



HAL
open science

En'Quête d'images, livret pédagogique sur le cinéma documentaire

Samuel Gantier

► To cite this version:

Samuel Gantier. En'Quête d'images, livret pédagogique sur le cinéma documentaire. 2007, 24 p. ⟨hal-04072402⟩

HAL Id: hal-04072402

<https://uphf.hal.science/hal-04072402v1>

Submitted on 1 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

EN QUETE D'IMAGES est une opération d'éducation à l'image menée auprès de lycéens belges et français dans le cadre du programme européen transfrontalier INTERREG. 6 réalisateurs en résidence dans 6 établissements les ont accompagnés pour réaliser, avec des moyens professionnels, les six films documentaires de ce DVD. Un monteur et un mixeur les ont suivis dans la phase de post production. La réalisation des films était inscrite dans un programme plus vaste de sensibilisation au documentaire (sessions de formation pour les enseignants, diffusions, rencontres avec des réalisateurs, déplacement en festival).

Emmissions DUO : Depuis 2002, les chaînes de télévision locales belges (No télé, Télé Mons Borinage) et française (C9 Télévision) se sont regroupées pour produire et diffuser des émissions de télévision transfrontalière. Parmi celles-ci, les émissions DUO rassemblent sur un même plateau des lycéens belges et français pour leur donner la parole sur des sujets de société, et pour commenter des reportage réalisés avec le soutien des journalistes des chaînes.

Les trois émissions DUO incluses dans ce DVD ont été réalisées en accompagnement du projet EN QUETE D'IMAGES. Les lycéens et leurs enseignants s'y expriment sur la manière dont ils ont vécu ce projet, ce qu'il leur a apporté, et de quelle manière il a modifié le regard porté sur les différentes représentations du réel à l'image.

+ Sommaire des émissions (voir Natacha



Le CRRAV
21, rue Edgar Quinet - BP 152 - 59333 Tourcoing cedex - France
Tél : +33 (0)3 20 28 26 40 // Fax : +33(0)3 20 26 26 41 // www.crrav.com

"En'Quête d'Images" est un projet initié par le CRRAV dans le cadre du programme européen Interreg III a "euro region en jeu", en partenariat avec le conseil régional du Nord - Pas de Calais, le rectorat de Lille, le ministère de l'enseignement secondaire et de l'enseignement spécial de Wallonie Bruxelles, La communauté Française de Wallonie Bruxelles, Les chaînes de télévision : No Télé, C9 et télé Mons Borinage.



Design : <http://severin.l.free.fr> - © CRRAV : tous droits réservés - interdit à la vente.

En'Quête d'Images

Livret pédagogique sur le cinéma documentaire



Edito

L'éducation à l'image et aux médias s'est imposée comme un enjeu majeur dans la formation de la jeunesse. Avec « EN QUETE D'IMAGES », le CRRAV a choisi de proposer aux lycéens du Nord Pas de Calais et de Belgique une action de sensibilisation au cinéma documentaire.

Le siège du CRRAV, à Tourcoing, est situé à moins de 15 km de la Belgique. Depuis de nombreuses années, la dynamique transfrontalière est inscrite dans son projet, tant en terme d'aide à la production et d'accueil de tournages, que pour un grand nombre d'actions de formation ou de sensibilisation.

Près de 1 000 élèves, et 8 établissements ont été concernés par ce projet qui a croisé réalisation de films, mais aussi formation des enseignants, diffusions, débats avec les réalisateurs, déplacement au Festival International de Grand reportage d'Actualité du Touquet (FIGRA)...

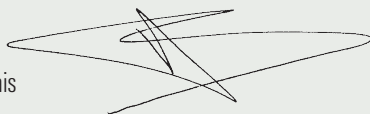
Dans le cadre d'une résidence d'un réalisateur belge ou français dans chacun des établissements, 70 élèves ont réalisé 6 films documentaires en format professionnel. Avec le réalisateur, ils ont planché sur les sujets, l'écriture, les contacts et autorisations, effectué la préparation, les repérages, cadré, monté, comme de jeunes professionnels...

1 Ce projet a rencontré un soutien important des instances éducatives belges, du Rectorat de l'Académie de Lille qui l'ont accompagné sans réserves, des équipes pédagogiques et des réalisateurs qui se sont investis sans compter. L'enthousiasme des élèves a permis de mesurer s'il en était besoin leur formidable capacité à s'engager dans un projet et à le mener à terme.

Je remercie les chaînes locales de télévision – C9 TELEVISION en France et NO TELE et TELE MONS BORINAGE en Belgique - qui ont relayé cette action à travers 3 émissions transfrontalières DUO (en bonus dans ce DVD). Celles-ci donnent la parole aux lycéens et apportent de précieuses indications sur la manière dont ils ont vécu ce projet.

EN QUETE D'IMAGES a été financé grâce aux apports de la Région Nord Pas de Calais, et du programme européen INTERREG III A. Qu'ils en soient grandement remerciés, ainsi que tous les acteurs de ce projet qui, je l'espère, continuera de porter ses fruits à travers l'utilisation de ce DVD.

Marie France BERTHET
Présidente du CRRAV
Conseillère Régionale du Nord et du Pas de Calais



Bibliographie

(liste non exhaustive)

Ouvrages pédagogiques pour s'initier :

- BRESCHAND Jean, le documentaire l'autre face du cinéma, éd Cahier du Cinéma, SCEREN-CNDP, 2002
- MAGNY JOEL, le point de vue de la vision du cinéaste au regard du spectateur, SCEREN-CNDP, 2001
- Petite fabrique de l'image, ouvrage collectif, éd Magnard, 2000

Ouvrages universitaires pour approfondir :

- AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, esthétique du film, Nathan Université, Paris, 1983
- AUMONT Jacques, MARIE Michel l'analyse des films, Nathan Université, Paris, 1988
- COLLEYN Jean Paul, le regard documentaire, éd du centre George Pompidou, Paris, 1993
- GAUTHIER Guy, Le documentaire un autre cinéma, Nathan, Paris, 1995
- MARSOLAIS Gilles l'aventure du cinéma direct, Seghers, Paris, 1974
- NINEY François, L'épreuve du réel à l'écran, De BOECK, Paris, 2000

Sites internet sur le cinéma documentaire

(liste non exhaustive)

