováková </div> <div>  Une histoire de zoo / Co se stalo v zoo de Veronika Zacharová </div> <div>  Film invité Tout en haut du monde de Rémi Chayé </div>
	<div>Séance jeune public</div> <div>  À propos de maman (Pro Mamu) de Dina Velikovskaya </div> <div>  Caminho dos gigantes (Way of giants) d'Alois Di Leo </div> <div>  Chez moi de Phuong Mai Nguyen </div> <div>  Crabe-phare de Gaëtan Borde... </div> <div>  Cul de bouteille de Jean-Claude Rozec </div> <div>  De longues vacances de Caroline Nugues-Bourchat </div> <div>  Fear of flying de Conor Finnegan </div> <div>  Jonas and the sea (Zeezucht) de Marlies van der Wel </div> <div>  La Cage de Loïc Bruyère </div> <div>  La Cravate (The tie) d'An Vrombaut </div> <div>  La Moustache (Viikset) d'Anni Oja </div> <div>  La Reine Popotin (Königin Po) de Maja Gehrig, </div> <div>  La Soupe au caillou de Clémentine Robach </div> <div>  Le Renard Minuscule de Sylwia Szkiladz, Aline Quertain </div> <div>  Looks de Susann Hoffmann </div> <div>  Miel bleu de Constance Joliff,... </div> <div>  Moroshka de Polina Minchenok </div> <div>  Que dalle d'Hugo de Faucompret... </div> <div>  Spring Jam de Ned Wenlock </div> <div>  The girl who spoke cat de Dotty Kultys </div> <div>  Tigres à la queue leu-leu de Benoît Chieux </div> <div>  Une autre paire de manches de Samuel Guénolé </div> <div>  Vidéo-souvenir de Milena Mardos </div>
<div>2017</div> <div>13^e édition</div>	<div>En compétition</div> <div>  Catherine de Brit Raes </div> <div>  Mr. Sand de Soetkin Verstegen </div>
	<div>Séance jeune public</div> <div>  Adama de Simon Rouby </div> <div>  Chemin d'eau pour un poisson de Mercedes Marro </div> <div>  Courage ! / Head Up ! de Gottfried Mentor </div> <div>  Deux amis de Natalia Chernysheva </div> <div>  Deux tramways / Dva Tramvaya de Svetlana Andrianova </div> <div>  Je mangerais bien un enfant d'Anne-Marie Balaj </div> <div>  La moufle de Clémentine Robach </div> <div>  La taupe et le ver de terre de Johannes Schiehl </div> <div>  La toile d'araignée / Pautinka de Natalia Chernysheva </div> <div>  Le cadeau / The Present de Jacob Frey </div> <div>  Le château de sable de Quentin Deleau, Lucie Foncelle, Maxime Goudal, Julien Paris, Sylvain Robert </div> <div>  Le fruit des nuages / Plody Marku de Katerina Karhankova </div> <div>  Le vent dans les Roseaux de Nicolas Liguori, Arnaud Demuynck </div> <div>  L'Orchestre / The Orchestra de Mikey Hill </div> <div>  Louis de Violaine Pasquet </div>



2018 14^e édition	En compétition		
	 Compartment de Daniella Koffler	 Miraï, ma petite sœur de Mamoru Hosoda	 Wardi de Mats Grorud
	 The Stained Club de Simon Boucly, Marie Ciesielski, Alice Jaunet, Mélanie Lopez, Chan Stéphanie Peang, Béatrice Viguier	Séance jeune public	
	 Drôle de poisson de Krishna Nair	 Lion de Julia Ocker	 Lemon et Elderflower d'Ilenia Cotardo
	 La Tortue d'or de Célia Tisserant, Célia Tocco	 Trop Petit Loup d'Arnaud Demuynck	 Dark, Dark Woods d'Émile Gignoux
	 Fourmis de Julia Ocker	 La Belette de Timon Leder	 Odd est un œuf de Kristin Ulseth
	 Les Monstres n'existent pas d'Ilaria Angelini, Luca Barberis Organista, Nicola Bernardi	 Le Cerisier d'Eva Dvorakova	 Scrambled de Bastiaan Schravendeel
	 La Corneille blanche de Miran Miosic		
	 Homegrown de Jim Hansen		
	 Lapin et Cerf de Péter Vacz		
2019 15^e édition	En compétition		
	 Les Empêchés de Sandrine Terragno, Stéphanie Vasseur	 Mémorable de Bruno Collet	 Oncle Thomas - La comptabilité des jours de Regina Pessoa
	Séance jeune public		
	 Deux ballons de Marck C. Smith	 Little Wolf d'An Vrombaut	 Lunette de Phoebe Warries
	 Good heart de Evgeniya Jirkova	 Maestro Le collectif Illogic	 Mon papi s'est caché de Anne Huynh
	 Grand Loup & Petit Loup de Rémi Durine	 Nuit chérie de Lia Bertels	 Please Frog, Just one sip de Diek Grobler
	 La Chasse de Alexey Alekseev	 Robot and the Whale de Roboten Och	 Sarakan /The kit de Martin Smanata
	 La Théorie du coucher du soleil de Roman Sokolov	 Tôt ou tard de Jadwiga Kowalska	 Une petite étoile de Svetlana Andrianova
	 L'Enfant qui voulait voler de Felicitas Heidenreich, Daniel Hoffmann, 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		



En compétition



Genius loci
d'Adrien Merigeau

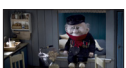
Séance jeune public



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



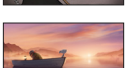
Extraordinaire voyage de Marona (L')
d'Anca Damian



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



Isabelle au bois dormant
de Claude Cloutier



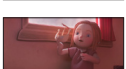
Joy et le héron
de Constantin Paepelow, Kyra Buschor



