

Dossier

d'accompagnement

le festival **film**
européen du
d'éducation

présente



Où je mets ma pudeur ?

Un dossier proposé par

CEMÉA
L'ELAN FORMATION

Où je mets ma pudeur ?

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation

page 3

Le film, étude et analyse

page 7

- Critique du film
- Étude de séquences
- À propos du voile, quelques repères
- Démarches et mises en situation

Ouverture vers des sujets de société et citoyens

page 12

Pour aller plus loin, ressources

page 13

- Description du tableau d'Ingres : *La Grande Odalisque*

L'accompagnement du spectateur

page 17

À propos de cinéma

page 19

- Le cinéma documentaire
- Le cinéma de fiction
- Le cinéma d'animation
- Le festival de cinéma
- Quelques notions sur l'image cinématographique

Mention spéciale du Jury Jeune au 10^e Festival européen du film d'éducation 2014

Le film - présentation

Fiche technique

Court-métrage
Genre: Fiction
Langue de tournage: Français
Nationalité: 100% français (France)
Année de production: 2013
Durée: 20 min 30 seconds
Numéro de visa: 136.225
Visa délivré le: 10/10/2013
Format de production: HD
Format de projection: DCP - Blu-Ray
Type de couleur(s): Couleur
Cadre: 1,77
Format son: Dolby 5.1



Générique

Producteurs délégués: Sébastien de Fonséca, Ludovic Henry
Assistant à la réalisation: Nicolas Saubost
Producteur exécutif: Sébastien de Fonséca
Scénariste: Sébastien Bailly
Directeur de la photo: Sylvain Verdet
Ingénieure du son: Marie-Clotilde Chéry
Assistant opérateur: Nicolas Eveilleau
Directeurs de production: Sébastien de Fonséca, Florie Carbonne
Monteuse: Cécile Frey
Monteur son: Alexandre Hecker
Scripte: Soizic Poënces
Décoratrice: Marine Fronty
Auteur de la musique: Laurent Levesque
Mixeur: Christophe Leroy

Production Déléguée: La Mer à Boire Productions
Exportation / Vente internationale: Agence du court métrage

Interprétation.

Hafsia Herzi, Bastien Bouillon, Marie Rivière, Abdallah Moundy, Donia Eden...

Synopsis

Hafsia, étudiante en histoire de l'art, va devoir enlever son hijab pour passer un oral. Elle se rend au musée du Louvre pour observer l'œuvre qu'elle doit commenter.

Sélections en festival

Festival du film français en République Tchèque - 2014
Festival du court-métrage méditerranéen de Tanger - 2014
Festival international du documentaire et du court-métrage de Prizren (Dokufest) - 2014
Festival international Les Saisons Parisiennes à Saint-Pétersbourg - 2014
Le Cinéma français aujourd'hui au Kazakhstan - 2014
Festival du film de Sundance - 2014
Festival Le Cinéma français aujourd'hui en Russie - 2013
Festival international du cinéma de Valladolid (Seminci) - 2013
Festival BFI du film de Londres - 2013
Festival international de court-métrage de São Paulo - 2013

Le réalisateur

Biographie

Sébastien Baillly, né en 1976.

Réalisateur, acteur, scénariste, directeur de festival.

Il a créé en 2004, avec Katell Quillévéré, les Rencontres Européennes du moyen métrage de Brive, qu'il a dirigées jusqu'en 2014.

Filmographie

Douce (2011)

Acteurs : Lise Bellynck, Sabrina Seyvecou, Antoine Régent, Bruno Clairefond

Production Déléguée : Red Star Cinéma

Genre : Fiction

Synopsis : Douce est aide-soignante dans un service qui prend en charge les patients dans un coma profond. Au jour le jour, elle fait connaissance avec ses nouveaux collègues et les patients. Sur la table de chevet d'un patient, un livre...

Villa Corpus (2005)

Acteurs : Mélanie Leray, Pierre-Loup Rajot, Nicole Max

Production Déléguée : Ostinato Production

Genre : Fiction

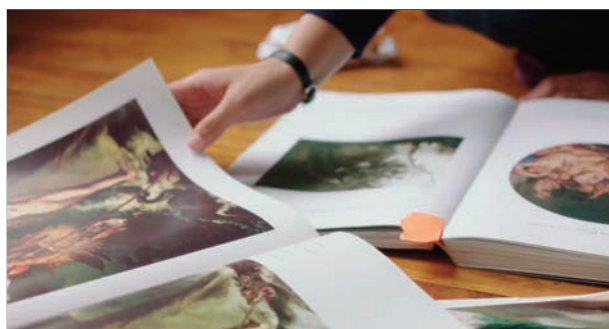
Synopsis : L'architecte Karl Otteneimer et sa femme vivent retirés du monde. Une nuit, une journaliste s'introduit dans leur maison.

La Fille du hasard (2000)

Acteurs : Célia Charpentier, Jean-Michel Flagothier

Genre : Fiction

Synopsis : L'été. Alice, vingt ans, est endormie dans un champ de blé. Elle est réveillée par François qui a deux fois son âge et a perdu son chemin. Elle lui montre la bonne direction et lui tend une pomme rouge. Il la prend.



À propos du film

Entretien avec le réalisateur

1. Quel a été le point de départ de votre film ? Le projet a-t-il évolué au cours de sa réalisation ?

Je me suis interrogé, comme citoyen, sur ces femmes que je croisais tous les jours dans la rue, dans le métro et que je ne connaissais pas vraiment. J'écoutais les polémiques sur le voile qui reviennent très régulièrement dans notre société et je me suis simplement intéressé à la signification de ce voile.

En recueillant des témoignages, de la documentation je me suis rendu compte que le voile, le hijab, était également de nature culturelle. Ces femmes le portent pour des raisons culturelles ou religieuses mais le point commun c'est la pudeur. Alors que le voile est souvent considéré, par un certain nombre de citoyens, par les médias, à défaut de connaissance réelle, comme un signe religieux ostentatoire, voire provocateur. Culturellement ce voile est imposé certes, au moment de la puberté par les parents. Plus tard, devenues jeunes femmes, elles sont confrontées de façon violente à un choix alors qu'elles ont souvent vécu de nombreuses années avec ce hijab il leur devient difficile de franchir le pas : de se dévoiler soit littéralement de se mettre à nu dans l'espace public. C'est ce moment qui m'intéressait, cet instant de fragilité qu'elles vivent avec violence.



2. À propos du port du voile, concevez-vous votre film comme une prise de position politique ?

Pensez-vous que le cinéma puisse jouer un rôle et avoir une influence dans les débats autour de la laïcité et plus généralement dans les sujets de société ?

Je ne suis ni pour ni contre le hijab. Par principe je respecte les choix de vie de chacun, qu'ils soient religieux, sexuels, politiques ou autres. Et plus encore dans ce cas précis comme dans d'autres, où mettre un tissu sur une chevelure ne me semble pas de nature à gêner qui que ce soit, si ce n'est les intolérants. En effet le hijab n'empêche pas la communication avec ces jeunes femmes. On voit leur visage, on peut leur parler et elles participent aussi à la vie de la cité en étudiant, en travaillant.

J'avais simplement envie de montrer qu'elles vivent la même vie que nous et sortir des a priori sur le hijab comme un symbole de la domination masculine. Car dans celles qui témoignent il y a des femmes libres, qui ont fait le choix de le porter sans qu'il soit imposé par un mari, un père, un frère.

