

Dossier d'accompagnement



Petite Nature

Prix du meilleur
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

Table des matières

Le film, présentation	3
Synopsis	3
Équipe artistique et technique	3
Teaser du film	4
Prix du meilleur long métrage d'éducation 2021 du Festival international du film d'éducation d'Évreux	5
Sélection en festivals	5
Biographie de Samuel Theis, le réalisateur	5
Le film, étude et analyse de certains partis-pris	6
Le choix des comédiens	6
Comment filmer, le choix du chef opérateur	7
Le regard de trois critiques de cinéma...	8
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	10
Une démarche pour lancer un débat, (selon la taille du groupe)	10
Quelques problématiques du film, du point de vue de Samuel Theis, le réalisateur	11
Autres thématiques	13
Pour aller plus loin	16
Le rôle de l'émotion dans la relation éducative	16
La littérature de jeunesse au regard de « la construction de soi comme récit »	16
Connaître ces jeunes notamment des petites villes ou territoires ruraux	16
Le spectateur et le cinéma	17
L'accompagnement du spectateur	17
Regarder un film	19
À propos de cinéma	21
Le cinéma documentaire	21
Le cinéma de fiction	24
Le cinéma d'animation	26
Le festival de cinéma	34
Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique	36
Lecture de l'image	36
Ressources	40

Le film, présentation

Réalisateur : Samuel Theis

Fiction 1h35 - France, 2021

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



Synopsis

Johnny a dix ans. Mais à son âge, il ne s'intéresse qu'aux histoires des adultes. Dans sa cité HLM en Lorraine, il observe avec curiosité la vie sentimentale agitée de sa jeune mère. Cette année, il intègre la classe de Monsieur Adamski, un jeune titulaire qui croit en lui et avec lequel il pousse la porte d'un nouveau monde.

Équipe artistique et technique

Équipe artistique

Johnny Aliocha Reinert

Adamski Antoine Reinartz

Sonia Mélissa Olexa

Nora Izia Higelin

Mélissa Jade Schwartz

Dylan Ilario Gallo

Ylies Abdel Benchendikh

Copine De Dylan Romande Esch

Mérésia Meresia Litzenburger

Directrice de l'école Danielle Dalhem

Camille Maïa Quesmand

Claire Claire Burger



Équipe technique

Scénario et réalisation : Samuel Theis

Produit par Caroline Bonmarchand

Image : Jacques Girault

Scripte : Alice Douard

1^{er} Assistant Mise en scène : Guillaume Huin

Directeur de production : Nicolas Leclere

Régie : Vincent Léonard

Casting : Julie Allione, Laure Ballarin, Adelaïde Mauvernay

Ingénieur du son : François Abdelnour

Décors : Mila Preli

Costumes : Rachèle Raoult

Maquillage : Marine Tesson

Directrice de post-production : Xenia Sulyma

Montage image : Nicolas Desmaison, Esther Lowe

Montage son : Fanny Martin

Montage Paroles et directs : Jeanne Delplancq

Mixage : Olivier Guillaume

Étalonnage : Yov Moor

Musique originale : Ulysse Klotz

Une Production Avenue B Productions

En coproduction avec France 3 Cinéma

En association avec Ad Vitam, Totem Films, Cinecap 3, Cineventure 5, Cinecap 3 Développement

Avec la participation de Canal +, Ciné +, France Télévisions

Avec le soutien de La Région Grand Est

En partenariat avec CNC (Centre National Du Cinéma et de L'image Animée)

L'Angoa

Distribution : Ad Vitam



Teaser du film

www.youtube.com/watch?v=C3KiBW_023E



Prix du meilleur long métrage d'éducation 2021 du Festival international du film d'éducation d'Évreux

« Le choix du jury s'est porté sur le film de Samuel Theis, **Petite Nature**. Outre ses qualités cinématographiques et scénaristiques, le film séduit par la réflexion qu'il porte sur les limites de l'accompagnement pédagogique d'un jeune tiraillé entre le rôle qu'il est contraint d'endosser au sein de la cellule familiale et le souhait qu'il a de s'en extraire. La culture apparaît comme un véritable vecteur d'ouverture sur le monde et l'enseignant, tout en étant confronté à ses propres incertitudes, est ici présenté comme un guide, qui catalyse dans l'esprit de l'enfant une volonté d'émancipation sociale. ».

Pour le jury, Delphine Lemaire Présidente

Sélection en festivals

Ce film a été présenté à la 60^e édition de la Semaine internationale de la critique à Cannes 2021, en séance spéciale.

Il a obtenu le Prix Caméra d'or au festival Alice nella Citta (Italie 2021) et le Prix du meilleur film TV5 Québec-Canada au festival de films francophones Cinemania (Canada 2021).

Lors de la 14^e édition du festival du film francophone d'Angoulême, il a obtenu le Valois des étudiants francophones, décerné par le jury des étudiants francophones.

Biographie de Samuel Theis, le réalisateur



Né en 1978, Samuel Theis étudie l'art dramatique à l'École Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon. Il intègre ensuite l'atelier scénario de La Fémis avant de réaliser son premier long-métrage **Party Girl**, inspiré de la vie de sa mère.

À la frontière entre documentaire et fiction, les membres de sa famille y jouent leurs propres rôles. Le film, co-réalisé avec Marie Amachoukeli et Claire Burger, ouvre la sélection Un certain regard à Cannes en 2014 et obtient la Caméra d'or.

Samuel Theis est également acteur et metteur en scène.

Petite Nature, produit par Caroline Bonmarchand, est son deuxième long-métrage.

D'où vient **Petite Nature** ?

« Ce film est en grande partie autobiographique même si j'ai pris plus de libertés qu'avec **Party Girl**. **Petite Nature** est inspiré de mon enfance mais s'autorise plus de fiction. Dans mon premier film, il y avait pratiquement un enjeu d'archives, dans la façon de mettre en scène ma famille, ma mère. C'était aussi le récit d'un milieu, d'un territoire, j'ai eu envie de poursuivre cela avec **Petite Nature**. En faisant **Party Girl**, je revisitais constamment mon enfance en Moselle, et j'essayais de me souvenir de ce moment où j'avais pris conscience de mon désir de partir. Le film est né avec cette question : à quel moment dans la vie d'un enfant naît le désir d'émancipation ? C'est un film sur l'éveil - sur les éveils : affectif, intellectuel, sexuel. Filmer l'enfance, c'est toujours interroger les premières fois. »

Samuel Theis



Le film, étude et analyse de certains partis-pris

En appui sur un entretien avec Samuel Theis, le réalisateur

Le choix des comédiens

Contrairement à *Party Girl*, vous avez voulu confier certains rôles à des comédiens professionnels.

Oui, il y avait l'idée de mettre en dialogue deux mondes qui se jouxtent. C'est important la question de la représentation des classes populaires au cinéma et pour moi, c'est difficile de faire incarner mon milieu d'origine par des comédiens. Je ressens la nécessité de filmer des gens issus de cette région, de ce milieu social, les visages, les corps, le langage. Avec une volonté de les rendre visibles. De les filmer dans leur fiction, et pas seulement la mienne. Dans le film, les acteurs professionnels incarnent une autre classe sociale. Je trouvais ça amusant, dans une dimension méta, ce que jouait leur différence de statut.

