

Dossier

d'accompagnement

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

présente



Les Semences de notre cour

Un dossier proposé par

CENEA
L'ELAN FORMATION

Les Semences de notre cour

Dossier d'accompagnement



Sommaire

Le film - présentation	page 3
L'accompagnement du spectateur	page 6
À propos de cinéma	page 8
<ul style="list-style-type: none">• Le cinéma documentaire• Quelques notions sur l'image cinématographique	
Le film, étude et analyse	page 14
<ul style="list-style-type: none">• Approche du film• Démarches et mises en situation	
Ouverture vers des sujets de société et citoyens	page 16
Pour aller plus loin, ressources	page 17

Coup de cœur citoyen du 9^e Festival du film d'éducation 2013

Le film - présentation

Fiche technique

Documentaire de Fernanda Figueiredo Heinz
Brésil - 2013 - 115 mn
Production : Zinga Ltda. ME / Heinz Figueiredo
Adresse : 1152 Rua Girassol, 05433001 São Paulo, Brésil
Téléphone : +55 (11)38077087 - Courriel : fernanda@aiue.com.br
www.zinga.com.br



Générique

Image : Rodrigo Menck
Son : Cachuera i Zoo Audio
Musique : Tião Carvalho, Duo Bico de Pena, Caixeiras da Família Menezes
Montage : Tiago Marinho i André Saad Jafet

Synopsis

Au Brésil, une école pas comme les autres, inspirée par la pensée de sa créatrice, Therezita Pagani, éducatrice charismatique, passionnée et passionnante. Elle accueille les enfants dès deux ans, leur offrant un lieu de vie où tout contribue à leur épanouissement, le contact avec la nature, la musique et les arts, la culture populaire. Les parents sont aussi très impliqués dans la vie de l'école.

La réalisatrice, Fernanda Figueiredo Heinz

Née à Sao Paulo en 1973
Maîtrise de Lettres
Études de Droit
Diplôme en Éducation Environnementale et en Communication (Université de Barcelone)

Après de nombreuses expériences professionnelles, comme par exemple en tant juriste en télécommunication, elle devient scénariste de films documentaires et réalise son premier long métrage, « Graines de notre jardin » en 2012. Elle fonde Aiuê Produtora, axé principalement sur l'Audiovisuel, l'Éducation, la Culture et le Développement Durable. Elle réalise aussi en 2012, avec le Groupe Avril (April Group) un moyen métrage appelé *Idées pour la future amazone* ainsi qu'une série de 13 courts métrages sur l'enfance à l'école dans le cadre du programme concernant les Droits de l'Enfant, sous l'égide d'Unilever et plusieurs courts métrages pour différents clients ou institutions. De plus, elle coordonne et co-dirige la diffusion du programme Capital Nature sur le Développement Durable présenté à la TV chaque semaine par le journaliste Fernando Gabeira.

Actuellement, Fernanda présente une série TV de 26 épisodes pour les enfants sur leurs jeux, leurs jouets et sur la Culture de l'Enfance dans tout le Brésil. Elle dirige aussi un Festival de Cinéma et un forum appelé « Ciranda de Filmes » sur le thème de l'Enfance et de sa Culture, dont la première édition aura lieu à la fin du mois de mars 2014.

À propos du film

Entretien avec la réalisatrice

Pouvez-vous nous dire comment vous avez eu l'idée de votre film ?

L'idée de ce documentaire est née lorsque j'ai effectué des études sur l'éducation et l'environnement à Barcelone après avoir décidé de renoncer à une carrière comme avocat.

J'ai commencé à réfléchir sur la façon dont les gens peuvent développer une relation respectueuse avec l'autre et avec l'environnement. J'ai réalisé que le respect des autres vient du respect pour nous-mêmes et que j'avais appris et expérimenté des relations respectueuses dans ma première école, l'école maternelle Te-Arte, que j'ai fréquentée de 2 à 7 ans.

J'ai toujours eu une relation très forte avec cette école, une relation d'amour et d'admiration, comme beaucoup de mes amis qui l'ont également fréquentée. Mais quand j'ai commencé à prendre plus conscience de la dynamique de cet environnement scolaire, j'ai commencé à développer le désir d'y retourner, pour étudier et enregistrer cette dynamique afin que d'autres puissent connaître cette expérience.