3. Comment avez-vous choisi l'actrice qui tient le rôle principal d'Hafsia ? Pouvez-vous nous parler de la façon dont vous l'avez dirigée.

J'avais pensé à Hafsia Herzi en écrivant le film, sans savoir si elle accepterait le rôle. Par chance elle avait vu mon court précédent et elle l'appréciait beaucoup. Elle a été touchée par le scénario et la rencontre a été simple, évidente.

Le travail s'est fait dans la confiance, avec une grande simplicité. Hafsia est très instinctive, elle sent les choses très vite. C'est un plaisir immense de travailler avec elle.

Le personnage devait avoir de la force, mais une force intérieure, retenue. Elle n'avait pas forcément exploré ce type de jeu auparavant et je crois qu'elle y a pris du plaisir.

4. Vous filmez le sentiment amoureux entre deux adolescents avec beaucoup de retenue et de pudeur. C'est là un choix cinématographique fondamental pour vous... ?

Oui cela fonctionne avec la retenue, la pudeur du personnage. La mise en scène se devait de l'accompagner, d'être en cohérence avec le personnage. Le garçon est plus expansif et apporte un contrepoint dans le rythme, il est une énergie nouvelle dans la vie de cette jeune femme. Ils sont dans la découverte l'un de l'autre et c'est cohérent qu'elle se dévoile au propre comme au figuré avec pudeur.

Mais il était important de relater ce que m'avaient raconté ces jeunes femmes qui vivent aussi des histoires d'amour et qui rompent par là même avec la tradition liée au mariage. Tout simplement parce qu'elles sont bien sûr françaises, et qu'elles vivent dans notre société, certes entre deux cultures.

5. Une séquence importante du film est une analyse du tableau d'Ingres *La Grande Odalisque*. Comment avez-vous choisi ce tableau ? Est-ce pour vous un choix esthétique ?

Comment avez-vous conçu le filmage de cette séquence ?

J'ai cherché assez longtemps le tableau qui permettrait au personnage de l'accompagner, de lui donner la force d'affronter cet examen et de faire passer son message.

La chevelure en peinture est porteuse de symbolique : elle est sensuelle, charnelle. Et cela correspond tout à fait avec cette pudeur. Fallait-il un tableau montrant une chevelure ou au contraire, masquer cette partie du corps ? J'ai fait le choix d'un tableau dit orientaliste soit la représentation fantasmée par un occidental d'une femme de l'orient. Tout simplement parce que Ingres peint un cliché mais comme on le sait il y a toujours une vérité, parfois partielle, dans le cliché. Ce tableau par sa composition hors de tout réalisme anatomique cache aussi quelque chose que nous ne voulons voir : un corps fantasmé et une chevelure cachée alors que la plupart n'y voient qu'une femme nue, offerte. Pourtant, comme l'explique le personnage, cette femme ne s'offre pas entièrement et cache ce qui dans sa culture est la partie la plus pudique de son corps. Le tableau est connu, il fait partie de notre imaginaire collectif et s'accommode bien à une vision forcément rapide dans le film puisque nous le connaissons déjà. Sans pour autant en connaître son mystère.

6. Vous avez fondé et dirigé pendant une dizaine d'année les *Rencontres du moyen métrage de Brive*. Le format court (ou moyen) a-t-il pour vous une spécificité, en dehors bien sûr de sa durée. Comment voyez-vous son avenir ?

Le format moyen métrage, de 30 à 60 minutes permet aux cinéastes de s'exprimer avec une grande liberté. En effet au-delà de trente minutes on peut développer une histoire, des personnages et travailler une mise en scène plus en profondeur. Aussi ces films ne sont pas soumis aux lois du marché puisqu'ils sortent très rarement en salles et ne connaissent donc pas d'impératifs économiques qui pourraient les brider s'ils étaient des objets commerciaux tout en devant composer avec le statut d'œuvre.

Son avenir est à mon avis aussi riche de promesses que son passé puisque ce format a été choisi par nombre de grands cinéastes. Ils permettent de révéler les talents de demain en leur donnant un véritable espace de création. Son seul point faible reste sa diffusion et c'est pourquoi j'avais créé ce festival en 2004. Mais régulièrement des moyens métrages sortent en salles, sont édités en DVD, et connaissent un petit succès auprès du public et de la presse.

Ce qui fait le sel de ce format c'est sa liberté.

7. Sur quoi travaillez-vous en ce moment ? Quels sont vos projets ?

Je termine actuellement un moyen métrage justement ! Il vient compléter et clore une sorte de triptyque de portraits de jeunes femmes, dont fait partie *Où je mets ma pudeur ?*. Nous envisageons d'ailleurs de proposer les trois films en un programme pour les salles de cinéma.

En parallèle j'écris et développe un projet de long-métrage. Comme un peintre j'ai envie de toiles d'un format un peu plus grand ! Ce qui ne m'empêchera pas à l'avenir de revenir au court ou au moyen métrage si une histoire nécessite cette durée.

Entretien réalisé par Jean Pierre Carrier

Le film, étude et analyse

Critique du film



Les attendus du Jury Jeune au Festival européen du film d'éducation d'Évreux. Décembre 2014.

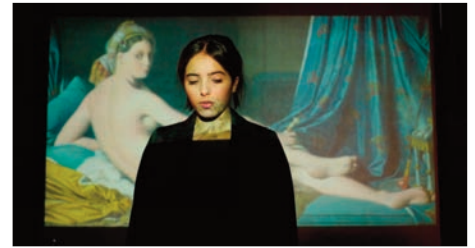
Nous avons décidé de décerner une mention spéciale au film *Où je mets ma pudeur ?*. Le parallèle fait entre *La Grande Odalisque* et Hafsia, personnage principal est très intéressant, il constitue le fil conducteur du film, renforcé par la grâce, la présence et la naissance du désir qui existe chez Hafsia.

Ce film aborde aussi une thématique importante : le port du hijab dans le monde occidental. Et surtout la vision, notre vision du port du voile. Ce film nous a beaucoup fait réfléchir, sur notre ethnocentrisme et notre manque de connaissance de la culture orientale, ce que certains voient comme un enfermement de la femme est en fait un réel choix, un respect de traditions trop malheureusement méconnues.

Pudique cinéma politique

Format Court <http://www.formatcourt.com/2014/09/ou-je-mets-ma-pudeur-de-sebastien-bailly/>

« Sélectionné dans de nombreux festivals internationaux dont celui de Sundance et plus récemment celui de Grenoble, *Où je mets ma pudeur ?* (2014) est le quatrième court-métrage de Sébastien Bailly. Le réalisateur poursuit, après *Douce* (2011) une analyse de l'intimité féminine en contexte normatif : une aide-soignante au sein d'un service hospitalier dans le précédent, une jeune femme voilée dans le monde universitaire parisien dans le dernier. Dans ce nouvel opus, à la mise en scène posée très assumée, nous suivons un épisode sensible d'une vie d'étudiante : la préparation et le passage des examens oraux. La jeune fille, constamment voilée en public, fait des études d'histoire de l'art et doit commenter *La Grande Odalisque* d'Ingres. Le problème : elle doit retirer le hijab pendant l'examen. Entre voilement désiré et dévoilement obligatoire, position intime et code culturel, entre tradition romantique et cinéma politique, le court-métrage dessine une ligne intermédiaire avec l'objectif heureux d'énoncer la difficile inscription de l'intime dans l'espace public. Plus qu'une chronique sur une situation estudiantine, le cinéaste semble lorgner du côté de l'allégorie : il s'empare en douceur d'un conflit entre un individu et les codes culturels pour mieux relever des questionnements plus larges autour de la position d'une femme prise entre deux mondes – sa religion et sa vie étudiante. L'art, les tableaux, semblent une passerelle entre deux différentes sphères, et également une manière de déplacer l'enjeu politique vers l'enjeu existentiel. Le montage ne fait pas correspondre les plans en assumant la rupture ; au contraire, il crée une communication entre intimité et publicité, entre fixité de la toile d'In-



gres et la perception vécue. Le film enve-

loppe sa protagoniste de manière à l'envoûter d'une objectivité distraite, remuée par l'être mais maintenue dans une forme de rationalité. Il devient vite évident que la question est moins de savoir pourquoi la protagoniste retire à un moment son voile que de comprendre pourquoi elle tient à le revêtir.