***Petite Nature* est porté par des comédiens magnifiques, particulièrement le jeune Aliocha Reinert. Comment l'avez-vous trouvé ?**

On a procédé à un long casting sauvage en Lorraine. On s'est d'abord concentré sur la recherche de Johnny et sa mère. Les enfants, c'est toujours difficile, c'est toujours une première fois, il faut en voir beaucoup. L'idée que n'importe qui peut jouer est fausse, pour jouer au cinéma, il faut quand même accepter de se laisser regarder. On a longtemps cherché, je souhaitais un garçon qui soit délicat et déjà habité par des questions de sexualité ou de genre. Et Aliocha s'est présenté, avait de longs cheveux blonds et faisait de la danse. J'ai averti ses parents de l'histoire du film, je voulais qu'ils soient bien au clair, et ils ont eu l'intelligence de me dire que c'était à Aliocha de décider. Il a demandé un temps pour réfléchir et j'ai trouvé ça très beau. Il m'a rappelé quelques jours plus tard en me disant qu'il se sentait capable de défendre ce rôle et qu'il en avait envie. Aliocha n'est pas Johnny et j'ai trouvé sa décision et ses motivations très courageuses. Il a une intensité, une sensibilité et une grâce dans sa manière de bouger, d'être, de se laisser regarder justement. Il y a des acteurs du contrôle, qui fabriquent, et d'autres qui s'abandonnent, acceptent qu'on leur « vole » des choses. Aliocha fait partie de ceux-là.

Dans ce casting sauvage, vous avez aussi trouvé la mère, Mélissa Olexa ?

Oui, elle vient de Metz, elle est femme de ménage, travaille avec sa mère qui exerce le même métier. C'est une famille essentiellement de femmes, elles incarnent une féminité sensible mais pas fragile, pas faible. C'était important pour moi que cette mère soit combative, non ré-



signée, non aliénée par son milieu social. Pour les non professionnels aussi, c'est toujours une première fois. C'est très émouvant de les voir s'autoriser à y aller. Au premier essai, Mélissa a dit qu'elle était juste curieuse de voir à quoi ressemblait un casting. Mais derrière ces mots, j'ai tout de suite senti son engagement, son désir pour le cinéma qui était très fort. C'est très beau de les voir s'abandonner progressivement à leur désir et se professionnaliser durant le tournage.



Comment les avez-vous dirigés ?

Mon scénario est très écrit mais je ne le donne pas aux acteurs. Je ne veux surtout pas les figer, donc ils improvisent à partir de la situation, je leur explique les enjeux, je donne parfois quelques répliques. C'est une manière de mettre tout le plateau au présent et de se rapprocher de la scène écrite en tournant. Mélissa comprenait très bien ce qu'était une scène, un conflit, et même dans l'impro, son jeu comportait très peu de déchet. Certains acteurs sont capables d'écrire au plateau, d'autres ont besoin du soutien du texte. J'aime à penser que Mélissa incarne ma mère plus jeune, comme si *Petite Nature* était un préquel de *Party Girl*. Elle ne joue pas une mère Courage, elle n'oublie pas ses désirs de femme.



Antoine Reinartz est remarquable de justesse. Il a aussi une voix qui se reconnaît d'emblée. Avez-vous pensé à lui d'emblée ?



J'ai d'abord cherché. Ce qui m'intéressait chez Antoine, c'était sa jeunesse, c'est quelqu'un de très articulé. Dans le jeu, son élocution est en effet particulière. Il y a chez Antoine une féminité qui peut être troublante, j'avais peur au départ que ça n'enferme l'histoire dans des clichés, mais ce doute a été réglé quand j'ai associé Antoine à Izia Higelin. Elle amenait une sexualité dans le couple. C'est drôle, parce que leurs genres sont presque inversés. Ça fonctionnait très bien. Dans son jeu, Antoine a une façon d'accidenter sa parole, une fébrilité que je trouve très belle. Il est vibrant, intranquille.

Et Izia Higelin ?

Aux essais, elle avait tout de suite une grande disponibilité, une grande écoute. Izia est une actrice qui laisse la place à l'autre, mais elle a aussi une puissance d'être-là, elle ne s'excuse pas d'être une femme désirante. On croit en son personnage qui s'intéresse à un enfant, qui est prêt à défier les règles pour l'emmener au musée... Elle incarne l'idée selon laquelle il faut s'intéresser davantage aux différences sociales, il faut être plus audacieux, plus brave, pour contrer les déterminismes.

Comment filmer, le choix du chef opérateur

Comment s'est passé le travail avec Jacques Girault, jeune chef opérateur ?

Le personnage principal était un enfant, et l'encadrement légal imposait des journées de tournage plus courtes de moitié, le film n'avait pas un budget très confortable. Cela exigeait de la souplesse. Jacques avait travaillé sur *SAUVAGE* de Camille Vidal-Naquet et j'avais trouvé ses cadres filmés à l'épaule très justes dans le suivi et la distance aux acteurs, c'était élégant, sensuel. J'avais envie de ça. Mais je voulais aussi assumer une mise en scène, des cadres posés. Je souhaitais trouver le bon équilibre entre une âpreté dans la représentation de ce milieu et une image qui soit du côté de la sensualité, un peu à la manière d'Andrea Arnold qui filme les classes populaires avec beaucoup de fantaisie. Jacques était la bonne personne pour ça. On a pas mal réfléchi à la manière de filmer des enfants, la hauteur de caméra, on avait très envie de contre-plongées sur les enfants par exemple. Les enfants amènent avec eux automatiquement la poésie. Je crois qu'il faut éviter d'introduire des éléments poétiques dans un film d'enfants, afin que la poésie naisse d'elle-même. Jacques n'est jamais protocolaire, il cherche encore pendant le tournage, ça me plaisait, c'était très agréable de travailler avec lui.



Vous êtes à l'évidence très attaché à Forbach et à la Lorraine. Vous pensez toujours filmer là, comme les Dardenne à Seraing ?

C'est un processus, qui m'amènera sans doute un jour à filmer ailleurs, mais pour l'instant, je n'en ai pas fini avec ce territoire. J'aime bien l'idée que mes films recouvrent à la fois une identité sociale et régionale. J'estime qu'il y a un déficit de représentation de ce milieu, les classes populaires se sont peu à peu effacées du discours médiatique. Il y a eu un sursaut récemment, avec les gilets jaunes, mais très vite étouffé. Avec un mépris de classe très violent dans les médias à ce moment-là. Je pense que ça participe à une manière d'évacuer la lutte des classes et les contradictions de classes. Bien sûr qu'il ne suffit pas de filmer des ouvriers, il faut savoir d'où on les filme et pourquoi. Cela induit des questions qui sont longues à traverser : comment je regarde ce milieu, qu'est-ce que je choisis d'en raconter ? Ne pas réduire les quartiers populaires à la fatalité du chômage et à la délinquance. Ce n'est pas gagné de faire des films comme les miens, ce n'est pas assez glamour de filmer les classes populaires, des visages inconnus. Pourtant, il y a une riche histoire de ce côté-là du cinéma : Pialat, les Dardenne, le néo-réalisme italien. Pour revenir à Forbach, j'aime croire que mes films dialoguent entre eux : *Party Girl* était le récit d'une femme qui veut échapper à la société alors que *Petite Nature* est centré sur un garçon qui veut à tout prix y entrer.

Le regard de trois critiques de cinéma...



Regard d'enfant sur le monde et premiers ressentis amoureux

Délicat sujet traité par Samuel Theis dont c'est ici le deuxième long-métrage, après *Party Girl* qui était inspiré de la vie de sa propre mère. C'est de lui dont il va parler à la troisième personne dans ce *Petite Nature* qui traite du regard de l'enfant sur notre monde d'adultes et de l'éveil de ses premiers désirs et ressentis amoureux. Johnny a 10 ans, une maturité bien supérieure à la moyenne pour son âge, et il s'occupe de sa petite sœur comme le père qu'ils n'ont plus. Dans sa nouvelle classe, son jeune professeur va voir en lui un élève brillant et va le prendre sous son aile. Mais ce traitement si particulier, Johnny le vivra différemment, comme une filiation paternelle se dira-t-on d'abord, avant de se rendre à l'évidence : c'est la découverte d'un sentiment qui ressemble à s'y méprendre à de l'amour...