Par chance j'étais déjà mariée à un scénariste. Quand je suis rentré au Brésil, la directrice de l'école, Therezita Pagani, m'a accueillie comme une mère d'élève et a accepté notre présence comme documentaristes. Mon mari m'a aidée à développer l'argument, le pré-script et le projet.



Quelles ont été pendant le tournage vos relations avec Therezita et avec les enfants ?

L'équipe était très réduite, 3 personnes au maximum. Comme je connaissais intimement la dynamique de l'école, j'ai essayé de respecter les enfants, les enseignants, en supposant que ma présence fréquente et les caméras et appareils de photo ne les perturbent pas.

Mais parfois, ce n'était pas facile parce que mes filles (scolarisée à l'école) étaient petites et souvent me considéraient comme une mère. Therezita n'a pas fait de concessions et ses exigences étaient que j'assume mon rôle de cinéaste. Donc cela n'a pas été source de confusion pour mes filles, pour les autres enfants et les familles. J'ai aussi eu la chance d'avoir le soutien des familles, qui ont accepté l'enregistrement du processus de développement de leur enfant.

Mais après quatre ans de tournage et 500 heures de matériel enregistré, Therezita a mis une limite et dit « maintenant c'est assez ».

Il est toujours difficile de filmer des enfants. Avez-vous rencontré des difficultés particulières ?

La relation avec les enfants était une relation de complicité. Si certains ne veulent pas ou se sentent à l'aise avec la présence de la caméra, j'ai cherché à respecter l'enfant. Même si parfois j'ai manqué quelques situations intéressantes.

Au début, j'ai aussi pris le temps de comprendre les choses qui, à l'école, ne sont pas cachées. Les enfants participent à toutes les choses pour lesquelles ils sont prêts. Mais vous devez parler peu, de manière simple, directe et au niveau de l'enfant.

Je n'ai pas filmé ce qui risquait d'envahir la vie privée. Mais parfois j'ai fait des erreurs dans mes décisions. Comme une situation dans laquelle Therezita explique à un garçon qui a perdu son père d'un arrêt cardiaque en lui montrant ce qui s'est passé avec un prototype de cœur dans les mains. Ce fut un grand apprentissage sur la façon de traiter la mort de manière vraie et naturelle, laissant l'enfant vivre sa douleur. Mais cela n'a pas été filmé.

Quels ont été vos choix esthétiques dans la réalisation de ce film ?

Nous avons opté pour le naturel et la simplicité. Nous n'utilisons pas d'éclairage artificiel. Nous n'intervenons pas dans la routine de l'école. Nous avons cherché à mettre le spectateur à l'intérieur de l'école, à côté des enfants, en partageant leurs réalisations. La caméra vidéo a toujours été étroite au niveau des enfants, et nous cherchons pas interférer pour que les situations coulaient naturellement.

Par conséquent, nous excluons du film les explications très théoriques ou pédagogiques, et aussi les inter-

views, pour être fidèles aux principes de l'école, une école de pratique, et permettre à chaque spectateur de vivre une expérience unique, sans préciser ce qu'il doit penser de chaque thème. Certains films, tels que **Être et Avoir**, par exemple, ont servi de référence sur la façon de filmer les enfants et les écoles.

Quelles sont pour vous les séquences de votre film les plus significatives ? Les plus réussies ?

J'aime vraiment la réunion les parents de Olivia avec Therezita. Therezita félicite la jeune fille pour avoir lu le cœur de sa mère. La connaissance qu'elle a de l'enfant et de la famille impressionne et aussi la confiance qu'elle a dans l'enfant.

J'aime vraiment la séquence sur la relation avec la musique et aussi les moments d'enfants qui jouent avec la nature.

J'aime aussi la séquence dans laquelle l'enfant sent enfin qui peut croire en Therezita, Il mange le poisson et il lui dit qu'avant il n'aimait pas les betteraves, mais maintenant il aime.

L'école que vous filmez est-elle unique au Brésil ? Existe-t-il d'autres écoles qui pratiquent une pédagogie équivalente (ou assez proche) ?

Chaque école est unique si elle est connectée à votre contexte social et communautaire. Mais il y a des écoles qui ont des principes similaires - très peu -, comme l'union de différents âges, le jeu comme élément essentiel du travail, le contact avec la nature, la participation de la famille. Te-Arte est née de l'expérience de la vie et de la culture de sa créatrice, les familles et les enseignants qui étaient présents à un moment donné. Pour ça elle est unique.