Du même coup, le film ne peut pas être le bon prétexte à un débat sur la laïcité ; il s'agit principalement de désir et d'affirmation. Comme Luis Buñuel et Maurice Pialat, cinéastes qui s'attachent à révéler la non-normativité du désir, on en vient à scruter les mouvements du corps. Le court-métrage de Sébastien Bailly donne de l'exploration de la sensualité son propre programme : sueur, pudeur et candeur. Refusant de trouver refuge dans une forme directement polémique, il semble partir d'un choix radical : lire la réalité uniquement depuis la jeune femme, pour ne jamais perdre de vue la sensibilité de son héroïne. Les affects sont déclinés selon la trajectoire d'un récit initiatique : du corps anonyme et dissimulé qui court aux Buttes-Chaumont au corps exhibé et scruté à la Sorbonne, du contexte familial au contexte académique, en passant par l'acte de rapprochement amoureux dans l'intimité d'une chambre avec l'homme désiré. L'interprétation sur le fil des comédiens – Hafsia Herzi, Bastien Bouillon et Marie Rivière – rend compte de ce cheminement délicat qui mène à l'affirmation d'une pudeur intériorisée autant qu'à une fascination pour l'art du nu. *Où je mets ma pudeur ?* permet de soulever en beauté un débat qui traverse l'histoire de l'art : montrer signifie-t-il découvrir ?

La mise en scène feutrée de *Où je mets ma pudeur ?* ne s'affiche pas directement ; elle se dissimule derrière, face, à côté de son héroïne comme pour mieux laisser advenir des attentes – possibilité de mettre en rapport les signes de vie et les symboles religieux, possibilité pour la protagoniste d'accepter ou non les codes sociaux, possibilité pour le spectateur de voir s'annuler la conformité entre un sujet et le comportement qui correspondrait à son identité préjugée. Au fond, le film n'oublie jamais la contradiction de toute vision du corps ; au moment où on croit le capter, l'attraper dans l'image, il n'est déjà plus ce qu'il était, ou bien il n'est plus qu'une image. Étrangement, le corps, habité par l'être et mis à disposition des autres, est peut-être ce qui nous appartient le moins et qui, dans le fait même qu'il nous échappe, est le plus précieux signe de notre présence. Que le cinéma montre cela, c'est sa plus belle mission, au risque de s'y casser les jambes, les bras et les dents. »

Mathieu Lericq

Étude de séquences

Les face à face d'Hafsia avec le tableau d'Ingres

Le film comporte deux moments où le personnage principal, Hafsia, se trouve mise en présence de *La Grande Odalisque* d'Ingres, deux séquences qui s'opposent sur beaucoup de points, mais qui se répondent aussi, pour construire une relation cinématographique à la peinture.

Du point de vue de la problématique obvie du film, le port du voile, la succession des deux séquences marque la résolution de l'enjeu narratif posé au préalable. Dans le musée, Hafsia porte le voile, comme elle le porte dans le parc en faisant son jogging. À l'université, elle ne le porte plus, comme cela lui a été demandé, condition pour pouvoir être acceptée à passer un examen oral, exigence non expliquée, posée sans explication, sans référence à une loi ou à une règle, comme allant de soi donc et que l'intéressée ne discute ou ne remet en cause aucunement.

Du point de vue de la relation à la peinture, les deux séquences sont aussi en opposition formelle. Devant le tableau du musée, Hafsia est muette. À l'université c'est sa parole qui constitue le ressort narratif. Ainsi, à la contemplation est opposée l'explication et l'analyse. Au ressenti non formulé succède le discours théorique. L'intériorité fait place à l'extériorisation. Le recueillement tout personnel est mis en perspective avec un acte de communication, acte qui sera évalué puisqu'il s'agit d'un examen et qui doit donc se plier à des normes implicites. Mais ce premier temps n'est-il pas ce qui rend possible le second ? Pour que l'épreuve orale se déroule, il faut certes que la jeune fille accepte de ne pas porter son voile pendant son déroulement. Mais il faut aussi, pour que l'examen soit réussi, qu'elle connaisse le tableau, qu'elle soit capable de le resituer dans l'œuvre de son auteur et dans l'histoire de la peinture, ce qu'elle a pu appréhender dans des livres, mais aussi qu'elle doit être capable de traduire en discours cohérent l'expérience esthétique qu'elle a pu avoir devant la toile elle-même, et non pas seulement à travers une reproduction. Ce qui nous est dit dans ce passage du musée à l'université, c'est bien sûr que la règle sociale prend nécessairement le pas sur l'expérience personnelle. Mais plus profondément, il questionne l'expérience esthétique que peut avoir une jeune fille d'aujourd'hui par rapport à un tableau du XVIII^e siècle, une jeune fille présentée dans le film comme étudiante en histoire de l'art et comme étant de religion musulmane.



La caméra suit Hafsia un court instant dans le musée (Le Louvre). Elle ne s'attache nullement aux toiles exposées. Comme le fait la jeune fille qui se rend directement devant le tableau qu'elle est venue voir. Hafsia est alors filmée de dos, devant *La Grande Odalisque* qui est ainsi en partie masquée. Un court instant tout se fige. Plus de mouvement. Plus aucun son. Le spectateur est mis en attente. Une attente qui pourrait devenir oppressante si elle se prolongeait. Non seulement nous ne voyons pas le visage de la jeune fille pour pouvoir imaginer ce qu'elle ressent. Mais, si nous pouvons avoir une expérience contemplative

du tableau, puisque un insert nous le montre plein cadre, nous ne maîtrisons nullement ni le cadrage, ni la durée du plan. Alors, la deuxième partie de la séquence ne peut qu'opérer un changement radical de point de vue. Il ne s'agit plus simplement de filmer Hafsia devant le tableau d'Ingres, mais de filmer la relation que le regard de la jeune fille va entretenir avec la toile. Cette relation prend la forme d'une série de champ-contrechamp, montrant Hafsia de face, en plan serré sur son visage (elle est « vue » par l'*Odalisque*) et détaillant, par une succession de gros plans, les détails du tableau sur lesquels s'arrête son regard, soit d'abord un pied, puis la courbe du dos, la tête et le cou, puis le haut du visage isolant presque les yeux. À ces cinq plans du tableau ne correspondent que quatre plans sur Hafsia (le plan sur le dos est monté cut avec celui sur le sein, sans que le contre-champ soit intercalé). Ces plans, contrairement à ceux montrant le tableau dans son ensemble ou ses détails, ne sont pas vraiment fixes. On peut percevoir un léger mouvement de caméra qui accentue peu à peu la vision de la jeune fille en légère contre-plongée. D'ailleurs dans le plan initial (Hafsia de dos devant la toile) le tableau surplombait la jeune fille. De plus, celle-ci n'est pas vraiment