Samuel Theis, à travers son propre parcours d'enfant, se souvient de ses premiers émois et interroge ces découvertes, ces premières fois, l'âge n'ayant ici, finalement, que peu d'importance. Le genre aussi, cette histoire pourrait très bien être celle d'une petite fille amoureuse de son professeur. Il suffit pour s'en convaincre d'analyser chacun des personnages principaux : le fils a de beaux cheveux longs, refuse de se battre quand sa mère, aux cheveux courts, habillée comme un garçon, incite son enfant à donner les coups. Et, même constat de l'autre côté, avec le professeur plus doux et réservé que sa femme. Samuel Theis réalise un film qui rappelle les codes de ceux de Céline Sciamma (« Naissance des pieuvres », « Tomboy ») : un métrage fortement ancré dans les vies des petites gens, avec

des comédiens plus vrais que nature et des histoires troubles, osées, délicates, qui interpellent et nous touchent fatalement.

Les comédiens sont formidables de vérité, Aliocha Reinert est saisissant dans la peau d'une petite nature qui est aussi une bombe à retardement, pour preuve cette éloquente scène de repas où Johnny sort de sa réserve pour exprimer avec véhémence ce qu'il a sur le cœur ! Antoine Reinartz est également parfait dans le rôle du professeur bousculé. Mélissa Olexa et Izia Higelin campent elles aussi impeccablement leur rôle de mère et femme fortes. La réalisation, sobre et délicate, trouve le juste ton pour traiter de ces émois compliqués pour un enfant dont on veut trop vite lui faire jouer le rôle d'adulte. *Petite Nature*, c'est un passage, une frontière franchie, une émancipation, celle que l'on touche tous du doigt un jour et qui nous marque à vie...

Mathieu Payan,

www.abusdecine.com/author/mathieu-payan/





L'enfance vive

« Les premiers pas en solo de Samuel Theis débouchent sur un grand film. Un récit d'apprentissage bouleversant, porté par un gamin épatant, Aliocha Reinert.

Dans la première scène du film, Johnny, dix ans, est assis à une table avec son beau-père du moment, qu'il quitte en famille pour aller s'installer dans un nouvel appartement de leur cité HLM lorraine. Le ton est donné par la force du réalisme et de l'élan romanesque. Les cadres sont posés, les échanges sont simples, et les regards entre les personnages sont denses. La dramaturgie retrouve le même terrain géographique que le cinéaste explorait dans le court-métrage *Forbach* (2008) et dans le premier long-métrage *Party Girl* (2014), tous deux co-écrits avec Claire Burger et Marie Amachoukeli, et réalisés par celles-ci, en trio avec Samuel Theis pour ce dernier. Johnny est le centre névralgique de ce récit d'apprentissage, situé juste avant l'adolescence. Le garçon, cadet de trois enfants, se découvre une soif d'ailleurs et d'autre chose le jour où il rencontre

son nouvel instituteur, venu de Lyon. Une fascination inédite et stimulante pour le gosse, qui comprend progressivement qu'il veut s'extraire de sa condition sociale et du déterminisme annoncé, malgré l'amour familial.

La puissance de la mise en scène irradie l'écran, via ce petit corps confronté au monde adulte, et via la manière dont le réalisateur accueille les non-professionnels que sont Aliocha Reinert (Johnny) et Mélissa Olexa (sa mère), trouvailles inouïes, face au judicieux Antoine Reinartz. Avec sa croyance profonde dans le cinéma, qui peut rendre de la chaleur à des climats plombés et de la lumière à des destins programmés, Samuel Theis réussit la gageure de partir de sa propre biographie pour plonger dans la fiction, sur le matériau délicat de la conscience du désir naissant. Rien n'est lourd ni malaisant dans ce portrait vivifiant, bien au contraire. Le pouls bat fort dans chaque seconde de l'aventure, de la captation de l'intériorité des êtres à la révolte enfantine. »

Olivier Pélisson, journaliste Site Bande à part



Un sujet difficile, dont le réalisateur relève le défi haut la main

Filmer les quartiers populaires et les territoires oubliés de France est un exercice jalonné de pièges. Y apposer le récit de l'éveil sexuel chez l'enfant l'est d'autant plus et avec ce nouveau film, Samuel Theis a fait un pari audacieux et courageux. En ces temps de libération de la parole autour du tabou de l'inceste et de la pédophilie, filmer cette histoire d'amour, bien qu'à sens unique, était une entreprise périlleuse. Mais en plaçant son film à hauteur d'enfant, en racontant l'histoire par ses yeux, et non en portant un regard sur lui, cela lui permet de traiter ce sujet épineux avec une infinie délicatesse.

Et surtout, Samuel Theis filme avec responsabilité, répond très clairement à la question morale que pose son film et fait le pari de la pudeur, puis du refus catégorique. Ainsi, jamais un moment de malaise ne menace de rompre le charme qui opère dès les premières minutes du film.

Il choisit également de nuancer l'amour que porte Johnny à Monsieur Adamski. Ici, l'attirance de l'enfant pour l'adulte est surtout sapiophile. Johnny étouffe dans son quartier, dans son milieu et du haut de ses dix ans, il souhaite s'y arracher et voit en son professeur un levier d'ascension sociale. De son côté, l'instituteur voit en Johnny un enfant intelligent que l'école républicaine peut sauver. Sa seule méprise : avoir pris l'enfant sous son aile, peut-être un peu plus que les autres élèves de sa classe.

Ce petit Eddy Bellegueule est interprété par Aliocha Reinert, immense découverte et atout principal du film. Observateur du monde des adultes parfois inquiétant, enfant parfois condescendant avec sa famille qu'il aime mais méprise en même temps, amoureux désespéré prêt à tout pour s'attirer les faveurs de son professeur, c'est un personnage ambivalent que le jeune acteur interprète à la perfection. Dans une séquence saisissante, cet aspirant transfuge de classe perd pied et envoie tout valser, la malbouffe, le nouveau petit ami de sa mère et le déterminisme social.

Pour entourer Aliocha Reinert, Samuel Theis a choisi des acteurs non professionnels, habitants de sa Lorraine natale, comme pour *Party Girl*. Sonia, la mère de Johnny, est interprétée par Mélissa Olexa, qui est parfois dure et sans pitié, parfois amante et maternelle, n'hésite pas à montrer les dents pour défendre sa progéniture comme une louve. C'est elle qui enseigne à ses enfants à ne pas être « des petites natures » et à user de leurs poings pour lutter pour leur place, tandis que Johnny, lui, préfère lutter contre sa classe.

Les deux seuls acteurs professionnels du film sont Antoine Reinartz et Izïa Higelin, l'instituteur de Johnny et son épouse, conservatrice dans un musée, qui incarnent cette autre classe sociale que Johnny idéalise et cet ingénieux choix de casting offre une nouvelle lecture au film. C'est d'ailleurs dans une séquence au centre Pompidou-Metz, où le couple amène Johnny un samedi après-midi, que tout va se jouer. La limite sera franchie de la part de l'instituteur qui acceptera de passer du temps avec son élève en dehors des heures de classe et de la part de l'enfant qui assumera sa fascination pour son professeur dans les dédales du musée. »

Manon Marcillat, sur le site Konbini.com



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 ?