- Docnet, portail du film documentaire, www.docnet.fr
- Addoc, association des cinéastes documentaristes, www.addoc.net
- Vidéadoc, Centre de documentation sur la création audiovisuelle et multimédia, www.videadoc.com
- Association la Revue documentaires, www.larevuedocumentaires.org
- Opération « Le mois du film documentaire », www.moisdudoc.com
- Maison du film documentaire, Lussas, www.lussasdoc.com

L'édition de ce livret et du DVD a été réalisé par :

- Conception et rédaction : Samuel Gantier
- Création graphique livret et DVD : Séverin Leblanc
- Responsable du projet : Philippe Freville
- Chargé de production : Xavier Gracin
- Assistante de production : Natacha Millon

Glossaire

Angle (de prise de vue) : Terme qui désigne la perspective selon laquelle les objets sont filmés. On distingue la plongée (objet vu d'en haut), la contre-plongée (objet vu d'en bas) et l'angle normal (vision de face).

Cadrage : Détermination du champ visé par la caméra. Le cadrage est la synthèse des différents choix effectués par le cadreur (angle de prise de vue, échelle de plan, profondeur de champ etc)

Cadre : Le cadre est ce qui délimite le support matériel de l'image (fenêtre de la caméra, du projecteur et par ce biais format de l'écran).

Champ : Espace représenté et visible que propose le cadre.

Contrechamp : Prise de vue qui montre l'espace diamétralement opposé au champ.

Découpage (technique) : Opération consistant à diviser les séquences d'un scénario en différents plans.

Dispositif (cinématographique) : Ensemble des choix techniques et artistiques mobilisés pour le tournage d'un film.

Échelle de plan : Plan général : ensemble des décors. Plan d'ensemble: groupes de personnages reconnaissables dans un décor. Plan moyen : personnages cadrés en pied. Plan américain : cadrage jusqu'à mi-cuisse. Plan rapproché : cadrage en buste. Gros plan : cadrage d'un élément de détail.

Ellipse (spatio-temporelle) : Passage d'une séquence à une autre qui marque une rupture dans l'espace ou le temps du récit.

Hors champ : Espace qui est situé hors du champ représenté sur l'écran.

Insert : Plan qui vient s'insérer dans une séquence généralement pour masquer un raccord image non harmonieux ou une coupe son.

Point de vue : Littéralement, endroit d'où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible. Dans un film d'auteur le point de vue est l'ensemble des signes cinématographiques qui expriment un regard singulier sur le monde.

Profondeur de champ : Partie de l'image qui est nette (dépend techniquement de la focale utilisée, de l'ouverture du diaphragme et de la sensibilité de la caméra)

Panoramique (horizontal ou vertical) : Déplacement du cadrage par rotation de la caméra sur son axe.

Raccord : Manière dont deux plans d'un film s'enchaînent (image et son) au montage. On parle de raccord sur le mouvement, le regard, la lumière etc.

Rush : Ensemble des matériaux image et son servant à l'élaboration du film.

Travelling : Déplacement physique de la caméra (sur rail, roulette ou chariot) permettant une prise de vue continue dans le mouvement.

Sommaire

■ L'expérience de l'atelier raconté par les participants	2 - 4
■ Le regard documentaire	5 - 6
■ Analyse des 6 films d'ateliers	7 - 20
■ Glossaire	21
■ Bibliographie et ressources internet	22



L'expérience d'atelier racontée par les participants

Susciter une approche critique

Dans chacun des six établissements belges et français, un réalisateur est intervenu dix-huit jours pour permettre à une équipe d'une dizaine de lycéens de réaliser un film documentaire. Les lycéens, enseignants, et réalisateurs qui ont participé au dispositif « En quête d'images » témoignent des différents moments clefs de cette expérience d'éducation à l'image. Les élèves ont tout d'abord visionné des films documentaires de cinéastes importants avant de débattre en classe des sujets qu'ils voulaient aborder. Ils ont ensuite suivi une initiation technique qui leur a permis de découvrir la prise de vue et la prise de son sur du matériel vidéo professionnel. Puis, ils sont partis en tournage, et ont finalisé leur film à l'étape du montage. « *C'est une expérience passionnante* » relate Aurore Hartman, professeur de français à Anvaing. « *J'ai vraiment senti leur esprit critique se développer tout au long de l'atelier. Les élèves ont pu réfléchir et débattre d'un sujet difficile à traiter. Ils en ressortent grandis humainement.* ». Nicolas, lycéen à Dottignies enchérit « *Je n'imaginais pas que certaines choses soient possibles. Maintenant, je regarde autrement ce que je vois à la télé !* ».



Le rôle des intervenants

Réalisateur en résidence à Mons, Thomas de Thier insiste sur le fait qu'il n'est pas un enseignant mais plutôt une personne qui vient pour aider les élèves à fabriquer un film. *« C'est un travail collectif où chacun met la main à la pâte. Ce que je ne leur dis pas, c'est que pour moi peu importe le résultat. Ce qui compte, c'est qu'en traversant cette expérience, ils apprennent à regarder le monde par eux-mêmes, en toute subjectivité. Et si déjà, je parviens à leur faire sentir qu'il n'y a pas une réalité objective, comme celle qu'on montre dans les journaux de la TV mais une multitude de réalités, j'aurai atteint mon objectif. »* Mehmet Arıkan, réalisateur-intervenant à Anvaing insiste quant à lui sur l'importance de la réflexion avant de tourner un film. *« La difficulté d'accompagner un groupe dans un processus d'atelier, c'est de passer du film rêvé au film réel. C'est tout un cheminement et parfois on s'y perd, on se décourage. C'est là que j'interviens, pour recadrer, remettre les choses sur les rails. Avant de passer à l'acte de filmer, on a passé du temps à discuter sur ce qu'on allait chercher, sur les raisons qui nous poussaient réellement à vouloir réaliser ce portrait. »*