immobile. De petits mouvements de tête rendent compte de la mobilité de son regard. En outre, le musée continue d'exister derrière Hafsia, puisque l'on distingue d'autres visiteurs dans la salle, même si cet arrière-plan est entièrement flou, le bruit d'ambiance du musée étant pratiquement imperceptible. Hafsia s'isole face au tableau. Elle regarde la femme sur la toile qui la regarde en retour. La scène est filmée comme s'il y avait une réelle rencontre, un contact intime, voire une communion entre elles. Le contraste entre les deux protagonistes est pourtant extrêmement fort. L'une est nue, l'autre ne révèle rien de son corps, pas même ses cheveux. Rien sauf ses yeux. Il s'agit bien d'une expérience spéculaire.

Hafsia a posé son foulard pour pouvoir passer son examen. Son entrée dans la salle, son installation devant le jury est relativement long. L'entrée dans la séquence est plus détaillée que lors de la visite au Louvre. Après qu'elle ait posé son sac et son manteau, le jury, composé de quatre personnes, est filmé de dos, face à la reproduction de *La Grande Odalisque* projetée sur un écran. Hafsia entre dans le champ par la droite, l'image de la toile se projetant alors aussi sur son visage. Le signal du début de l'épreuve est donné par un membre du jury. L'étudiante est cadrée devant l'écran, légèrement décalée sur la gauche, le noir de son vêtement et de sa chevelure tranchant fortement sur la blancheur du corps de l'Odalisque derrière elle. Après son introduction, elle se décale sur la droite, quasiment à côté de la reproduction tableau. Elle est vue alors de profil et ponctue son discours de gestes sur les différentes parties du tableau qu'elle commente. Comme pour la visite au musée, la séquence est composée de deux parties. Dans un premier temps le discours de Hafsia est continu, précis et concret, puisqu'elle s'appuie constamment sur les vues du tableau. C'est maintenant le jury qui apparaît en contre-champ, un jury silencieux bien sûr et filmé en travelling gauche-droite ou droite-gauche, ce qui permet de focaliser notre regard, successivement, sur chacun de ses membres, en gros plan.

Brusquement, Hafsia s'interrompt. Elle baisse la tête, faisant effort pour retrouver dans sa mémoire le fil de son exposé. Le cinéaste nous propose alors un insert sur le tableau d'Ingres, filmé non pas plein cadre, mais comme il devait être vu par Hafsia lorsqu'elle est arrivée au Louvre, c'est-à-dire dans son contexte, le mur où il est accroché et une partie de l'espace du musée derrière lui. Le plan est silencieux au début mais peu à peu une musique extra-diégétique, en crescendo, devient peu à peu audible. Puis suivent deux gros plans de détails du tableau, le visage de l'Odalisque tel que nous l'avons vu dans la séquence du musée et, en fondu enchaîné, ce visage vu en amorce sur la gauche de l'écran, comme s'il s'était décalé de lui-même lors de l'interruption du discours d'Hafsia. Le contrechamp sur le jury qui suit isole en fait un seul de ses membres, son seul membre féminin. Lorsque Hafsia reprendra son exposé, c'est d'ailleurs elle qui sera encore filmée en contrechamp, par deux fois, comme si Hafsia s'adressait plus particulièrement à elle. L'interruption, l'hésitation de l'étudiante dans son exposé, souligne l'importance de la dernière partie de son analyse et de son implication personnelle dans son sujet. Il est question dans cette conclusion de la chevelure (l'Odalisque est nue mais ses cheveux sont cachés par un turban), de sa place dans la culture orientale, de sa signification érotique. La notion de pudeur apparaît en conclusion, associée à la chevelure, cette « partie du corps la plus précieuse de la femme, celle que l'on n'offre que dans la plus stricte intimité ». Une intimité que le champ-contrechamp silencieux des plans d'Hafsia et du membre féminin du jury réussit à créer. Cette dernière se caractérise d'ailleurs par une chevelure abondante et bouclée. Hafsia, elle, remettra son voile dans l'antichambre de la salle d'examen. Dans le film, elle l'ôtera à nouveau, dans sa propre chambre, en présence de son petit ami. Un geste de sa propre initiative cette fois. Lourd de sens.



À propos du voile, quelques repères

L'article *Petite histoire du voile* très documenté et mis à jour récemment, permet d'en savoir plus sur le sujet <http://compilhistoire.pagesperso-orange.fr/voile.htm>

En particulier, le port du voile pour les femmes est attesté depuis bien avant l'Antiquité ; il est lié au statut des femmes (ne portent pas le voile les prostituées, les esclaves – Assyrie ≈ 1000 avant Jésus Christ) ; il existe dans le monde gréco-romain, chez les Juifs, dans le monde chrétien, chez les Arabes, bien avant l'islam... ; il est souvent, mais pas toujours, le signe d'une emprise de l'homme sur la femme sous couvert de protection morale.

Parmi les différents types de voile portés par les Musulmanes, citons :

- Le **Hijab** (dont il est question dans le film) : foulard couvrant les cheveux, le cou, la nuque et les épaules, laissant **le visage apparent** (en Arabie, dans les pays du Maghreb).
- Le **Tchador** : grande étoffe recouvrant une bonne partie du corps (mais pas toujours le bas du pantalon des femmes), laissant **l'ovale du visage apparent** (en Iran, en Inde, en Afghanistan...).
- Le **Niqab** : grand drap généralement noir, cachant entièrement le corps, ne laissant qu'**une fente pour les yeux**, souvent porté avec des gants pour cacher les mains (en Arabie Saoudite...).
- La **Burqa** : tissu bleu ou marron, recouvrant complètement le corps et la tête, avec une **grille tissée à hauteur des yeux** (en Iran, en Afghanistan... appelé *parandja* en Asie Centrale).



Démarches et mises en situation

Portrait du personnage principal, Hafsia

Que sait-on d'elle ? Décrire son physique, son état d'esprit, les principaux traits de personnalité qui ressortent du film. On imaginera son histoire, son passé, les liens avec sa famille (éléments que le film ne prend pas en compte). De la même façon on pourra imaginer son avenir, professionnel et personnel.

La construction du film

Comment s'enchaînent les différentes actions ? Peut-on parler de suspens ? Le dénouement est-il en continuité ou en rupture par rapport au reste du film ?

Ces questions pourront servir de points de départ dans un atelier d'écriture pouvant déboucher sur la rédaction d'une critique du film.

Débat sur les signes extérieurs d'appartenance religieuse

Doit-on les interdire ? Dans les lieux publics, les écoles, les entreprises... ? Que dit la loi ? Pourquoi est-ce une question qui soulève tant de passions ?

La Grande Odalisque d'Ingres

- Pourquoi le choix de ce tableau par le cinéaste ? Quels sont les points forts de l'analyse qu'en propose Hafsia ? Qu'est-ce que ce tableau évoque pour chacun ?