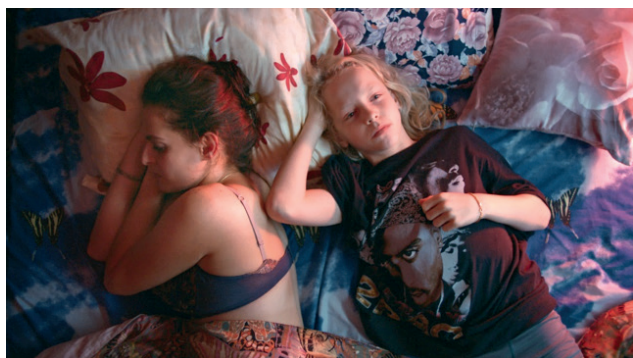


Quelques problématiques du film, du point de vue de Samuel Theis, le réalisateur

Sortir de sa condition sociale, échapper à la honte sociale et au déterminisme social

Petite Nature montre les différences de classes sociales, mais plutôt sur le mode fascination mutuelle que lutte des classes. Johnny n'a que 10 ans mais ce qui est beau, c'est qu'il prend conscience de sa condition et qu'il cherche à devenir un transfuge social.

Comment je regarde ? Comment on se regarde ? Le regard est un marché incroyable. L'enfant est voué à regarder. Johnny vient d'un milieu social défavorisé, c'est un garçon qui manque d'attention et de structure. Adamski va lui offrir ça. Il va lui ouvrir les portes de la sensibilité, du regard sur soi et vers l'autre. L'élection est mutuelle entre l'élève et son professeur. On voit la naissance d'une intelligence chez Johnny mais aussi sa prise de conscience de son origine sociale, forcément accompagnée d'un sentiment de honte. Adamski fait partie de la classe moyenne. On peut d'ailleurs se demander si cette classe n'est pas la seule qui fait le trait d'union entre milieu populaire et milieu bourgeois. Le film est traversé aussi par cette question de la honte sociale. Moi, ça m'a longtemps accompagné, j'ai beaucoup lutté avec ce sentiment



de honte, c'est sans doute ce qui m'a amené à faire des films. Plus que parler de moi, j'essaie de donner la parole aux gens qui ne l'ont pas. D'en faire les récits intimes, en respectant leur complexité. Ils sont d'un milieu défavorisé mais l'argent n'est pas au centre de leurs préoccupations, ils sont traversés par des problématiques plus amples que la simple survie. Là, c'est le récit d'une émancipation précoce, de l'enfant-transfuge si on veut. Johnny prend son envol par le milieu scolaire. C'est une victoire douce-amère, puisqu'il est obligé pour ça de tourner le dos à sa famille.

Il n'y a aucun manichéisme, chaque personnage est complexe et comporte des facettes plus ou moins sympathiques. On l'a vu avec Adamski, mais on pense aussi à la mère de Johnny qui est à la fois aimante et brutale avec lui, qui lui inculque des codes de virilité.

Quand ça passe par la mère, ça devient moins une question virile. Moi, j'ai échappé aux injonctions viriles, il n'y avait pas d'homme à la maison, j'ai grandi avec des femmes. Mais du coup, elles faisaient un pas de côté sur la façon dont elles devaient se créer une identité de femme, elles piochaient ce qui les intéressait chez les hommes. C'est intéressant que ce soit la mère justement qui incite Johnny à se battre, qu'elle refuse sa délicatesse. Dans ce milieu-là, il y a une lutte des places, il faut apprendre à répondre à la violence, ne pas se laisser écraser. Ne pas être une petite nature. Le titre du film opère comme un commentaire ironique, alors que Johnny fait preuve d'une force inouïe dans le film. Il y a l'idée qu'on doit définir sa propre nature, avec ses actes et ses choix. Que la culture réalise la nature. Le titre évoque aussi une vie encore courte, à dix ans, et un territoire trop étroit, une nature trop petite pour ce garçon.

Dans la scène où Johnny explose et critique la malbouffe de sa mère, il a en lui une conscience instinctive très affinée de sa condition, comme s'il avait lu Marx ou Bourdieu.

C'est une pulsion de vie qui s'exprime à ce moment-là, contre l'immobilité de sa famille. L'intuition de devoir échapper à son destin social. Il leur hurle sa différence, et son agressivité est autant dirigée vers eux que tournée contre lui. Il y a chez Johnny une manière de se dresser contre les adultes qui peut faire penser à Alexandre chez Bergman ou à François dans l'Enfance nue, une gravité de l'enfant. Parce que rien de ce qui concerne l'enfance n'est petit. Quand j'étais petit, je voyais bien qu'il y avait une injustice. Certains arrivent à s'en accommoder, pour moi, c'était impossible ! Je ne comprenais pas qu'on puisse se résigner à vivre dans ces conditions. Je savais déjà que je partirais, que je vivrais autre chose, que je me construirais un avenir ailleurs.



Une question délicate, l'éveil sexuel chez un enfant... à l'égard de son professeur

En appui sur un entretien avec Samuel Theis, le réalisateur

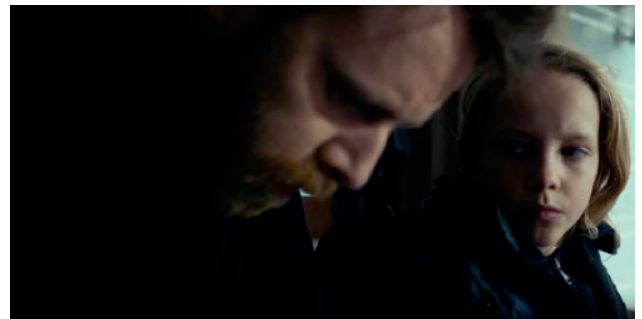
L'éveil sexuel d'un garçon de 10 ans est un sujet délicat à traiter. Comment l'avez-vous abordé à l'écriture ?

Le pari, dès l'écriture, était de rester dans le point de vue unique de Johnny, à hauteur d'enfant. C'est la proposition du film. Un film qui offre le regard d'un enfant sur le monde, et non un regard sur l'enfance. On est immergé avec lui dans sa découverte de la sensualité, dans son trouble, on tâtonne avec lui. On m'a souvent dit qu'il y avait deux films dans mon film. D'abord la question de l'émancipation de Johnny, son arrachement à son milieu, et ensuite, la naissance du désir sexuel. Mais pour moi, ces deux questions sont intimement liées, je ne pouvais pas les dissocier. Je voulais faire dialoguer ces deux dimensions et montrer que l'une est l'expression de l'autre. Les écueils étaient nombreux. La question du désir sexuel chez l'enfant est encore très taboue. Et puis, il est multiple, ça dépend de chaque individu. Moi, j'ai été concerné très tôt par la sexualité. À dix ans, quand le désir se manifeste, c'est complexe, surtout si ce désir est dirigé vers un adulte. Il y a une responsabilité dans la manière de représenter ça. Il faut se demander jusqu'où on montre. J'ai choisi de rester du côté de la restriction, de la pudeur.

Effectivement, le film marque par son traitement très progressif et délicat de l'éveil sexuel ?

Johnny est au seuil de l'adolescence. C'est encore un moment de grande liberté d'expression du corps. C'est ce qui me plaît aussi dans le récit de cet âge-là. Je voulais rendre compte de la multiplicité des désirs. Il y a l'attirance physique, ce qui se passe dans un corps, mais aussi ce qui se passe à l'intérieur d'une tête. Chez Johnny, le désir est aussi constitué par sa soif de savoirs. Adamski vient de Lyon, il y a tout de suite une forme d'exotisme pour le garçon qui n'est jamais sorti de Forbach. Il incarne l'apprentissage, les livres, la culture, ce qui déclenche chez Johnny une libido de la connaissance. Bourdieu appelle ça la *libido sciendi*. Adamski incarne un autre monde. C'est la figure du mentor, le maître comme on dit à l'école primaire.