Une création collective

Le sujet du film est choisi par les élèves après avoir été débattu en classe avec l'intervenant. Le scénario s'écrit collectivement autour d'une intention de réalisation. Les élèves ont beaucoup de responsabilités concrètes sur le projet ce qui les mobilisent fortement. *« Quand nous avons appris que nous étions sélectionnés pour réaliser un documentaire avec le CRRAV, j'ai tout de suite pensé que cela allait être comme d'habitude : nous ne prenions aucune décision ! »* déclare Sophie Carlier, lycéenne à Condé sur Escaut. *« Je pensais qu'on ne toucherait pas au matériel et qu'on se contenterait de regarder. Mais quand le tournage a débuté ce que je pensais s'est avéré totalement faux. Le réalisateur nous a laissé filmer, faire les recherches, et demander les autorisations nous-mêmes. En nous laissant travailler en autonomie, il nous a permis de montrer ce que nous valions. »* Marie Betaucourt, professeur à Hazebrouck a quant à elle réuni les élèves de deux établissements professionnels. Elle témoigne également de cet enthousiasme chez les jeunes participants. *« Faire travailler ensemble des élèves qui ne sont pas attirés naturellement les uns par les autres a été une expérience exceptionnelle. Il y avait un challenge important. Et pour la première fois de ma vie, j'ai dû mettre dehors des élèves le mercredi soir parce qu'ils voulaient absolument continuer à travailler ensemble ! »*

Le spectateur pris en otage.

Un histoire familiale, pour avoir un intérêt cinématographique, doit pouvoir s'adresser à un spectateur extérieur. Il s'agit de révéler ce qu'il y a d'universel dans une histoire personnelle. La quête de Laura est courageuse et la réalisatrice n'hésite pas du haut de ses 15 ans à se mettre en danger devant la caméra. Malheureusement, le film passe à côté de son sujet (filmer la perte de l'enfance et l'absence d'un arrière grand-père) pour se perdre dans un règlement de compte familial. Les personnages utilisent plus ou moins consciemment la caméra pour dire des choses qu'ils ne peuvent pas dire à leurs proches. La quatrième séquence avec le grand-père est un exemple emblématique. Le personnage prend à partie la caméra pour accuser sa sœur d'être responsable du placement de son père. Il lui reproche d'interdire les visites de ses petits-enfants.

On attend du spectateur qu'il prenne position dans cette histoire complexe de placement dont on ne connaît ni les tenants ni les aboutissants. Le film se substitue en quelque sorte au travail de la justice. Il s'en dégage un certain malaise pour le spectateur qui est « pris en otage ». L'émotion vécue par les différents membres de la famille déborde du film mais ne crée pas de sens pour le spectateur. Laura se débat avec ses questions, mais ne parvient pas à trouver la juste distance pour filmer ses proches. Pour une première expérience de réalisation où il y a tant de chose à apprendre, l'équipe reconnaît qu'elle a manqué de recul pour raconter cette histoire familiale.





Une branche de l'arbre

Établissement : Lycée général Mont de Flandres, et Lycée professionnel et technique Flandres à Hazebrouck

Réalisateur intervenant : Christophe Hermans

Durée : 20 min 20

Résumé : Laura 15 ans part à la recherche de son arrière-grand-père qu'elle n'a pas revu depuis l'âge de ses 8 ans.

Une quête intimiste.

Ce documentaire s'inscrit dans la tradition des films intimistes qui questionnent un tabou familial. La quête personnelle de la réalisatrice est présentée au spectateur dès la séquence d'introduction par une voix-off écrite à la première personne du singulier : « *Pépé, cela fait 8 ans que nous ne nous sommes pas vus. Je ne sais pas si tu te souviens de moi, Laura, ton arrière-petite-fille. Aujourd'hui j'ai 15 ans et je ressens un manque qui a grandi en moi (...). J'espère vraiment te retrouver et comprendre ce qui s'est passé.* » Une ritournelle de boîte à musique enfantine se mélange à la voix-off de la réalisatrice. Laura se met en scène, elle est filmée avec les différents membres de sa famille. Sa voix-off sous forme de confidences articule les différents moments du récit et les rencontres avec les membres de sa famille (la mère, le grand-père, et l'arrière-grand-père).

L'imagerie de l'enfance.

Les partis-pris de réalisation racontent poétiquement des souvenirs d'enfance. Cette imagerie lyrique travaille la nostalgie, et le sentiment de perte. Dans la première séquence, un écran de télévision diffuse des vieux films de famille du baptême de Laura. Le montage de la troisième séquence alterne des plans du petit-frère de Laura qui joue dans le jardin avec des images d'archive vidéo de Laura enfant. Ce parti-pris de montage crée du sens pour le spectateur. Les jeux du petit-frère font écho à l'enfance perdue de Laura et préfigurent la quête de la réalisatrice. On retrouve ce procédé dans la cinquième séquence du film. Un panorama passe du sable soufflé par le vent au visage d'une petite fille. Le montage alterne ensuite des gros plans de cette petite fille qui joue dans le sable avec des images d'archives qui montrent Laura bébé jouant avec des adultes.

Le tournage, un travail d'équipe propice à la rencontre

Les repérages sur le terrain permettent de définir les personnages et les décors du film. La préparation consiste à obtenir les autorisations, à organiser la logistique et le planning de tournage. Le tournage s'est déroulé sur trois journées continues (en temps scolaire ou pendant les vacances). « *Ce qui était intéressant, c'est que nous avons nous-mêmes manipulé le matériel (la caméra, la perche) et appris comment cela fonctionnait* » raconte Margaux Konitz, lycéenne à Condé sur Escaut. « *Dans chaque équipe, il y avait une rotation des responsabilités. À chaque séquence de tournage, nous avions la possibilité de nous occuper du son, de l'image ou des interviews. Nous avons tous travaillé dur, et nous n'avons pas baissé les bras devant les difficultés se dressant sur notre chemin...* » Amandine Bonifacio également membre de l'équipe insiste sur le fait que cette expérience lui a permis d'apprendre beaucoup de choses sur sa ville. « *On est rentré dans des monuments auquel on n'avait pas accès normalement. J'ai pu visiter des lieux fermés au public qui font partie de notre patrimoine, de notre histoire. On a découvert des choses que tout le monde ignorait. Nous avons pu rencontrer des personnes qui connaissaient l'histoire de notre ville alors que sans ce projet nous ne les aurions jamais rencontrés. Le documentaire que nous avons réalisé me rend fière de ma ville et me donne envie de conserver notre patrimoine...* »