- À partir de la séquence du Louvre, où Hafsia est face au tableau, il s'agira de se projeter dans le personnage et d'imaginer son ressenti, en suivant les différents gros plans détaillant l'œuvre.

- Si l'on peut projeter une reproduction du tableau, ou pourra organiser une séance d'expression de son ressenti personnel à sa vision :

« J'aime / j'aime pas ».

« Ce tableau me fait penser à ... »



Ouverture vers des sujets de société et citoyens

L'adolescence et le passage au statut d'adulte

Le rôle de la sexualité et du sentiment amoureux
Le rôle de l'engagement religieux et/ou politique
La place des études supérieures
La place de l'art et de la culture

La laïcité

Le port du voile, à l'école, à l'université, dans l'espace public

L'amour et la sexualité

La place de la pudeur. Cette notion a-t-elle le même sens aujourd'hui qu'il y a une ou deux générations ?



Pour aller plus loin, ressources

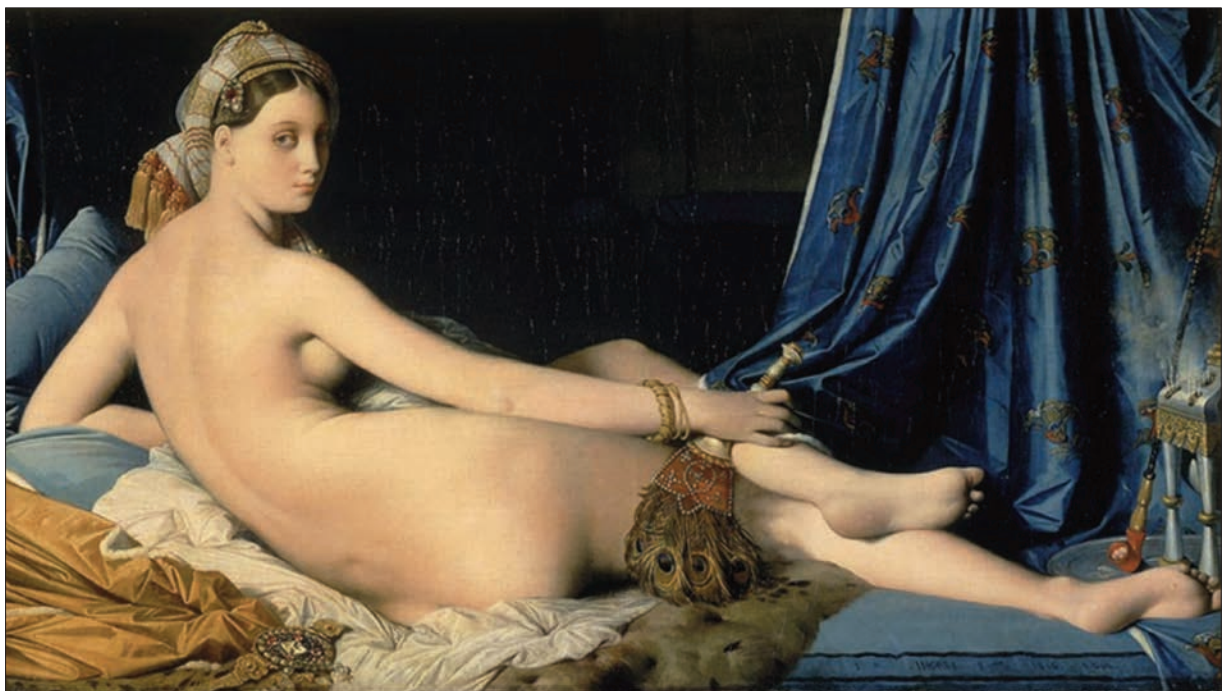
Description du tableau d'Ingres : *La Grande Odalisque*

Le mot Odalisque, du turc *odalık*, désigne une femme de harem : sont donc présents des éléments et objets divers évoquant cette dimension orientale, comme un éventail, des bijoux ou un turban. En cela cette œuvre pourrait se rattacher au courant orientaliste, mais l'orientalisme d'Ingres est un orientalisme onirique et idéalisé (à l'inverse de Delacroix) qui couche sur le tableau une vision européenne d'orient fantasmé. Ingres peint une femme nue vue de dos selon l'archétype de l'époque, c'est-à-dire sous la forme d'une femme nue offerte aux regards se prélassant de façon lascive ; modèle qui remonte à Vélasquez et sa *Vénus à son miroir*.

On remarque au premier abord le dos particulièrement long (trois vertèbres supplémentaires sont présentes !) et l'angle peu naturel formé par la jambe gauche. Mais ces déformations sont voulues par Ingres, qui préfère volontairement sacrifier la vraisemblance à la beauté. Cela se confirme par la vision de ses croquis de ce tableau, aux proportions parfaites : la déformation n'est intervenue que dans la mise en œuvre finale. Ingres ne cherche donc pas à rendre compte de la réalité anatomique du nu mais soumet son modèle à sa manière ; comme il l'avait fait pour *La Baigneuse* (1808, conservée au musée du Louvre). En cela, Ingres fut, à ses débuts, mal compris mais considéré comme un novateur. *La Grande Odalisque* fut d'ailleurs mal accueillie.

Toutes les caractéristiques de l'artiste se retrouvent dans ce tableau : la perfection formelle, l'extrême minutie, la grande sensualité, les déformations anatomiques, le goût pour les formes géométriques, etc.

Wikipedia

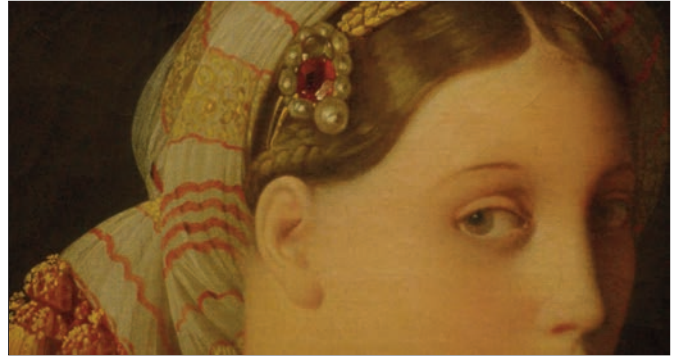


Présentation de l'œuvre sur le site du Louvre

Ingres a transposé dans un Orient de rêve le thème du nu mythologique, dont la longue tradition remonte à la Renaissance. Le plus célèbre nu du maître est une commande de Caroline Murat, sœur de Napoléon I^{er} et reine de Naples. Ingres a peint ici un nu aux lignes allongées et sinueuses sans tenir compte de la vérité anatomique, mais les détails comme la texture des tissus sont rendus avec une grande précision. Cette œuvre a été violemment critiquée lors de son exposition au Salon de 1819.

Offerte et discrète

Cette femme allongée sur un divan est offerte par sa nudité et son visage tourné vers nous. Le titre de l'œuvre, signifiant « femme de harem », ainsi que les accessoires orientaux qui l'entourent suggèrent l'Orient sensuel. Mais cette femme est aussi discrète parce qu'elle ne montre que son dos et une partie d'un sein. Le thème du nu, majeur en Occident, était surtout lié à la mythologie depuis la Renaissance, mais Ingres le transpose ici dans un ailleurs géographique. Le sujet de l'odalisque a séduit précédemment Boucher au XVIII^e siècle et sera repris plus tard par Théodore Chassériau (1819-1856), élève d'Ingres. De nombreuses œuvres du maître se rattachent à l'orientalisme, tout au long de sa carrière, notamment *Le Bain turc* (musée du Louvre) peint à la fin de sa vie. Le nu féminin a constitué le thème favori d'Ingres avec la peinture d'histoire et le portrait.