Dans le désir des enfants, il y a quelque chose qui est de l'ordre de la conquête, une forme de toute puissance. Les enfants sont des explorateurs. Et puis, j'ai le sentiment que notre rapport au monde passe avant tout par le corps. Surtout à un âge où ça ne peut pas encore passer par les mots. Le désir comme une force dynamique donc, mais aussi la marque d'un manque, la source d'un vacillement.



Quand Johnny finit par déclarer ses sentiments à Adamski, celui-ci les refuse catégoriquement. Ce « non » est brutal, cruel pour Johnny, mais nécessaire ?

Il faut savoir que les profs baignent dans un climat anxigène : on ne ferme plus les classes, un prof ne doit jamais rester seul avec un enfant, il y a une grande crispation sur ces questions-là aujourd'hui, qui est sans doute ressentie aussi par les enfants. La brutalité d'Adamski à ce moment-là vient aussi de ce contexte, il s'est peut-être laissé piéger en laissant Johnny venir chez lui. Ça m'intéressait que les personnages soient flottants sur ces lignes de conduite, qu'ils ne soient jamais totalement dans les clous. Est-ce qu'on peut recevoir un enseignement sans affect ?

Malgré tout, Adamski répond à la demande de Johnny de manière juste. Il n'est pas du tout trouble sur la question morale, mais j'aimais bien aussi qu'il y ait un peu de mesquinerie et de cruauté dans son refus : il ferme la porte à Johnny, il renvoie l'enfant à sa place sans lui donner d'outils de compréhension. Ça n'entraîne pas un dialogue entre eux. Le malaise d'être l'objet du désir prend toute la place.



Petite Nature sort dans un contexte où plusieurs histoires d'inceste ou de sexe entre adulte et adolescent sont sorties et ont suscité un vaste débat public. Or, dans votre film, contrairement à ces affaires, le désir vient de l'enfant. Pensez-vous que le film encourt le risque d'être mal perçu ?

Sur ces questions, il est clair que le climat actuel peut être effrayant. Le problème, c'est que la forme de ces affrontements ne permet pas le débat, interdit tout propos nuancé. Les expériences humaines sont plus diverses et mystérieuses qu'un débat outré. Je pense que les films doivent se permettre de parler de tout et faire fi de ces espèces de campagnes médiatiques. Par contre, le réalisateur ne peut pas éviter la question morale de son film. C'était très important pour moi, la réponse de l'adulte au désir débordant de l'enfant. Le film y répond très clairement. Un enfant qui projette son désir sur un adulte, c'est une situation qui part de quelque chose que j'ai personnellement vécu.

La stricte vérité était même plus explosive que dans le film. La fiction m'a permis de répondre au réel. C'est pour cela que l'adulte devait être irréprochable. La responsabilité du cinéaste est plus grande lorsqu'il filme des enfants, parce que le spectateur ne peut s'empêcher de voir un sens symbolique à tout ce que fait un enfant. Quand on regarde un enfant faire quelque chose sur l'écran, on est aussitôt projeté en arrière vers sa propre enfance et ce que fait cet enfant, il nous semble que c'est l'enfance entière qui est en train de le faire. Le film s'est fait dans le contexte important des vagues successives de #metoo, ce qui a nourri le travail. Avec Antoine (Reinartz, qui joue Adamski), on a beaucoup parlé du livre de Stefan Zweig, *La Confusion des sentiments*. Chez Johnny, le désir n'est pas que sexuel, il est avant tout intellectuel. Dans la vie, la frontière est plus poreuse qu'on ne le croit entre le monde des enfants et celui des adultes, il y a des zones grises. La différence entre l'adulte et l'enfant, c'est que le premier est responsable de ses actes alors que le second ne l'est pas.

Autres thématiques

La relation éducative : Est-ce qu'on peut recevoir un enseignement sans affect ? Comment répondre à la projection du désir d'un enfant sur un adulte ; comment traiter la confusion des sentiments... ?

Autant de questions que, Philippe Meirieu dans son dernier ouvrage *Dictionnaire inattendu de pédagogie*, aborde dans l'article sur l'émotion, dont voici un court extrait.

« Le refus de l'émotion constitue donc une position théorique, non seulement tenable mais, sans doute, nécessaire. Une forme d'hygiène pédagogique indispensable pour ne pas se laisser phagocyter par ses affects et pour s'imposer, tout à la fois, un traitement rigoureux des contenus de savoir, à distance de ses obsessions, et un comportement équitable à l'égard de chacun et chacune des élèves, à distance de ses préférences...

... Mais aucune mesure d'hygiène ne nous place, pour autant, dans un univers stérile... D'autant plus que l'indifférence affective du maître – fut-elle possible ! – ne garantit en rien celle de ses élèves. Jean Guillaumin, un des psychanalystes qui a le mieux étudié la relation pédagogique, montre, en effet, que les phénomènes d'identification au maître, totale ou partielle, genrée ou non, joue un rôle déterminant dans la réussite ou l'échec de ses élèves. Nous savons aussi qu'il existe des enfants dont la charge émotionnelle bloque les apprentissages : leur histoire personnelle envahit la totalité de leur champ psychique et ils deviennent incapables de penser l'extériorité et l'objectivité. Pour eux, tout ce que fait l'enseignant les concerne directement... ».

À lire l'ensemble de l'article dans [l'ouvrage édité par ESF Sciences humaines](#)





Au-delà de ces deux thématiques le film aborde la question du **désir d'émancipation** ; au-delà des éveils, sexuels et affectifs, il y a un désir de connaissance et d'apprentissages, véritables désirs intellectuels, dans un contexte où la place de l'école et des possibilités de poursuivre des études est particulier... Le film nous donne à voir **cette jeunesse des petites villes désœuvrées** et de leur réalité à construire un avenir, comme en parle Benoit Coquard dans le numéro 194 de la revue Diversité (Janvier-Avril 2019).

Lire également l'entretien avec Nicolas Mathieu et Benoit Coquard, très intéressant sur ce même sujet, dans le numéro 199 de Diversité « L'expérience du territoire, Cité, mixité et territoires ». **Extraits de l'entretien entre Régis Guyon et les auteurs :**

RG De votre expérience et vos recherches, quelle place l'école occupe-t-elle pour ces jeunes? Quelle représentation en ont-ils ? Et que retiennent-ils de leur passage à l'école élémentaire et au collège ?

BC Là encore, je ne vais parler que de la tendance générale, mais il faut bien sûr garder en tête qu'il y a des exceptions. On sait que les jeunes ruraux, à origine sociale égale, font des études moins longues et ont des espérances scolaires moindres que les jeunes urbains. Cela s'explique par le fait qu'ils sont éloignés du monde des études supérieures, ils ont moins de proches ou de connaissances qui ont fait des études et sont revenus vivre et travailler au pays. La fac, c'est loin, cela implique de couper les ponts avec son milieu d'origine pour celles et ceux qui sont de classes populaires rurales. Il faut aussi penser à leur vécu de l'expérience scolaire, notamment au collège après lequel une grande partie des personnes sur lesquelles j'ai travaillé se sont arrêtées. Pour ces jeunes hommes et femmes qui sont généralement bien dans leur mode de vie, reconnus par leurs potes, leurs proches, valorisés sur différentes scènes sociales, c'est à l'école qu'ils ont fait l'expérience de ne pas être comme il faut, souvent de se sentir nuls. Dans les classes, il était alors préférable d'endosser ce que le sociologue Paul Willis appelle la « culture anti-école ». Dès lors, on peut comprendre qu'une partie d'entre eux n'adhère pas au modèle des études supérieures et retourne le mépris à l'encontre de celles et ceux qui n'ont pas fait de « grandes » études. Le contexte dans lequel ils deviennent ensuite adultes permet d'entretenir cette même idée que l'on n'a pas forcément besoin d'être « bon » à l'école pour réussir sa vie. Les figures de réussite locales, ce ne sont pas les étudiant·es devenu·es cadres dans une grande ville, ce sont les ouvriers devenus petits patrons, les pompiers de Paris, la coiffeuse à domicile qui finit par ouvrir son salon et embaucher plusieurs salarié·es. Les statuts sociaux les plus légitimes ne sont pas les mêmes partout, ce type d'espace rural permet un certain renversement des valeurs par rapport à ce qui s'impose en milieu plus urbain et aisé.