Le montage et le mixage, un travail de construction

Le montage a duré quatre jours avec un technicien professionnel. C'est à cette étape plus conceptuelle et fastidieuse que s'élabore le discours du film. Beaucoup d'élèves ont été très surpris du peu d'images qu'ils ont gardées par rapport à tout ce qu'ils avaient filmé. Thomas de Thier détaille la méthode de travail utilisée. « *Pendant que notre monteur numérisait nos images dans la machine, nous ébauchions une structure du film, de manière à avoir un plan de montage. En fonction des libertés que les professeurs laissaient aux élèves, ils suivaient le montage par petits groupes. La structure du film et sa dramaturgie est apparue petit à petit.* » Marion Raingo, lycéenne à Condé raconte comment elle a vécu cette étape de travail : « *Au montage nous ne pouvions pas manipuler le logiciel mais nous choisissions les images et leurs emplacements. C'est à ce moment-là qu'on a saisi l'idée du film. Et quand on découvre enfin à quoi ressemble le film, c'est vraiment génial !* ». L'ultime étape du mixage avec un ingénieur du son n'a pas non plus été négligée comme en témoigne Gwenaëlle Alliotte également membre de l'équipe. « *On s'est aperçu que sur une image, il y avait plusieurs sons et qu'il fallait pratiquement tous les retravailler pour que se soit plus agréable à écouter. Ce fut une bonne expérience et elle a donné envie à certains élèves de notre classe de continuer au lycée en prenant l'option audiovisuelle...* »

Le regard documentaire

Une multitude de pratiques cinématographiques

Le cinéma documentaire regroupe une très grande variété de courants esthétiques et de pratiques cinématographiques. Dès les origines du cinéma, des pratiques documentaires s'inventent et se développent parallèlement au cinéma de fiction. Au début du siècle, Robert Flaherty, Dziga Vertov ou John Grierson sont des figures emblématiques qui marquent fortement les prémises du genre. Après la deuxième guerre mondiale, des cinéastes comme Jean Rouch, Chris Marker, Joris Ivens, Pierre Perrault, Johan Van Der Keuken ou Frederick Wiseman inventent de nouvelles manières d'appréhender le réel. Plus récemment des réalisateurs comme Raymond Depardon, Michael Moore, Agnès Varda ou Nicolas Philibert ont connu un succès public non négligeable. Ces cinéastes ont marqué l'histoire du cinéma documentaire beaucoup trop vaste et complexe pour être résumé de manière exhaustive dans cet article. Du cinéma direct au documentaire scientifique, du portait intimiste au cinéma militant, ou encore du cinéma expérimental au film ethnographique, il n'existe a priori aucune limite de sujet ou de forme au champ documentaire. Questionner le cinéma à partir de son approche documentaire amène tout naturellement à s'interroger sur le rapport qu'entretient le cinéma avec la réalité.

Le malentendu télévisuel

On soupçonne souvent le film documentaire de ne pas être vraiment du cinéma, c'est-à-dire de ne pas divertir, de ne pas faire rêver les foules. Pour tenter de le définir, on l'oppose souvent au cinéma de fiction. Les américains le surnomment par exemple « *non fiction film* » alors que les français préfèrent l'appellation de « *cinéma du réel* ». Toutefois, le film documentaire ne détient pas l'exclusivité du rapport au réel, ce qui engendre toute une série de malentendus auprès du grand public. Dans le paysage audiovisuel contemporain, la télévision produit un grand nombre de programmes qui prennent le réel pour objet. Les magazines de société, les reportages d'actualités, ou même les émissions de télé-réalité mettent en scène le réel. La télévision française qui a permis la renaissance du « *documentaire de création* » au milieu des années 1980 l'assimile aujourd'hui au reportage journalistique ou le cantonne à des vertus supposées pédagogiques. Et pourtant, comme le prétend Laura Ghaninéjadi Ahari « *la vocation du documentaire n'est ni de l'ordre de la communication ni du didactisme.* » Ce cinéma peut emprunter toutes les formes d'expression et s'appropriier tous les sujets. Il se définit certes comme un cinéma du réel mais inclut justement dans sa définition la nécessité d'interroger ce réel par les moyens artistiques propres au cinéma.

s'agit de mettre en scène ce lieu pour faire ressurgir son passé glorieux. L'éclairage à la torche découpe dans l'obscurité une portion de réel pour donner à voir autrement le patrimoine de Condé sur Escaut. Ce procédé symbolise de manière métaphorique le geste du cinéma documentaire qui consiste à rendre le monde lisible.

Les témoins et les lieux du drame

La troisième séquence présente pour la première fois le visage de « *La Clairon* » sur la façade d'un cinéma. La question de savoir qui fut cette illustre Condéenne est résolue dès la première partie du film. La quête des réalisateurs peut donc se prolonger sur les lieux qui ont marqué la vie culturelle de Condé sur Escaut. Chaque lieu est raconté par les habitants qui lui redonnent vie à travers leurs souvenirs. L'enquête fait ressurgir un passé glorieux. Il s'agit pour les réalisateurs d'inventer des partis-pris formels pertinents qui permettent au spectateur de se figurer l'âme et la vie sociale de ces décors désuets.

Après le cinéma, le théâtre renaît de ses cendres. La septième séquence démarre par un plan extérieur d'un bâtiment ressemblant à une église. Un plan large montre une vieille dame qui se promène dans une salle immense et délabrée. La bande-son mélange le roucoulement des pigeons et le bruit de la ville. Une fois encore les réalisateurs décident de ne pas nous révéler immédiatement où nous sommes. Le personnage partage avec le spectateur son désarroi : « *On ne reconnaît plus rien...* ».

Dans la neuvième séquence, un plan de girouette tournoie dans le vent. Elle nous indique la direction prise par l'enquête. Nous arrivons dans une piscine désaffectée. Une série de plans donne le sentiment que la piscine s'est arrêtée de fonctionner du jour au lendemain. On entend les cris des enfants qui jouent et le bruit d'un plongeon dans le grand bassin. La bande-son habite ce lieu de manière fantomatique.