Un nu pour une reine

La sœur de Napoléon, Caroline Murat (1782-1839), reine de Naples, a commandé ce tableau en 1813. Il devait faire pendant à un autre nu, appelé *La Dormeuse de Naples*, détruit en 1815. *La Grande Odalisque* a été peinte à Rome où Ingres était arrivé en 1806 comme pensionnaire de l'académie de France. Il allait rester en Italie jusqu'en 1824 car son art déplaisait à Paris.

Ses œuvres du Salon de 1806 (*Caroline Rivière* et *Madame Rivière*, musée du Louvre), puis ses envois de Rome (*La Baigneuse dite Baigneuse Valpinçon* et *CEdipe explique l'énigme du sphinx*, musée du Louvre) n'avaient pas en effet été appréciées. L'exposition de *La Grande Odalisque* au Salon de 1819 a confirmé l'incompréhension des critiques envers son style. On lui a en particulier violemment reproché son mépris de la vérité anatomique qui le distinguait de son maître Jacques Louis David (1748-1825).

Abstraction et objectivité

Dans son œuvre, en effet, Ingres donne la première place au dessin. Pour créer beauté et sensualité, il privilégie les lignes allongées et sinueuses, par exemple dans le dos de la femme. Les volumes du nu, baignés d'une lumière égale, sont atténués dans un espace sans profondeur. Ingres était en cela influencé par son goût de la peinture maniériste et peut-être des enluminures persanes. En contraste avec cette abstraction des lignes, le rendu des détails, des matières des tissus par exemple, est illusionniste. Ce même mélange paradoxal se retrouve dans l'art du grand sculpteur Antonio Canova (*Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, musée du Louvre). L'œuvre se distingue encore par sa subtile économie de couleurs. Ce motif sensuel est traité dans une harmonie froide soutenue par les draperies bleues. L'or des autres tissus fait de cette odalisque une figure de rêve et de mystère.

François de Vergnette

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque>

À noter : La série télévisée *Palettes* d'Alain Jaubert a consacré un épisode au tableau d'Ingres, *Le Bain turc*.

Bibliographie

Quelques ouvrages classiques en Histoire de l'art

Didi-Huberman Georges : *Survivance des lucioles* (2009) ; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) ; *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990).

Franscastel Pierre : *Études de sociologie de l'art* (1989) ; *L'image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma. L'objet filmique et l'objet plastique* (1983) ; *La figure et le Lieu* (1967) ; *Histoire de la peinture française* (1955) ; *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme* (1951).

Panofsky Erwin : *L'œuvre d'art et ses significations* (1969) ; *La perspective comme forme symbolique* (première parution 1927).

Sur Ingres

Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis-Antoine Prat, Éric Bertin, dir., *Ingres (1780-1867)*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre - Coédition Gallimard / musée du Louvre Éditions, 408 pages, 325 illustrations en couleurs, Paris, 2006.

Catherine Lépront, *Ingres, ombres permanentes* - Belles feuilles du musée Ingres de Montauban, 157 pages, catalogue de l'exposition du Musée Ingres à Montauban, éd. Le Passage, mars 2008.

Sur la laïcité

Baubérot Jean, *Histoire de la laïcité en France ; La laïcité falsifiée*.

Kintzler Catherine, *Penser la laïcité*.

Pena Ruiz Henri, *Qu'est-ce que la laïcité ; Histoire de la laïcité, genèse d'un idéal ; La laïcité pour l'égalité*.

Roy Olivier, *La laïcité face à l'islam*.

Le site *La laïcité à l'usage des éducateurs* (Ceméa, Ligue de l'enseignement et Francas),

<http://www.laicite-educateurs.org/>

Une interview de Pierre Toumemire sur *Laïcité et république*.

<http://tv.cemea.asso.fr/2014/10/vers-le-congres-des-cemea-grenoble-2015-contribution-de-pierre-toumemire/>

Sur le port du voile

Clarence Rodriguez, *Révolution sous le voile*. First éditions, 2014.

Bruno-Nassim Abouddrar, *Comment le voile est devenu musulman : histoire d'un malentendu*. Flammarion, 2014.

Nahida Nakad, *Derrière le voile : laïcité et foulard islamique : deux valeurs incompatibles ?* Don Quichotte édition, 2013.

Leïla Babès, *Le voile démythifié*. Bayard, 2004.

Laure Adler, Isabelle Eshraghi, *Femmes hors du voile*. Chêne, 2008.

Hélé Béji, *Islam pride : derrière le voile*. Gallimard, 2011.

Maryam Borghée, *Le voile intégral en France : sociologie d'un paradoxe*. Michalon, 2012.

Filmographie (sélections)

Les adolescents et les relations amoureuses au cinéma

• Films présentés au FFE

18 ans, de Frédérique Pollet Rouyer.

Belle vie (La) de Jean Denizot.

Jours d'avant (Les), de Karim Moussaoui.

Nos fiançailles, de Lila Pinell & Chloé Mahieu.

Nous Princesses de Clèves, de Régis Sauder.

Roses noires (Les), de Hélène Milano.

Trains étroitement surveillés, de Jiri Menzel.

Tu seras sumo, de Jill Coulon.

• Autres films

17 ans, de Didier Nion.

800 kilomètres de différence, de Claire Simon.

A Cappella, de Lee Sujin.

Amour de jeunesse (Un), de Mia Hansen-Løve.

Bandes de filles, de Céline Sciamma.

Belle jeunesse (La), de Jaime Rosales.

Belle personne (La), de de Christophe Honoré.

Bling Ring (The), de Sofia Coppola.

Boyhood, de Richard Linklater.

Chante ton bac d'abord, de David André.



Chemin de croix, de Dietrich Brüggemann.
Cœur battant (Le), de Roberto Minervini.
Été à Quchi (Un), de Tso Chi Chang.
Fievres, de Hicham Ayouch.
Grands comme le monde, de Denis Gheerbrant.
J'ai tué ma mère, de Xavier Dolan.
Mercuriales, de Virgil Vernier.
Mommy, de Xavier Dolan.
Naissance des pieuvres, de Céline Sciamma.
Palo Alto, de Gia Coppola.
Poison violent (Un), de Katell Quillévéré.
Respire, de Mélanie Laurent.
Still the water, de Naomie Wakase.
Vie d'Adèle (La), de Abdellatif Kechiche.
Virgin suicides, de Sofia Coppola.
White Bird, de Gregg Araki.

Films à propos du port du voile

À propos des garçons, des filles et du voile, de Nasrallah Yousry.
Ce que le voile dévoile, de Zoka Négar.
Femmes d'Islam, de Benguigui Yamina.

Films à propos de la peinture

Année des lucioles (L'), de Chantal Briet.
Edvard Munch, la danse de la vie, de Peter Watkins.
Fantômes de Goya (Les), de Milos Forman.
Klimt, de Raul Ruiz.
Modigliani, de Mike Davis.
Montparnasse 19, de Jacques Becker.
Mr Turner. Mike Leigh.
Mystère Picasso (Le). H.G. Clouzot.
National gallery, de Frederick Wiseman.
Ronde de nuit (La), de Peter Greenaway.
Van Gogh, de Maurice Pialat.
Ville Louvre (La), de Nicolas Philibert.