NM Les potes que j'avais et qui appartenaient vraiment à un milieu populaire s'en foutaient de l'école. Ce n'était pas vraiment leur truc. Ils se disaient que c'était relou, ils préféraient faire autre chose, ils n'y croyaient pas et se trouvaient constamment humiliés par l'image que leur renvoyait l'école. Je me souviens d'un pote avec qui je fumais tout le temps du shit, à un moment de sa scolarité, il avait eu un prof de français assez anticonformiste qui lui avait donné un 18 pour une dissert' sur je ne sais plus quoi. Cinq ans après, il en parlait encore. Ça avait été son fait d'armes, son moment de gloire. La preuve qu'il n'était pas con. Mais il n'avait aucune structure, aucun appui familial pour lui permettre de poursuivre un effort dans la durée. Son mode de vie lui interdisait tout bêtement d'être bon à l'école. Dans les années 1990, l'idée c'était : de toute façon même les diplômés sont au chômage. Et puis globalement, ces jeunes ignoraient tout du fonctionnement de l'école. La première fois de ma vie que j'ai entendu parler de Normale Sup', j'avais 17 ans. Reste la question des filles. Sans doute s'y investissaient-elles davantage.



RG Alors qu'est-ce qui fait ressources pour ces jeunes, qui les aident à « tenir debout », à s'en sortir ? Sur quoi ou qui peuvent-ils s'appuyer ? Et quelle est la place des réseaux d'amis et d'amitiés ?

NM Pour s'en sortir, à mon sens, c'est toujours pareil : des prédispositions et l'école, même si elle est moins apte à faire ce travail d'orpaillage des talents et de construction de soi. Mais il faudrait quand même s'interroger sur cette idée : s'en sortir. Ça signifie quoi ? Faire mieux que ses parents ? Coïncider avec des modèles de réussites ? Réaliser son rêve ? Être heureux ? Trouver l'amour ? Faire une famille et assurer son bien-être ? On peut s'en sortir partout, à tous les échelons, avoir un sort digne dont on est satisfait. Ce qui rend une situation difficile, c'est en premier lieu l'isolement. Pas de potes. Pas d'activités de loisir. Ou ces situations à la campagne, quand la constitution d'un couple devient la quadrature du cercle, une vraie gageure. La situation économique compte évidemment beaucoup. Je me suis pas mal baladé dans la vallée de la Fensch, en Moselle. La misère ça existe, et là ça devient plus compliqué. Enfin, le mépris de ceux qui vous surplombent. Cet aspect psychologique là n'est peut-être pas suffisamment considéré, dans ses effets politiques notamment.

BC Je rejoins Nicolas, contrer l'isolement c'est essentiel. D'ailleurs, on voit bien que ceux qui sont les plus isolés sont aussi les plus précaires, ceux sur qui pèsent le plus les commérages qui maintiennent à l'écart du groupe des gens comme il faut. Les structures qui assuraient la reproduction sociale des classes populaires se retrouvent détruites (je pense surtout aux campagnes industrielles sur lesquelles j'enquête, mais plus encore au contexte du roman de Nicolas), on cherche encore davantage à avoir une « bonne réputation » en étant valorisé par ses pairs. L'emploi se précarise, mais appartenir à une bande de potes qui vous valide reste un moyen accessible de devenir honorable, avec, comme le disait Nicolas, l'importance d'être en couple aussi. On cherche, malgré le déclin économique, à cocher tous les attributs de l'agent social accompli. D'autant plus que cette stratégie n'est pas vécue comme une renonciation, parce qu'on fait de nécessité vertu. Là où j'enquête, ce sont des hommes et femmes de classes populaires, ouvriers ou employés, qui font figure de modèle d'accomplissement dans leur genre respectif. Réussir sa vie ne veut pas dire la même chose dans des espaces qui concentrent les classes dominées et où l'espace des possibles est assez restreint.



Pour aller plus loin

Le rôle de l'émotion dans la relation éducative

« Nous sommes confrontés à la double nécessité de tenir l'émotion à distance et de ne pas en nier l'existence ni comme obstacle ni comme vecteur des apprentissages et du développement », entretien réalisé par Régis Guyon (Revue Diversité, Canopé), avec Philippe Meirieu,

<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/extraits/590001-29225-37637.pdf>

Cette question, on la retrouve dans certaines œuvres littéraires, ainsi dans la pièce *La ville dont le prince est un enfant* d'Henri de Montherlant... Philippe Meirieu interpelle les éducateurs, dans une analyse complète de cette œuvre littéraire : « Quand l'amour empêche de grandir ».

www.meirieu.com/ARTICLES/MONTERLANT_AMOUR_EMPECHE_DE_GRANDIR.pdf

La littérature de jeunesse au regard de « la construction de soi comme récit »

Lire l'article de Philippe Meirieu : www.meirieu.com/ARTICLES/litterature_junesse.pdf

Connaître ces jeunes notamment des petites villes ou territoires ruraux

Voir le livre de Yaëlle Amsellem-Mainguy sur « Les filles du coin ».

« On entend rarement celles à qui ce livre donne la parole. Collégiennes, lycéennes ou jeunes actives, issues de milieux populaires, elles ont grandi et vivent dans la frange rurale de l'Hexagone. Celles qui travaillent ont le plus souvent un emploi au bas de l'échelle, quand bien même leur formation leur permettrait de prétendre à « mieux ».

Lors d'une enquête menée dans les Deux-Sèvres, les Ardennes, la presqu'île de Crozon et le massif de la Chartreuse, Yaëlle Amsellem-Mainguy est allée à la rencontre de cette partie de la jeunesse a priori « sans problème » et pourtant largement concernée par les grandes évolutions économiques, sociales et politiques du pays. Les « filles du coin » lui ont raconté leur vie quotidienne, leurs relations familiales, leurs amours, les amitiés qui se font et se défont. Elles lui ont confié le poids de la réputation et de la respectabilité, la nécessité d'avoir du réseau et de savoir s'adapter face à l'éloignement des grandes villes et à la disparition des services de proximité. Elles lui ont décrit leurs parcours scolaires, leurs rêves et leurs aspirations, et la question qui se pose à elles dès l'adolescence : partir ou rester ? »

www.pressdesciencespo.fr/fr/book/?gcoi=27246100261570

Qu'est-ce qu'un « élève-sujet » et comment l'aider à le devenir ?

Il faut que les éducateurs osent dire « non » à toutes les formes de manipulation sociale et permettent à leurs élèves de vivre des situations où ils soient en mesure de s'instruire et de s'émanciper en même temps.

Texte de Philippe Meirieu, www.meirieu.com/ARTICLES/eleve-sujet.pdf



Le spectateur et le cinéma

L'accompagnement du spectateur

L'accompagnement éducatif des pratiques culturelles

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

- La culture est une attitude et un travail tout au long de la vie, qui révèle à chacun progressivement ses potentialités, ses capacités et l'aide à trouver une place dans son environnement social.
- La culture ne se limite pas aux rapports que chacun peut entretenir avec des formes d'art, elle est aussi constituée de pratiques sociales.
- L'appropriation culturelle nécessite le plus souvent un « accompagnement » qui associe complémentaires trois types de situation : l'expérimentation, dite sensible, au travers de pratiques adaptées et débouchant sur des réalisations, la réception des œuvres ou productions artistiques et culturelles, la réflexion et l'échange avec les autres - spectateurs, professionnels, artistes.