Pouvez-vous nous parler de l'état actuel, du cinéma brésilien, et en particulier du cinéma documentaire ? (En particulier Eduardo Coutinho est-il très connu au Brésil ? A-t-il de l'influence sur les jeunes cinéastes ?)

Le cinéma brésilien renaît depuis quelques années. Il y a des programmes d'incitation qui essaient de rendre possible l'existence d'un marché de l'audiovisuel. Mais il n'est pas facile de faire de la production indépendante et non commerciale au Brésil. Pas de public, l'absence de formation et la culture dans le public, qui préfère les blockbusters américains. Mais, de temps en temps est né un succès national. Le film documentaire souffre beaucoup plus et les cinéastes considérés comme des génies sont appréciés par une minorité qui est l'élite intellectuelle. Eduardo Coutinho, João Moreira Salles en particulier, ils ne sont connus que par une minorité intéressée par le cinéma et intellectuelle. Le grand public ne les connaît pas.

Vous avez mis en place un festival qui présente des films que l'on peut considérer comme des films d'éducation. Pouvez-vous nous en parler (quels sont ses objectifs ? Comment s'est-il déroulé ? Combien de spectateurs a-t-il touchés ? Comment envisagez-vous son avenir ?)

Oui, ça était la Ciranda de Filmes <http://cirandafilmes.com.br/> qui a réuni 35 films, nationaux et étrangers, avec des débats et des conversations autour de thèmes tels que la naissance, l'enfance, les espaces d'apprentissage et de transformations. Nous avons présenté de nombreux films que j'avais vus au Festival du film d'éducation à Évreux, qui est devenu une référence importante pour nous. Le premier Ciranda a été un succès. 3000 personnes ont assisté à l'événement. Cela montre la demande de discussion des questions liées à l'éducation à partir de l'expérience cinématographique et l'événement a été très bien noté par le public. Nous allons bientôt commencer d'organiser le prochain événement.



Avez-vous des influences cinématographiques particulières ? En particulier dans le cinéma français ?

J'aime le cinéma français et le cinéma iranien aussi. Des documentaires, des drames, Alain Resnais, Jacques Tatit, Truffaut, Agnès Varda, Louis Malle, Albert Lamorisse, Laurent Cantet. Dans ce cas particulier, Nicolas Philibert m'a beaucoup influencé.

Entretien réalisée par Jean Pierre Carrier

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

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

Sites web consacrés au documentaire

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

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

<http://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 lui 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_l_affiche/le-webdocumentaire-une-nouvelle-ecriture/
- Ceméa dossier webdocumentaire :
<http://www.cemea.asso.fr/multimedia/enfants-medias/spip.php?rubrique126>



Quelques notions fondamentales sur l'image cinématographique

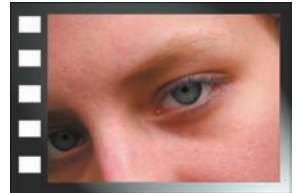
Lecture de l'image

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.



Très gros plan



Gros plan



Plan rapproché



Plan américain



Plan général



Plan d'ensemble



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

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 annonce des images qui vont suivre (films publicitaires, films d'horreur).

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

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

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

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

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

Le son

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

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

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

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

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

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

Son intradiégétique

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

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

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

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

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

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

Son extradiégétique

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

Les métiers du son

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

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

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

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

À consulter, le site de musiques de films: Cinezik
<http://www.cinezik.org/>



Le film, étude et analyse

Critique du film



Une école au Brésil, à Sao Paulo. Une école comme beaucoup rêvent d'en voir en France. Même si ce genre d'établissement voué à l'épanouissement de l'enfant, basé sur le rapport à la nature et à la créativité artistique, on peut en rencontrer chez nous, dans la mouvance de Maria Montessori et Françoise Dolto. Ce sont souvent des écoles privées, qui d'ailleurs ne revendiquent pas toutes une étiquette. Et dans le système éducatif officiel, bien des enseignants de maternelle pratiquent aussi une pédagogie qui repose globalement sur les mêmes valeurs, des valeurs qui sont aussi les nôtres aux Ceméa. L'école fondée il y a plus de quarante ans par Therezita Pagani à Sao Paulo ne bénéficie pas non plus des aides de l'État. Mais elle vit avec l'aide des parents, très présents dans le fonctionnement au jour le jour et qui visiblement feraient tout ce qui est en leur pouvoir pour assurer son avenir. La cinéaste Fernanda Heinz Figueiredo est elle-même une ancienne élève de l'école et ses enfants la fréquentent aujourd'hui. Son film est un hommage à sa fondatrice et un hymne à la pédagogie qui y est mise en œuvre. Un film engagé donc, militant même, qui va bien au-delà du simple fait de faire connaître cette expérience puisqu'il s'agit surtout de défendre des valeurs. Voir ces valeurs s'incarner avec tant de force au Brésil ne peut que renforcer notre conviction de les considérer comme universelles.