Un discours sur la ville

Ce documentaire ne se contente pas de faire l'énumération des lieux culturels qui ont disparu à Condé sur Escaut. « *Cette ville qui a connu un passé plus faste et qui on espère le retrouvera* » livre un visage désolant. La conclusion du film est quelque peu désarmante. Le personnage du projectionniste raconte que le cinéma de Bruay a fini en supermarché il y a une vingtaine d'années. Un supermarché de Condé sur Escaut, symbole de la société de consommation par excellence est donc le dernier décor visité pour les besoins de l'enquête. Un gros plan sur le laser infrarouge d'une caissière évoque étrangement le faisceau lumineux du projecteur de cinéma disparu. Il ne reste dans ce supermarché que des images de vidéo – surveillance. Dans ce désert culturel, les jeunes condéens et condéennes disposent heureusement encore de la création documentaire pour se raconter et questionner leur héritage.

différents lieux. Le plan suivant présente en plan large une statue de femme avec deux anges gardiens. Un panoramique guide le spectateur vers les inscriptions gravées dans le buste : « *A Clairon, 1723 – 1803* ». Un court morceau d'entretien avec une vieille dame prolonge le mystère : « *Hein, vous demandez cela à une Condéenne !* ». Il faut attendre près d'une minute trente après le début du film pour qu'un monsieur barbu révèle enfin qui était ce personnage mystérieux : « *C'était une tragédienne très célèbre en son temps...* »

Un dispositif de tournage qui fabrique du suspens

La quatrième séquence du film utilise de manière emblématique l'imagerie de l'enquête policière. Le cameraman marche dans l'obscurité tout en filmant le halo lumineux émis par sa lampe-torche. Le mixage amplifie fortement les bruits de ses pas et les frottements de son pantalon. Il nous semble découvrir les lieux en même temps que le cameraman. Le spectateur déduit qu'il est à l'intérieur d'une pièce vaste sans éclairage grâce à la grande réverbération des voix. Aucun commentaire off ne précise où l'on se trouve. Une série de plans collecte des indices : un vieux journal, un extincteur, une signalétique de sortie, un fauteuil rouge défoncé. Petit-à-petit les choses se précisent. Un vieux projecteur poussiéreux et une toile blanche criblée de trous confirment notre impression : nous sommes bien dans une salle de cinéma désaffectée. Le dispositif de tournage dramatise cette action qui filmée autrement semblerait très anecdotique. Il



Un point de vue singulier sur le monde

Pour devenir une œuvre de cinéma, un film doit être l'expression d'un auteur. Il doit livrer un point de vue singulier sur le monde. Ce point de vue s'exprime à travers une intention artistique et toute une série de partis-pris de réalisation. Un dispositif de tournage restitue au spectateur la relation entre la personne filmant et la personne filmée. Le cadrage délimite une portion de réel, la bande son organise l'écoute, le montage sélectionne et organise a posteriori les matériaux qui élaborent le discours du film.

Le documentaire est un cinéma en prise sur le monde. Il l'interroge, l'interprète et le construit, permettant au spectateur de se situer personnellement face à lui. Pour être du cinéma, le documentaire doit réussir à rendre visible quelque chose du monde jusqu'alors inaperçu. Il ne se contente pas de filmer le monde mais permet de donner à voir au-delà. Il s'agit d'éprouver le réel, et de le mettre à l'épreuve. Patrick Leboutte définit le geste documentaire comme une expérience artistique où un cinéaste se confronte avec le monde. *«Le cinéma, c'est lorsque qu'un cinéaste enregistre de la relation, (...) s'abandonne à un moment donné, lâche la maîtrise et essaye, à partir de son sujet, de le mettre à l'épreuve du monde pour voir ce que ça va faire. On sent que c'est du cinéma lorsque le cinéaste fait que moi, spectateur, je reçois quelque chose qui va me permettre de mieux me connaître.»*

Comme toute forme d'expression, le documentaire est une reconstruction du monde, une mise en scène des apparences sensibles. La réalité ne peut être saisie dans l'absolu, elle est irrémédiablement rattachée au médium par lequel on la saisit. Ainsi, les films documentaires nous révèlent moins la réalité qu'une façon de la regarder, et de la comprendre. C'est en ce sens que Jean Breschand définit le cinéma documentaire comme *« un cinéma de l'élucidation »*. Selon lui, le documentaire renouvelle sans cesse la fiction souvent kidnappée par des modèles narratifs stéréotypés. En ce sens, le documentaire est l'avenir de la fiction. Il prend son envol là où la fiction trouve sa limite en s'enfermant dans des codes chimériques.

Analyse des 6 films d'ateliers

La réalisation documentaire, une approche singulière du réel

Ces fiches proposent à l'enseignant une série de questionnements cinématographiques lui permettant d'organiser une diffusion des films d'atelier dans sa classe. L'enjeu pédagogique est de cerner de manière synthétique les intentions de réalisation des élèves – réalisateurs dans leur processus de création collective. Cette séance d'analyse de l'image peut être le préalable ou non à une expérience d'atelier vidéo organisée avec les élèves. Pour chaque film, nous nous demanderons comment les réalisateurs organisent le réel, le sélectionnent et le composent pour en donner une vision singulière. Quels sont les partis-pris formels, les procédés narratifs et les dispositifs de tournage choisis ?

On peut distinguer parmi ces films trois démarches de réalisation différentes qui illustrent autant de réponses possibles à la définition du genre documentaire. Valentin, 9.3, et Coach Doudou constituent une première famille de films qui posent un regard critique sur notre société à travers un portrait. La Clairon, et Marché aux herbes filment, quant à eux, l'âme d'un lieu et de ses habitants. Une branche de l'arbre questionne enfin le rapport à l'intime à travers un film de famille. Ces films d'ateliers ont été réalisés dans un cadre scolaire et un temps limité. Ces premières expériences audiovisuelles sont donc nécessairement des objets fragiles et imparfaits. Il nous a semblé pertinent dans le cadre de ce livret pédagogique de souligner les forces et les faiblesses de ces premiers gestes cinématographiques. En effet, toute personne qui désire modestement s'essayer à la réalisation documentaire apprendra autant dans les obstacles rencontrés par les élèves que dans leurs très belles réussites...



La Clairon

Établissement : Charles Deulin à Condé sur Escaut

Réalisateur intervenant : Patric Jean

Durée : 13 min 30.