Principes

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

Pour cela nous proposons cinq étapes :

- Se préparer à voir
- Voir ensemble
- Retour sensible
- Nouvelles clefs de lecture
- Ouverture culturelle



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

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

Se préparer à voir

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

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

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

Dans cette étape plusieurs outils peuvent être utilisés :

- Outils officiels de l'industrie cinématographique (affiche, Bande annonce, dossier de presse, making off...).
- Outils critiques (articles de presse, émissions de promo...).
- Contexte culturel (biographie et filmographie du réalisateur, approche du genre ou du mouvement cinématographique).
- Références littéraires, (interview, Bande Originale...).



Voir ensemble

Plusieurs possibilités de visionnement sont possibles même si rien ne peut remplacer le charme particulier des salles obscures.

- Au cinéma : de la petite salle « arts et essais » en VO au multiplex.
- Sur place avec un téléviseur ou un vidéo projecteur.

Retour sensible

• Je me souviens de

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

• J'ai aimé, je n'ai pas aimé

Permettre à chacun de dire au groupe ses « goûts », son ressenti sur le film... et essayer de dire pourquoi.

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

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

Nouvelles clefs de lecture

L'animateur peut proposer des pistes d'approfondissement centrées sur un aspect de la culture cinématographique, pour enrichir la compréhension et la perception de l'œuvre. Cette phase permet d'élargir les connaissances du spectateur sur ce qu'est le cinéma.

- Histoire du cinéma, genre et mouvement (regarder des extraits d'autres films, lire des articles de presse, rechercher des références sur Internet...).
- Analyse filmique : la construction du récit, analyse de séquence, lecture de plan, étude du rapport image son.
- Lecture d'images fixes.

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

Ouverture culturelle

C'est le moment de prendre de la distance avec le film lui-même. Qu'est-ce que cela m'a apporté ? En quoi a-t-il modifié ma vision du monde ?

- Débats sur des questions posées par le film.
- Liens avec d'autres œuvres culturelles.



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



Regarder un film

La place du spectateur

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

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

Je suis spectateur.

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

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

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

Avant la projection

1) **Le titre** : Je m'empare du titre : Que me dit ce titre ? Quelles projections de mon imaginaire et de mon histoire personnelle peuvent entrer en résonance avec ce titre ? Quelles attentes en découlent ?

2) **Le genre** : L'indication du programme doit me renseigner s'il s'agit d'un **documentaire** ou d'une **fiction**... Même si les films de fiction peuvent aussi intégrer de vraies séquences documentaires et si par ailleurs, la fiction s'insère et sert parfois le documentaire...

Tous ces cas de figure seront d'autant plus intéressants à analyser par la suite si on a bien établi la distinction de base : Documentaire/Fiction.

Rappelons que :

- Le Documentaire est un Film au même titre que la Fiction.
- Le Documentaire présente une ou des **situations réelles du monde réel** avec des personnages réels vivant réellement les actions qui sont décrites... des vrais gens dans la vraie vie. L'enjeu pour le réalisateur sera de capter des situations réelles avec la bonne distance qui permettra au spectateur de trouver sa place, et au montage, de construire un film qui ait du sens à partir de toutes les séquences qu'il aura tournées (les rushes).
- La Fiction **crée** des personnages et les met dans des situations qui peuvent tout à fait exister dans la vraie vie mais qui sont racontées à travers un scénario et mises en scène pour les besoins du film. L'art de la mise en scène pourra se déployer à partir d'un scénario solide, de personnages bien campés.

Pendant la projection...

Toutes les remarques qui suivent sont valables aussi bien pour le documentaire que pour la fiction

- Une attention toute particulière et immédiate sera portée à la première séquence du **film (incipit)**, dans laquelle le réalisateur a déposé tous les éléments qui sont propres à préparer le regard du spectateur, même inconsciemment, à saisir l'essentiel de ce qu'il a à dire.

On y repère bien le décor, les personnages qui sont présentés et on se prépare à ce qui sera essentiel, on commence déjà à se demander : **qui parle ? Qui voit ? ...**

- Où suis-je ? Je peux trouver immédiatement des points de repères précis placés judicieusement à cet effet. Mais je peux aussi me sentir perdu, ce qui peut être une volonté stratégique du réalisateur mais qui devra à un moment ou à un autre retrouver son spectateur par des signes. On peut aussi rester perdu jusqu'au bout... on dira qu'on n'accroche pas et l'impression générale sur le film ne sera pas bonne.

- La question du point de vue :

- Je peux ressentir très vite si je suis maintenu à l'extérieur de l'action en spectateur plus ou moins proche... est-ce que je me sens voyeur ?



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

Après la projection

Revenir sur les observations faites pendant la projection

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

Catherine Rio



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

À propos de cinéma

Le cinéma documentaire

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

Expression des pratiques personnelles

On peut partir des questions suivantes :

Quel est le dernier film documentaire que vous avez vu ?

Où l'avez-vous vu ? Salle de cinéma, télévision, DVD, en ligne ?

Quels sont les films documentaires qui selon vous ont marqué l'histoire du cinéma ? Pouvez-vous préciser en quoi ?

Essai de définition du cinéma documentaire

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

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

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

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

Repérage de différents « genres » documentaires

- Documentaires didactiques : *Shoah* (Claude Lanzmann), *Le chagrin et la pitié* (Marcel 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

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.

www.lemonde.fr/webdocumentaires/

<http://documentaires.france5.fr/>

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.



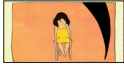
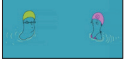
Le cinéma d'animation

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

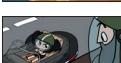
C'est en effet lors de sa troisième édition qu'apparurent les deux premiers films animés dans l'histoire de sa programmation : **Matopos** et **Le Loup Blanc**. À ce jour, plus d'une centaine de courts et longs métrages d'animation y furent programmés, en compétition ou dans le cadre de ses séances «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

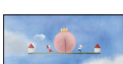
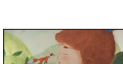
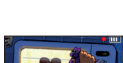
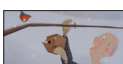
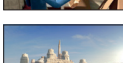
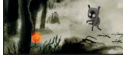
Rappel sur les films d'animation programmés au Festival international du film d'éducation d'Évreux

	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

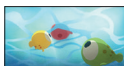
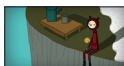
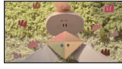


En compétition		Séance jeune public
2014 10^e édition	 Bang Bang ! de Julien Bisaro	 Une histoire d'ours / Historia de un oso de Gabriel Osorio
	 Beach Flags de Sarah Saidan	 Le Garçon et le Monde d'Alê Abreu
	 Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset, Jeanne Paturle	 Flocon de neige de Natalia Chernysheva
	 La Petite Casserole d'Anatole d'Éric Montchaud	 Nouvelle espèce / Novy Druh de Katerina Karhánková
	 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