Fernanda Heinz Figueiredo, en vraie cinéaste, réalise un film à hauteur des enfants. Sa caméra est totalement intégrée à leurs activités. Elle filme en gros plans leurs visages, leurs émotions, leurs sourires, leurs colères aussi. Les jeux sont nombreux, variés, ne nécessitant pas de matériels sophistiqué. Les animaux sont les compagnons de tous les jours. Et la musique, les chants, les danses, les déguisements, donnent à l'école un air de fête particulièrement stimulant. Bref, le vécu quotidien est riche, permettant aux enfants de grandir de façon harmonieuse, dans le respect absolu de leur personnalité.

Therezita Pagani est omniprésente dans le film, comme elle est omniprésente dans son école. Elle est filmée le plus souvent dans sa relation avec les enfants. Elle les accueille le matin ou tien



avec eux des conférences lorsqu'il y a un problème. Des exemples ? Un premier concerne cet enfant qui a frappé l'oie du jardin. Le bec de l'animal est en sang. Les enfants s'alarment. Comment faire comprendre à l'auteur de cette agression qu'elle est tout autant inadmissible qu'un coup donné à un autre enfant ? Deuxième exemple, le cas de ce petit garçon qui refuse de manger parce qu'il n'aime pas le poisson. Son argument : il y a des arêtes. Pas du tout lui dit Therezita, et elle ne cédera pas. Puisqu'il n'y a pas d'arête dans le plat, il n'y a pas de raison de ne pas manger ce poisson. Elle finira par avoir gain de cause. Mais ce n'est pas pour elle une victoire affirmant son pouvoir sur l'enfant. Celui-ci a argumenté, allant jusqu'à essayer le chantage ; « je veux changer d'école ». D'habitude ce sont plutôt les adultes qui font du chantage ! De toute façon ça ne marche jamais. À l'école de Therezita Pagani encore moins qu'ailleurs.

La présence des parents à l'école est filmée en toute simplicité. Ils s'expriment sur leur vécu familial. Comment voient-ils leur enfant grandir ? Leur rôle est bien sûr fondamental. Si Therezita et les éducateurs et éducatrices ont des relations affectives très profondes avec les enfants, ils ne cherchent nullement à remplacer les familles.

L'école accueille les enfants très tôt, dès 18 mois dans certains cas, et jusqu'à 6 ou 7 ans. Lorsqu'ils la quittent, ils sont prêts à affronter le monde. Quel que soit leur itinéraire, ils auront acquis l'énergie nécessaire pour faire face à toutes les situations. Ils se seront construits dans la plus grande liberté. Ils auront entre leurs mains tout ce qui est indispensable pour devenir maître de son destin. Que l'école puisse y contribuer, c'est ce que tout enseignant, tout éducateur, doit espérer.

Jean Pierre Carrier

Situations de formation

Avant de voir le film

À propos du Brésil puisque nous allons voir un film brésilien

Que connaissons-nous du Brésil ? Quelles représentations en avons-nous ?

On peut utiliser la technique du « mot au tableau ». Quels sont les mots et les expressions que nous associons spontanément avec le mot Brésil ? Chacun vient écrire ses mots au tableau autour du mot inducteur « Brésil ».

À propos de l'école primaire (maternelle et élémentaire), puisque le film que nous allons voir est entièrement tourné dans une école

Quels souvenirs pouvons-nous mobiliser spontanément de notre scolarité primaire ?

On peut demander à ce que chacun évoque son pire souvenir, et son meilleur souvenir.

Quelques questions générales peuvent servir à faire exprimer les représentations de chacun :

- Pensons-nous que l'école a changé depuis le temps où nous étions écolier ?
 - Pensons-nous que l'école remplit sa mission ?
 - Comment pourrait-on améliorer l'école ?
- Peut-on concevoir une société sans école ?