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 complémentaiement 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 vidéoprojecteur.



Retour sensible

- *Je me souviens de*

Permettre l'expression de ce qui nous a interpellé, marqué... 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

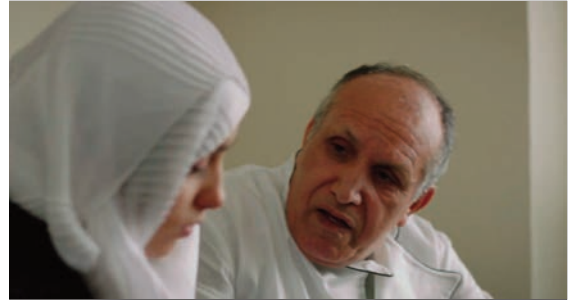
C'est le moment de prendre de la distance avec le film lui-même. Qu'est-ce que cela m'a apporté ? En quoi a-t-il modifié ma vision du monde ?

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



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 scène, l'originalité, ou encore la rareté.

Repérage de différents « genres » documentaires

- Documentaires didactiques *Shoah* (Claude Lanzmann), *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls), *Être et Avoir* (Nicolas Philibert). *L'École nomade* (Michel Debats).
- Documentaires militants : *Les groupes Medvedkine*, *Fahrenheit 9/11* (Michaël Moore).
- Documentaires autobiographiques : *Rue Santa Fe* (Carmen Castillo), *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda), *Une ombre au tableau* (Amaury Brumauld).
- Documentaires essai : *Nuit et brouillard* (Alain Resnais), *Sans Soleil* (Chris Marker).
- Documentaires portrait : *Mimi* (Claire Simon), *Ecchymoses* (Fleur Albert), *18 ans* (Frédérique Pollet Rouyer).

Repères sur l'histoire du cinéma documentaire

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

Les oppositions classiques des origines du cinéma documentaire

Nanouk l'esquimau de Robert Flaherty, États-Unis, 1922

L'homme à la caméra de Dziga Vertov, URSS, 1928

Le cinéma de Vertov constitue une opposition systématique au cinéma narratif qui deviendra dominant dans le monde occidental : d'abord, il refuse les cartons (intertitres), trop explicatifs, et qui brise le rythme des images. Ensuite il faut, dit-il, renoncer aux personnages, et surtout au Héros (cf. *Nanouk*). Ou plutôt le seul personnage possible, c'est le peuple révolutionnaire, dont chaque membre est tout aussi important que n'importe quelle personne célèbre incarnée par des acteurs. Du coup, plus besoin de scénario, dans la mesure où il ne s'agit plus du tout de raconter une histoire ou de construire un récit, avec les effets dramatiques, c'est-à-dire artificiels, que cela implique.

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, 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, Canada
- Visions du Réel - Nyon - Suisse
- Festival international du film d'histoire - Pessac
- Les Écrans Documentaires - Arcueil
- Les Rencontres du cinéma documentaire - Bobigny
- Sunny Side of the doc, La Rochelle

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

Sites web consacrés au documentaire

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

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

<http://www.doc-grandecran.fr/> Documentaires sur grand écran.

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

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 plate-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. Le webdocumentaire, et aussi le webreportage, utilisent à la fois le texte, le son, les images, fixes et animées, et construisent leur propos en les organisant selon une logique propre. Mais le plus original est l'interactivité qu'ils proposent. Le spectateur peut ainsi mener lui-même l'enquête, choisir son itinéraire, interroger différents protagonistes, etc. Bref, il devient lui-même le héros de l'histoire et

aucune consultation de l'œuvre ne ressemble aux autres. Finie la passivité imposée par la diffusion télévisée, contrainte dans une grille et nécessairement linéaire. Proposé sur Internet, le webdocumentaire vise à impliquer l'utilisateur dans son propos et le faire réellement participer à la réflexion.

Où consulter des webdocumentaires ?

- Arte <http://webdocs.arte.tv/>
- Le Monde <http://www.lemonde.fr/webdocumentaires>
- France5 <http://documentaires.france5.fr/taxonomy/term/0/webdocs>
- France 24 <http://www.france24.com/fr/webdocumentaires>
- Le web-tv festival La Rochelle <http://www.webtv-festival.tv/>
- Upian <http://www.upian.com/>

Une sélection de titres récents

Prison Valley (Arte) de David Dufresne

La vie à sac (Médecins du monde) de Solveig Anspach

Voyage au bout du charbon de Samuel Bollendorf et Abel Ségrétin

Les communes de Paris (Fémis) de Simon Bouisson

New York 3.0 (Arte) de Yoann le Gruiec et Jean-Michel de Alberti

La zone (Le Monde.fr) de Guillaume Herbaut et Bruno Masi

Soul Patron (<http://www.soul-patron.com/>) de Frederick Rieckher

Argentine, le plus beau pays du monde (Arte) de David Gomezano

Paroles de conflits de Raphaël Beaugrand

Palestiniennes, mères patrie par les étudiants de l'école de journalisme de Strasbourg

B4, fenêtres sur tour de Jean-Christophe Ribot

Ressources

- Webdocu.fr : <http://webdocu.fr/web-documentaire/>
- Zmala : http://www.zmala.net/a_1_affiche/le-webdocumentaire-une-nouvelle-ecriture/
- Ceméa dossier webdocumentaire :
<http://www.cemea.asso.fr/multimedia/enfants-medias/spip.php?rubrique126>



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 européen 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 européen 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, ce n'est pas moins d'une dizaine de courts et longs métrages d'animation qui y furent programmés, en compétition ou dans le cadre de ses séances « jeune public ».


L'intérêt du *Festival européen 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 européen du film d'éducation*

	En compétition	Séance jeune public
2007 (3 ^e édition)	 <i>Matopos</i> de Stéphanie Machuret  <i>Le Loup Blanc</i> de Pierre-Luc Granjon	
2008 (4 ^e édition)	 <i>Mon petit frère de la lune</i> de Frédéric Phyllibert	
2009 (5 ^e édition)	 <i>Les Escargots de Joseph</i> de Sophie Roze	
2011 (7 ^e édition)	 <i>pl.ink !</i> de Anne Kristin Berge  <i>À la recherche des sensations perdues</i> de Stephan Leuchtenberg et Martin Wallner  <i>Françoise</i> d'Elsa Duhamel	 <i>L'histoire du petit Paolo</i> de Nicolas Liguori
2012 (8 ^e édition)		 <i>Hsu Jin, derrière l'écran</i> * de Thomas Rio  <i>Le vilain petit canard</i> de Garri Bardine

* *Hsu Jin, derrière l'écran* est un court métrage en 3D qui mélange prises de vue réelles et séquences d'animations stop-motion