Résumé : Les réalisateurs mènent l'enquête pour connaître la vie d'une célèbre comédienne ayant vécu à Condé sur Escaut. De fil en aiguille, leur enquête les amène à rencontrer les habitants de Condé qui leur parlent de la disparition du cinéma « *La Clairon* » de l'ancien théâtre municipal ou de l'ancienne piscine. Une période plus faste de la ville de Condé sur Escaut ressurgit progressivement du passé.

Un récit sous forme d'intrigue policière

Le récit de ce documentaire est construit sous la forme d'une véritable enquête policière. Tous les ingrédients propres à ce genre cinématographique sont présents pour susciter l'attention du spectateur. La première séquence pose l'intrigue du film : Qui était le personnage la Clairon ? L'équipe de réalisation parcourt la ville pour collecter toute une série d'indices sur ce personnage mystérieux. La structure du film nous révèle ces informations par bribes successives : une plaque de rue, une statue, une façade de cinéma, une plaque commémorative etc. Pour mener à bien leur enquête, les réalisateurs interviewent les condéens et condéennes. L'intrigue devient prétexte à rencontrer les habitants de Condé sur

Escaut. Ces témoins vivants font revivre les lieux du drame à travers leurs nombreux souvenirs.

La présentation de l'intrigue

La séquence introductive du film est montée de manière énigmatique. L'absence de commentaire off qui préciserait l'objet de l'enquête entretient le mystère sur le personnage la Clairon. Un panoramique passe d'une plaque de la rue Clairon à la façade d'une église. Le plan suivant montre cette même église peinte sur une fresque murale. Le bande-son nous précise que nous sommes dans le studio d'une radio locale. Une série de gros plans de mains qui coupent de la viande indique que nous sommes dans une boucherie. Le son mixé de la radio permet de faire le lien entre ces

à affluer. A la nuit tombée, le temps des étudiants est introduit par une musique festive mixée aux brouhahas de la foule qui remplit les cafés. Tout au long du film, une ritournelle musicale évoque les différentes métamorphoses de ce lieu. Cette musique originale composée spécialement pour le film relie les différents moments du récit et introduit subtilement la correspondance lue en voix-off.



Filmer un lieu unique et des habitants de passage

Filmer les évolutions visuelles d'un lieu unique nécessite une rigueur quasi-topographique dans le dispositif de tournage. La tour du beffroi de l'hôtel de ville fait office de repère visuel pour symboliser le passage du temps. Ce procédé aurait mérité d'être renforcé par un cadrage photographique rigoureusement identique aux différents moments de la journée. Filmer le vide d'une place parking est fort déroutant, mais peut être extrêmement cinématographique. Ce défi formel n'a malheureusement pas été tenté par l'équipe de réalisation.

L'intention de réalisation était bien de rester sur cette place pendant 24 heures pour provoquer de véritables rencontres avec les habitants. Il est toujours très difficile de parvenir à recueillir une parole de qualité et porteuse de sens avec des personnages qu'on ne connaît pas au préalable. Pour ne pas tomber dans les travers du « *micro-trottoir* » qui ne récolte qu'une série de banalités, il est impératif d'établir un protocole d'entretien en amont du tournage. Que cherche-t-on à connaître de ces gens ? Quels sont leurs liens avec ce lieu ? Quelles histoires personnelles y ont-ils vécu ? On peut regretter que les réalisateurs se soient laissés porter au gré de leurs rencontres sans se questionner davantage sur le type de parole qu'ils désiraient obtenir. Toute personne devant une équipe de tournage est nécessairement en représentation. L'enjeu de la réalisation est de canaliser cette mise en scène pour servir le propos du film. Malheureusement, sur la place aux herbes, les commerçants comme les étudiants piègent souvent les réalisateurs à leur insu et ne nous livrent que l'image qu'ils pensent qu'une équipe de télévision attend d'eux.



Valentin

Etablissement : Lycée Léonard de Vinci à Calais

Réalisateur intervenant : Marine Place

Durée : 17 min.

Résumé : Valentin est un élève de terminale engagé sur le monde. Il donne tout son temps libre à l'accueil des réfugiés de Calais qui tentent de traverser la manche pour rejoindre l'Angleterre. Il nous invite à partager leur aventure et leur envie de vivre un futur meilleur.

Le projet documentaire du film

Le titre indique de manière tautologique l'intention documentaire de ce film : Faire le portrait de Valentin, un jeune lycéen en terminale qui s'engage auprès des exilés à Calais. L'équipe de réalisation entretient une relation de complicité et d'empathie avec Valentin. Ce portrait permet non seulement de saisir les raisons qui l'amènent à s'engager sur le terrain mais également de poser un regard humaniste et révolté sur la situation dramatique de ces exilés.

Les mises en scène du personnage de Valentin

Une première séquence fait office de prologue (elle est montée à l'intérieur du générique de début). Un long panoramique parcourt en plan séquence une série d'affiches politiques accrochées sur le plafond et les murs d'une chambre. Le spectateur découvre des slogans politiques tels que :

« Résister c'est créer, Révolution sociale et libertaire... ». Le mouvement de caméra suit le rythme d'une ritournelle musicale composée de quelques notes de métallophone et qui se conclut sur un lit où un jeune homme se réveille. Un carton indique le titre du film, puis le montage alterne une série de gros plans d'affiches politiques avec un plan large de Valentin faisant sa toilette. On s'approche progressivement de Valentin pour finir la séquence sur un gros plan de son visage et une affiche politique contre la guerre. Cette séquence introductive caractérise très efficacement le protagoniste du film. Elle évoque la vie de Valentin, ses convictions et son engagement militant à travers le décor dans lequel il vit. Nous sommes directement introduits dans son intimité, ce qui implique qu'une relation de confiance préexiste entre la personne filmée et les personnes filmant.



Dans la séquence suivante, Valentin se rend au lycée en bus et serre la main de ses camarades. Il est présenté comme un lycéen lambda. Pour renforcer ce sentiment, un long zoom arrière le montre progressivement entouré par une foule de lycéens de son âge. Valentin est maintenant filmé parmi ses semblables. Nous ne sommes plus en situation d'intimité avec lui. Tout au long du film, le spectateur épouse le regard de Valentin. Un long travelling voiture suit sa course frénétique jusqu'au port où il rejoint les exilés. Lorsqu'il s'agenouille pour discuter avec les réfugiés, la caméra le filme à sa hauteur. Le regard des réalisateurs est empathique. On ressent sa fatigue dans le trajet nocturne en bus qui le ramène chez lui. Des plans le montrent dans des moments de partage avec les réfugiés (il joue à lancer une pierre, distribue des repas, échange des pas de danse etc).