Après avoir vu le film

À propos de l'école où est tourné le film ?

- Quels sont ses aspects qui nous paraissent plutôt positifs ? Plutôt négatifs ?
- Pouvons-nous dresser un portrait de l'enseignante ?
- Quelles sont les séquences qui nous ont le plus marqués ?

À propos du film (sa dimension cinématographique)

- Peut-on définir son style ?
- Ce film évoque-t-il d'autres films ? (quelles sont les références que chacun mobilise ?)

Thèmes de recherche

- L'école au Brésil.
- Les courants pédagogiques auxquels le film peut renvoyer.



Enjeux de société et débats citoyens

Autour de l'école

L'école maternelle

Les conditions de la première scolarisation des enfants.

Le rôle de la maternelle dans la future scolarisation des enfants. Les premiers apprentissages.

La scolarisation précoce des enfants, en toute petite section, avant trois ans. Son rôle de complément de l'action de la famille, voire de substitution, en cas de défaillance. Sa nécessité dans les milieux défavorisés.

La liaison famille-école, crèche-école.

L'école maternelle française a longtemps été considérée comme exemplaire et montrée en exemple dans le monde entier. Est-ce encore le cas ? Qu'est-ce qui a fondé cette réputation ?

L'école élémentaire

Continuité ou rupture par rapport à la maternelle ?

La mission de l'école. Éduquer / Instruire.

L'école républicaine (en référence à Jules Ferry et à la troisième République)

La « refondation » de l'école ? Pourquoi, comment ?

Autour de la petite enfance

La spécificité du rôle de la mère dans le développement du jeune enfant. En quoi l'amour maternel est-il irremplaçable ?

Le rôle de l'école et des lieux collectifs dans la socialisation de l'enfant ?

Les parti-pris éducatifs et pédagogiques pour les jeunes enfants, au regard du film.

Les différents rôles des enseignants, des éducateurs de jeunes enfants et des parents.

Que penser de la formule, devenue un lieu commun : « À six ans, les jeux sont faits » ?

La petite enfance, n'est-ce pas la « grande cause nationale » par excellence ?



Pour aller plus loin, ressources

Filmographie

Films brésiliens

Le cinema novo (quelques titres)

Sécheresses Film de Nelson Pereira dos Santos 1963

Ganga Zumba Film de Carlos Diegues 1963

Le Dieu noir et le Diable blond Film de Glauber Rocha 1964

Les Fusils Film de Ruy Guerra 1964

La Grande ville Film de Carlos Diegues 1966

Terre en transe Film de Glauber Rocha 1967

Antonio das Mortes Film de Glauber Rocha 1969

Macunaima Film de Joaquim Pedro de Andrade 1969

Les Héritiers Film de Carlos Diegues 1970

Les Dieux et les Morts Film de Ruy Guerra 1970

Films de Jean Pierre Duret et Andréa Santan

Romance de terre et d'eau

Le rêve de Sao Paulo

Puisque nous sommes nés



Quelques films sur l'enfance

On dirait que... Film de Françoise Marie

Los Herederos Film d'Eugenio Polgovsky. (Mexique)

La Vie est immense et pleine de dangers Film de Denis Geerbrandt

Quelques films sur l'école (primaire)

Ce n'est qu'un début Film de Jean-Pierre Pozzi et Pierre Barougier.

Être et Avoir Film de Nicolas Philibert

Grands comme le monde Film de Denis Geerbrandt

Récréations Film de Claire Simon

Un parmi les autres Film de Pierre de Nicola

Bibliographie

Quelques ouvrages de Françoise Dolto

Psychanalyse et pédiatrie (le texte publié de sa thèse de médecine) éd. du Seuil (1971)

Le Cas Dominique, éd. du Seuil (1971)

La Cause des enfants, éd. Robert Laffont, Paris (1985), (ISBN 2-221-04285-9)

La Cause des adolescents, éd. Robert Laffont (1988)

Paroles pour adolescents ou le complexe du homard, éd. Hatier (1989)

Lorsque l'enfant paraît, éd. du Seuil, Paris (1990)

Les Chemins de l'éducation, éd. Gallimard (1994)

La Difficulté de vivre, éd. Gallimard, Paris (1995)

Tout est langage, éd. Gallimard, Paris (1994)

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