	En compétition	Séance jeune public
2013 (9 ^e édition)	 Bad Toys II de Daniel Brunet et Nicolas Douste  Miniyamba de Luc Perez  Le Robot de Miriam / Miriami Köögikombain de Andres Tenusaar  Pieds Verts de Elsa Duhamel	 Whoops mistake! de Aneta Kýrová  Pinocchio d'Enzo D'Alo  Swimming Pool de Alexandra Hetmerová
2014 (10 ^e édition)	 Bang Bang ! de Julien Bisaro  Beach Flags de Sarah Saidan  Le C.O.D. et le Coquelicot de Cécile Rousset et Jeanne Paturle  La Petite Casserole d'Anatole de Éric Montchaud  The Shirley Temple de Daniela Scherer	 Une histoire d'ours / Historia de un oso de Gabriel Osorio  Le Garçon et le Monde de Alê Abreu  Flocon de neige de Natalia Chernysheva  Nouvelle espèce / Novy Druh de Katerina Karhánková  Pierre et le Loup de Pierre-Emmanuel Lyet, Gordon et Corentin Leconte  Wind de Robert Loebel

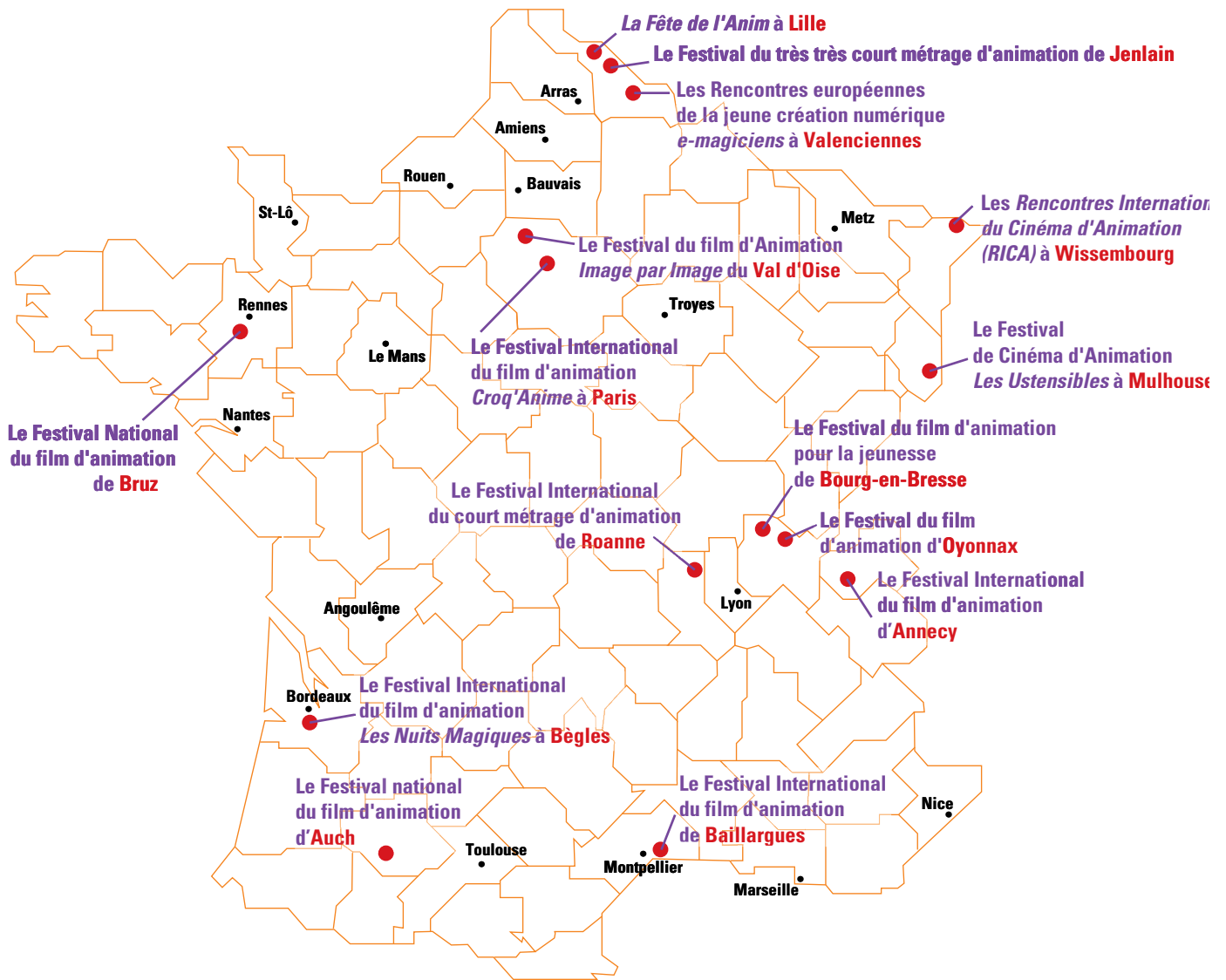
Alors que le cinéaste traditionnel dépend indubitablement du réel, son confrère de l'animation n'a pour seules limites que celles de son imagination. Il peut, comme par enchantement, mettre en image nos rêves les plus fous, nous les donner à voir concrètement.

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'acceptation 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 rencontres, de projections et 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 européen 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 européen du film d'éducation* permet une prise de conscience quant à l'intérêt des films d'animation.

Grâce à eux, le *Festival européen 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.

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 européen 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



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 complémentaires, 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 image, 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.



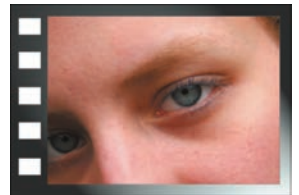
Les paramètres de l'image

Ils résultent de l'activité de **cadrage**. On les retrouve dans toute image, qu'elle soit fixe ou animée.

L'échelle des plans

C'est la « grosseur » d'un plan, relativement aux personnages ou au décor, soit :

- Plan d'ensemble
- Plan général
- Plan moyen
- Plan américain
- Plan rapproché
- Gros plan
- Très gros plan
- Insert



Très gros plan



Gros plan



Plan rapproché



Plan américain



Plan général



Plan d'ensemble

1	2	3
4	5	6
7	8	9

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.



Plongée



Plongée verticale



Contre plongée



Contre plongée verticale

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 travelling 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.

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 annoncent 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

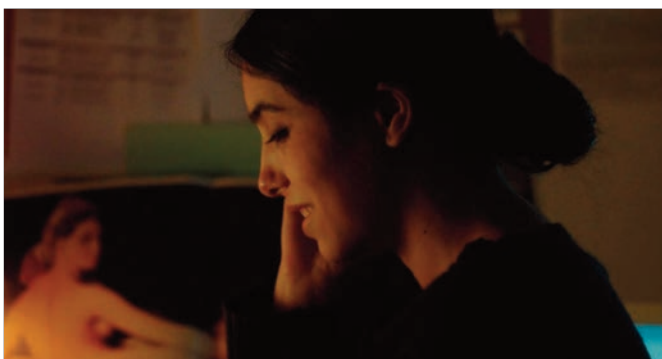
L'ingénieur du son est celui qui gère l'ensemble des étapes de la fabrication du son d'un film.

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 musiques de films: Cinezik
<http://www.cinezik.org/>



Le Festival européen du film d'éducation est organisé par



- CEMÉA, Association Nationale
24, rue Marc Seguin 75883 Paris cedex 18
t.f. : +33(0)1 53 26 24 14 / 19
- CEMÉA de Haute-Normandie
33, route de Darnétal BP 1243 - 76177 Rouen cedex 1
t.f. : +33(0)2 32 76 08 40 / 49

www.cemea.asso.fr

En partenariat avec



Avec le soutien de



Avec la participation de



Avec le soutien et le parrainage de