L'absence de commentaire

Dans ce documentaire, il n'y a pas de voix-off qui oriente le spectateur dans sa réception des images. Un reportage télévisé présenterait très probablement Valentin par un commentaire journalistique du type : « *Nous sommes chez Valentin, ce jeune homme de 17 ans se lève tous les matins pour aller au lycée et passe tout son temps libre avec les exilés de Sangatte...* » Ici, les images racontent par elles-mêmes. Elles ne sont pas réduites à l'illustration visuelle d'un commentaire off qui n'assume pas sa subjectivité. Ce parti-pris pré suppose de faire confiance au spectateur, de lui donner une place. D'attendre de lui qu'il soit actif,



Marché aux herbes

Établissement : Institut Sacré Cœur à Mons (Belgique)

Réalisateur intervenant : Thomas de Thier,

Durée : 15 min 40

Résumé : Ce documentaire raconte l'évolution d'une journée type sur la place aux herbes à Mons. Chaque matin, les maraîchers viennent installer leurs étals, l'après midi la place est occupée par les voitures avant d'être envahie à la nuit tombée par des hordes d'étudiants.

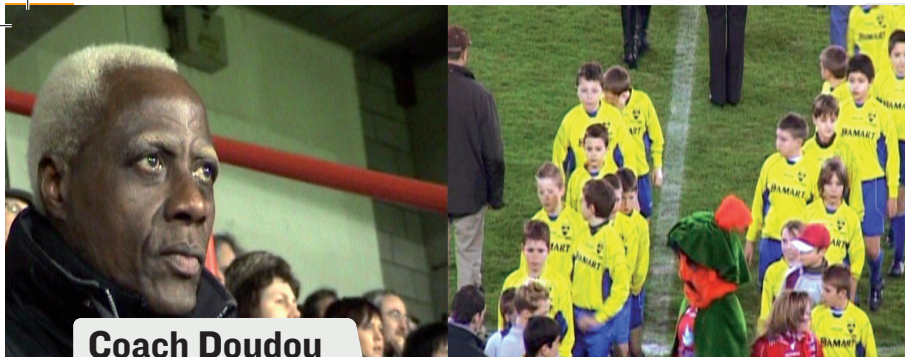
Une correspondance filmée

Le prologue du « *Marché aux Herbes* » présente une carte postale ancienne accompagnée d'une lettre lue par une voix-off. Cette correspondance à un ancêtre montois sert de récit-prétexte pour filmer un lieu et les personnages qui le traversent au cours d'un vendredi ordinaire. Elle pose le cadre du film, définit l'unité de lieu : la place aux herbes à Mons, et l'unité de temps : un vendredi de l'aube jusqu'au petit matin suivant. Ce procédé narratif est partagé avec le spectateur dans la séquence introductive du film. « *Cher Marcel, j'ai retrouvé dans le grenier une petite boîte toute poussiéreuse dans laquelle il y avait ta lettre. Je l'ai montrée à mes copains et j'ai décidé de te répondre à notre manière : en images.* » Cette voix-off est écrite à la première personne du singulier. Elle énonce le statut du narrateur et permet d'articuler les différents temps du récit (le temps des

maraîchers, le parking qui se remplit de voitures, les étudiants qui viennent faire la fête dans les cafés, et le retour des maraîchers à l'aube qui boucle le récit).

Entendre l'esprit d'un lieu

Pour filmer le passage du temps sur la place aux herbes, une attention toute particulière a été donnée au travail sur la bande-son. Les différentes ambiances sonores caractérisent subtilement les différentes atmosphères qui règnent sur cette place. Dans la première séquence, les étals des maraîchers résonnent, un volet grince, les roulettes des chariots couinent dans le silence de la nuit. Petit à petit, la bande-son raconte une ville endormie qui s'éveille. La deuxième séquence débute par une rupture sonore, un commerçant crie « *Qu'est ce que c'est beau !* » Un autre répond : « *Epinard extra !* » Le marché est ouvert et les passants commencent



Coach Doudou

Établissement : ICET à Dottignies

Réalisateur intervenant : Jean-Philippe Grédigui

Durée : 11 min 30

Résumé : À travers le portrait d'un entraîneur - éducateur, ce film traite des problèmes de violence dans le football.

Deux sujets pour un même film

La grande difficulté du genre documentaire est de cerner avec précision un désir de film pour parvenir à porter un regard singulier sur la question. Dans « Coach Doudou » deux thématiques très proches cohabitent en parallèle tout au long du film sans pour autant construire un propos général cohérent. Le film mélange la question de la gestion policière des violences dans les stades, avec le portrait d'un entraîneur - éducateur qui s'exprime sur les excès de violence sur le terrain. De toute évidence, les gestes parfois violents des joueurs sur un terrain de football répondent à des mécanismes différents de ceux qui sont propres au hooliganisme. Le sujet est très vaste et l'équipe de réalisation manque de temps pour définir plus précisément l'axe par lequel elle souhaite l'aborder.

Pour interroger les comportements violents de certains « spectateurs » dans les stades

de football, il aurait sans doute fallu rencontrer les acteurs de ces violences, ou des supporters pouvant témoigner à ce sujet. L'équipe de réalisation n'a eu malheureusement accès qu'aux forces de l'ordre qui détaillent les moyens de sécurité mis en place mais n'expliquent en rien ces phénomènes de violence de groupe. Le responsable de la police fédérale parle dans le cadre de son travail. Il intervient de manière officielle et il est par conséquent très difficile d'obtenir une parole plus personnelle sur la question. Par ailleurs, si l'intention du film était de faire le portrait d'un coach (comme le titre du film l'indique) il aurait fallu établir une relation de proximité plus grande avec le personnage. Nous ne connaissons rien de la vie de Coach Doudou ni des enfants qu'il entraîne et n'avons que peu d'éléments sur les motivations qui l'ont conduit à faire ce métier.

et qu'il puisse déduire par lui-même ce qu'il désire savoir sur Valentin.