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



2018 14 ^e édition	En compétition			
		Compartment de Daniella Koffler		Miraï, ma petite sœur de Mamoru Hosoda
		The Stained Club de Simon Boucly, Marie Ciesielski, Alice Jaunet, Mélanie Lopez, Chan Stéphanie Peang, Béatrice Viguier		Wardi de Mats Grorud
	Séance jeune public			
		Drôle de poisson de Krishna Nair		Lion de Julia Ocker
		La Tortue d'or de Célia Tisserant, Célia Tocco		Lemon et Elderflower d'Ilenia Cotardo
		Fourmis de Julia Ocker		Trop Petit Loup d'Arnaud Demuynck
		Les Monstres n'existent pas d'Ilaria Angelini, Luca Barberis Organista, Nicola Bernardi		Dark, Dark Woods d'Émile Gignoux
		La Corneille blanche de Miran Miosic		La Belette de Timon Leder
		Homegrown de Jim Hansen		Odd est un œuf de Kristin Ulseth
			Le Cerisier d'Eva Dvorakova	
			Scrambled de Bastiaan Schravendeel	
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
		Good heart de Evgeniya Jirkova		Lunette de Phoebe Warries
		Grand Loup & Petit Loup de Rémi Durine		Maestro Le collectif Illogic
		La Chasse de Alexey Alekseev		Mon papi s'est caché de Anne Huynh
		La Théorie du coucher du soleil de Roman Sokolov		Nuit chérie de Lia Bertels
		L'Enfant qui voulait voler de Felicitas Heidenreich, Daniel Hoffmann, Nina Pfeifenberger		Please Frog, Just one sip de Diek Grobler
		Le Crocodile ne me fait pas peur de Marc Riba, Anna Solana		Robot and the Whale de Roboten Och
		Le Renard et l'Oisille de Samuel Guillaume, Frédéric Guillaume		Sarakan /The kit de Martin Smanata
		L'Heure des chauves-souris d'Elena Walf		Tôt ou tard de Jadwiga Kowalska
				Une petite étoile de Svetlana Andrianova



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



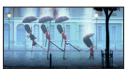
Chemin de Sylvie (le)
de Verica Pospislova Kordic



Cygne sauvage (Le)
de Burcu Sankur, Geoffrey Godet



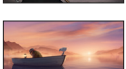
Extraordinaire voyage de Marona (L')
d'Anca Damian



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



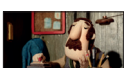
Blanket
de Marina Moshkova



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



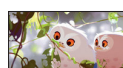
Kiki la plume
de Julie Rembauville, Nicolas Bianco-Levrin



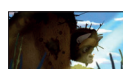
Kiko et les animaux
de Yawen Zheng



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

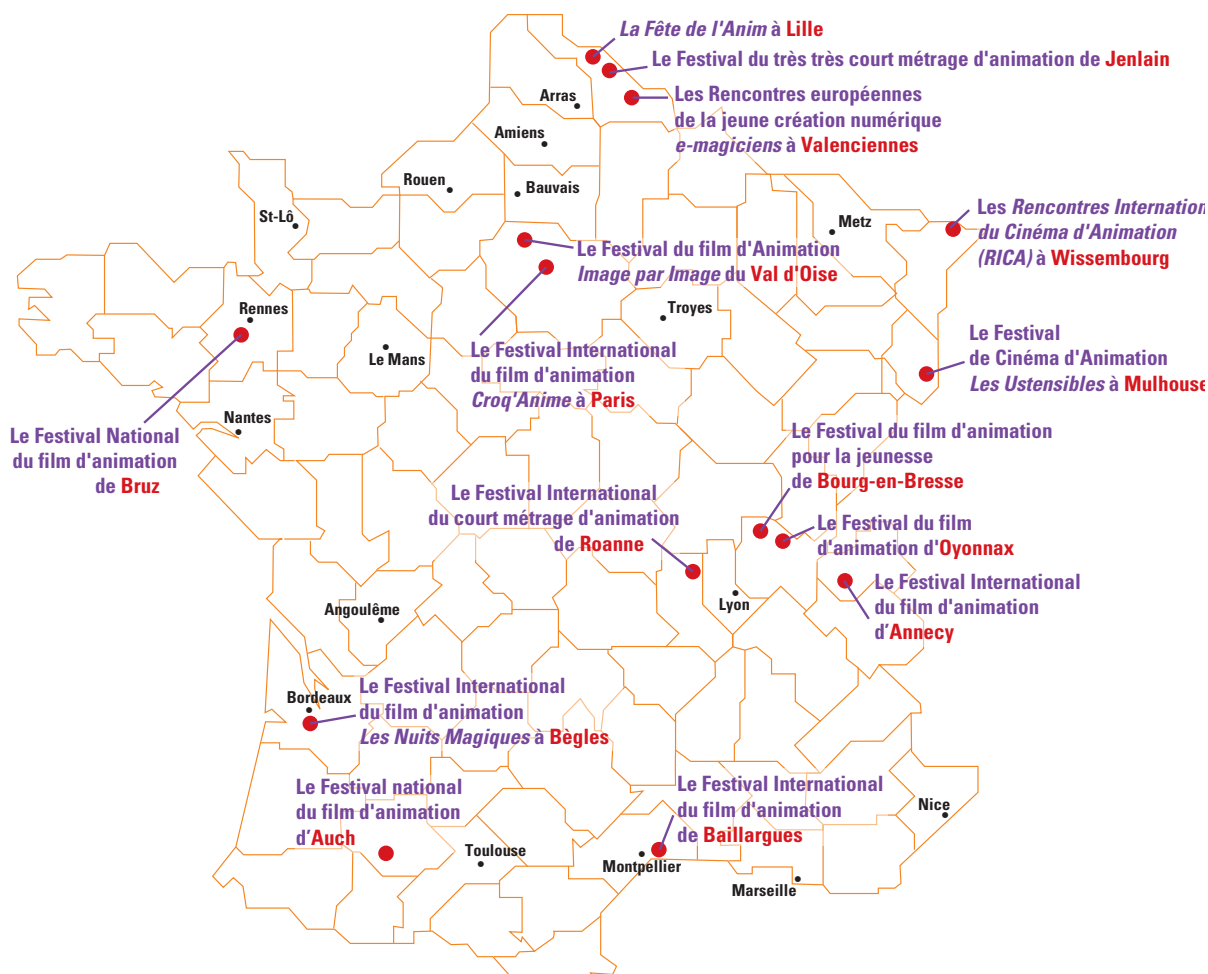


Un caillou dans la chaussure
d'Éric Monchaud

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

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

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



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

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

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

Pour aller plus loin

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

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

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

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

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



Miniyamba de Luc Perez, sélection FFE 2013



Le festival de cinéma

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

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

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

Qu'est ce qu'un festival de cinéma ?

Le festival de cinéma est la première rencontre entre une œuvre, ses créateurs et son public. Parfois, ce sera la seule, si la rencontre échoue. C'est donc un moment clef de la vie d'un film. Ce moment d'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)



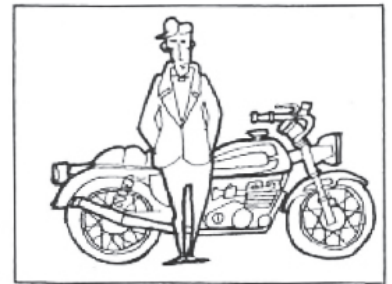
3 **close shot**
(plan rapproché, poitrine)



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



5 **medium shot**
(plan américain)



6 **full shot**
(plan moyen)



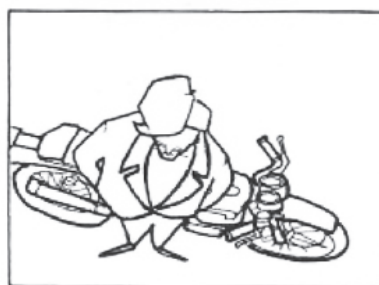
7 **medium long shot**
(plan de demi ensemble)



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.

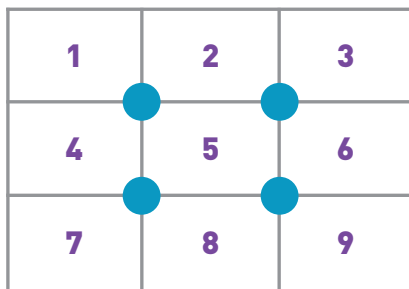


Règle des tiers

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

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 :

www.cineclubdecaen.com/

Pour faire une critique de film :

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