Lèvres gercées
de Fabien Corre, Kelsi Phung



Like and follow
de Tobias Schlage, Brent Forrest



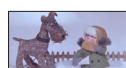
Maija
d'Arthur Nolllet, Maxime Faraud, Mégane Hirth, Emma Versini, Julien Chen, Pauline Carpentier



Migrant
d'Estaban Ezequiel Dalinger, Cesar Daniel Iezzi



Monde à l'envers (Le)
d'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 Spiegel



Parapluies
de José Prats, Álvaro Robles



Petit Bonhomme de poche (Le)
d'Ana Chubinidze



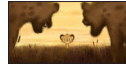
Pompier
d'Yulia Aronova



S'il vous plaît, 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

2020
16^e édition



En compétition



407 jours
d'Eléonore Coyette



Cœur vaillant
de Nastasja Caneve



Folie douce, folie dure
de Marine Laclotte



Garçons bleus : 12 portraits (Les)
de Francisco Bianchi



Monde en soi (Le)
de Sandrine Stoianov, Jean-Charles Finck



Postpartum
d'Henriette Rietz



We have one heart
de Katarzyna Warzecha

Séance jeune public



Bach-Hông
d'Elsa Duhamel



Belly Flop
de Kelly Dillon, Jeremy Collins



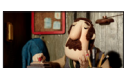
Blanket
de Marina Moshkova



Bouteilles à la mer (Les)
de Célia Tocco



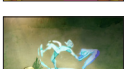
Chant des poissons anges (Le)
de Louison Wary



Crime particulier de l'étrange Monsieur Jacinthe (Le)
de Bruno Caetano



Dans la nature
de Marcel Barelli



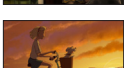
Drops
de Sarah Joy Jungen



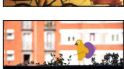
Être du pommier (L')
d'Alla Vartanyan



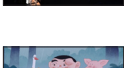
French Roast
de Fabrice Joubert



Fritzi
de Ralf Kukula, Matthias Bruhn



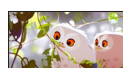
Kiki la plume
de Julie Rembauville, Nicolas Bianco-Levrin



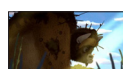
Kiko et les animaux
de Yawen Zheng



Même pas peur
de Virginie Costa (école EMCA)



Odysée de Choum (L')
de Julien Bisaro



Plus effrayant (Le)
de Pavel Nikiforov



Prince au bois dormant (Le)
de Nicolas Bianco-Levrin



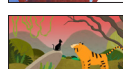
Princesse et le bandit (La)
de Mariya Sosnina, Mikhail Aldashin



Souvenir
de Cristina Vilches Estella, Paloma Canonica



Symphonie en Bêêêê (Majeur)
d'Hadrien Vezinet (école Emile Cohl)



Tigre et son maître (Le)
de Fabrice Luang-Vija



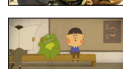
Tobi et le turtobus
de Verena Fels



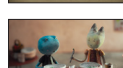
Ton français est parfait
de Julie Daravan Chea



Trois amis
de Peter Hausner, Snobar Avani



Tu fais peur
de Xiya Lan



Un caillou dans la chaussure
d'Éric Monchaud

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'exposition peut être violent. Pour le réalisateur et le producteur, la réaction du public -même averti- à la présentation du « 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 valeur 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 » où 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 attendant 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 2020, 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'est 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)



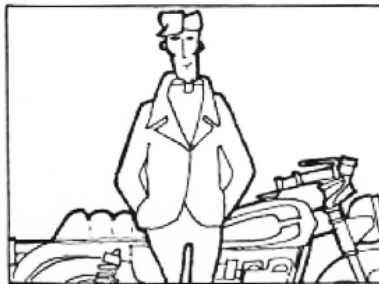
2 **close up**
(gros plan)



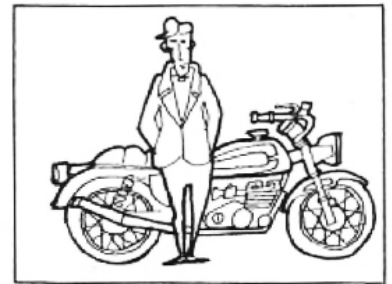
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



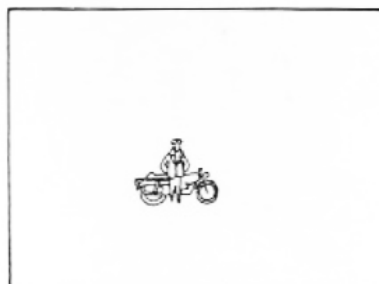
5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



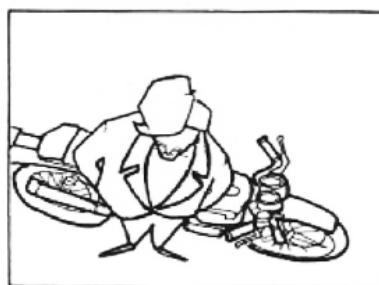
7 **medium long shot**
(plan de demi ensemble)



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.

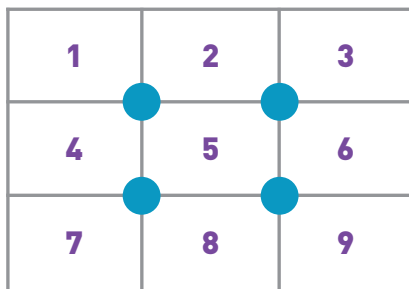


Règle des tiers

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, 411p.
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

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, 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



Avec le soutien de

Soutenu
par



GOUVERNEMENT

Liberté
Égalité
Fraternité



RÉGION
NORMANDIE



fonds
MAIF pour
l'éducation



Avec la participation de