Un récit polyphonique

La trame narrative du film se base sur le déroulement d'une journée type de Valentin. Le spectateur le découvre à son réveil et le quitte lorsqu'il se couche. Ce fil rouge est prétexte à élaborer un discours social moins anecdotique. Les différents moments de parole de Valentin (sélectionnés à l'étape du montage) élaborent le discours du film. On le retrouve en situation d'entretien à quatre reprises. Le premier entretien est filmé sur un terrain vague. Dans la profondeur de champ on aperçoit un groupe de réfugiés autour du feu. Le dernier entretien est filmé sur le port. Valentin évoque les ferry-boats qui se dressent derrière lui et qui symbolisent le départ impossible vers l'Angleterre. Ces entretiens se complètent et permettent au spectateur de rentrer progressivement dans les motivations qui poussent Valentin à s'engager auprès des réfugiés.

D'autres personnages construisent le discours du film : une vieille dame prend à parti la caméra, et dénonce avec virulence « *cette situation inhumaine* ». Deux professeurs, de philosophie et d'histoire-géographie, sont filmés pendant leurs cours (séquences 3 et 9). Leurs interventions et leur place dans la structure du film permettent d'élargir le propos et de prolonger ce que Valentin vit sur le terrain. Ils permettent au film de dépasser l'aspect informatif et factuel pour toucher des questions plus universelles. C'est une fois encore au spectateur de faire

le travail. C'est à lui qu'il revient de relier les différentes séquences pour se formuler un point de vue politique sur la situation de ces exilés.



Le documentaire : un cinéma de l'altérité

Dans la troisième séquence, un professeur de philosophie pose à ses élèves la question suivante : « *Comment comprendre qu'il faille comprendre le monde pour se comprendre soi-même ?* » Une série de plans des élèves (parmi lesquels on aperçoit Valentin) et du professeur sont montés en champ - contre-champ. Le mot « *altérité* » est écrit sur le tableau. Cette citation intervient comme une référence à la démarche documentaire. En effet, on définit souvent le cinéma du réel comme un cinéma de l'altérité. Un cinéma qui a pour objet de rendre le monde intelligible, de décoder les comportements humains, et de rendre le spectateur plus intelligent en lui permettant une véritable rencontre avec les autres.



9.3

Etablissement : Athénée Lucienne Tellier à Anvaing

Réalisateur intervenant : Mehmet Arikani

Durée : 14 min 30.

Résumé : Luzinga est une jeune étudiante congolaise. Arrivée en Belgique à l'âge de 14 ans, elle attend depuis plusieurs années sa régularisation qui lui permettrait de finir ses études de commerce. Sans papier, elle vit dans une prison à ciel ouvert, et ne peut prétendre à aucun droit.

Un film documentaire militant

Ken Loach réalise en 1984 un documentaire intitulé « *Witch side are you one ?* » qui raconte la répression d'une grève de mineur en Angleterre. Le film « *9.3* » participe à cette tradition documentaire militante. Les réalisateurs ont choisi leur camp : ils dénoncent l'absurdité des conditions de régularisation en Belgique à travers le portrait poignant d'une jeune étudiante sans papier. Le spectateur est pris à parti et on attend de lui qu'il prenne à son tour position.

La construction dramaturgique

Le récit du film se construit par bribes successives autour des témoignages de Luzinga. Elle raconte son histoire face à la caméra ou par le biais de discussions mises en scène avec son cousin ou un autre

sans papier. Le discours du film commence par évacuer « *l'étonnement génétique* » du fait que Luzinga soit complètement noire et puisse avoir un cousin complètement blanc. L'histoire de Luzinga commence dans les années 1960. Elle recoupe l'histoire des expatriés belges au Congo. La suite du film questionne les différents préjugés qui alimentent la situation des sans papiers. « *Luzinga n'est pas là pour profiter du système social belge mais pour étudier* ». Dans la troisième partie du film, Luzinga exprime sa colère et son incompréhension face à l'aveuglement et l'absurdité de l'administration belge. « *Quels sont vraiment les critères d'attribution du permis de séjour ? Qui décide réellement, le fonctionnaire derrière son bureau, le politique, le roi ?* » Le spectateur est invité à partager progressivement ce sentiment d'injustice. Petit

à petit les entretiens deviennent moins factuels. Ils laissent la place à des silences lourds de sens. Avec une grande pudeur, le film installe une parole plus intime et touchante. L'émotion et le sentiment de colère du personnage construisent la courbe dramaturgique du film qui alimente le propos politique du film.

Filmer des notions abstraites

Pour représenter une notion aussi abstraite que celle de l'état Belge, l'équipe de réalisation filme les symboles de cette nation. Dès la séquence d'introduction, un drapeau belge flotte dans le vent. Le titre du film « *9.3* » en référence au nom du formulaire de régularisation apparaît en surimpression à côté de ce drapeau. Un immense drapeau belge est à nouveau filmé dans le parc du cinquantenaire vers le milieu du film. L'équipe de réalisation choisit de composer l'entretien avec ce décor en arrière-plan. En écho au combat de Luzinga pour étudier en Belgique, ce drapeau rappelle au spectateur la menace d'expulsion du territoire qui plane sur sa tête comme une épée de Damoclès.

Les partis-pris de réalisation permettent également de représenter l'idée d'emprisonnement. Le film propose des images qui nous font ressentir cet état mental. Lorsque Luzinga marche dans la rue, un long travelling latéral la filme à travers les barreaux d'une grille. Elle est littéralement enfermée dans une cage symbolique.

Quant à la séquence finale du film, elle exprime avec force ce long combat pour obtenir des papiers. Luzinga ferme la porte de son studio et s'éloigne progressivement de la caméra dans l'obscurité d'un long corridor. Le mixage amplifie le son de frottement régulier de son pantalon. On aperçoit au fond du cadre la lumière d'une fenêtre surexposée qui symbolise le bout du tunnel. Est-ce la métaphore d'un espoir de régularisation prochaine ? Dans tous les cas, les paroles de l'entretien précédent contaminent le silence de ce long plan séquence : « *Je suis venue pour mes études. Et étant donné que les études sont une circonstance exceptionnelle pour rester, je ne vois pas pourquoi on me demanderait de partir...* »