

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

DERRIÈRE L'ÉCRAN

PROGRAMME DE COURTS MÉTRAGES INÉDIT



NIVEAU D'EXPLOITATION COLLEGE-LYCEE



Établissement
Public de
Coopération
Culturelle
Cinématographique
Yonnais

1. Introduction au programme

Genre : Fiction, documentaire, expérimental, animation
Durée : 1h10

Des films, on en voit de toutes sortes, des courts et des longs, de fiction, documentaire ou expérimentaux... Mais comment sont-ils faits ? Ce programme de courts-métrages vous propose d'entrer dans les coulisses du cinéma et de découvrir les maillons de fabrication d'un film, du jeu d'acteur à la réalisation en passant par la prise de son. Et quel meilleur moyen que de parler de cinéma à travers le cinéma. Des courts de genres différents lèveront ce voile avec humour et émotions.

LES FILMS

CLIMAX de Frédéric Sojcher (Belgique - 2009 - 15 min)

Jonathan, un réalisateur, n'arrive pas à obtenir de Gérard, l'acteur, qu'il joue la scène clé du film comme elle est écrite. Le producteur et l'équipe donnent davantage de crédit à Gérard, qui est reconnu, qu'à Jonathan, dont c'est le premier long-métrage.

KACEY MOTTET KLEIN, NAISSANCE D'UN ACTEUR d'Ursula Meier (Allemagne - 2015 - 14 min)

8 ans. 12 ans. 15 ans. Un corps qui grandit devant la caméra, s'imprègne de sensations, d'émotions, se confronte à ses limites, à ses zones d'ombre. Un corps qui au fil des années s'abandonne au personnage, transformant ce qui pouvait paraître un simple jeu (d'enfant) en un véritable travail d'acteur. Le portrait d'un adolescent qui s'est construit avec la caméra.

LETTRE D'UN CINEASTE d'Alain Cavalier (France - 1982 - 14 min)

Alain Cavalier se filme pendant le travail d'écriture du scénario de son prochain film «Thérèse». En voix off, il explique comment il procède sur la feuille blanche qui est devant lui et nous fait part de ses angoisses de metteur en scène écrivant le scénario.

SON SEUL de Nina Maïni (France - 2014 - 15 min)

Après une nuit de tournage, le chef opérateur du son et le perchman finalisent leur travail par l'enregistrement d'une série de « sons seuls ».

ANIMANDO de Marcos Magalhães (Brésil / Canada - 1983 / 1987 - 12 min)

Un personnage prend vie sur une table d'animation. L'animateur le dessine et le manipule à l'aide de matériaux différents, nous embarquant dans une plongée au cœur des différentes techniques d'animation.

2. Activités pédagogiques

CLIMAX De Frédéric Sojcher

Les métiers mis en avant :

REALISATEUR

A partir du scénario, il met en scène l'histoire, découpe l'action en différents plans et crée un univers. L'univers est défini par bien des paramètres : la technique utilisée, le format, les types de plan, l'éclairage, le rythme adopté. Cette interprétation artistique caractérise un style et un univers spécifique. Il arrive qu'il soit à la fois scénariste et réalisateur, il est alors auteur réalisateur.

PRODUCTEUR

Le producteur est le maillon indispensable d'un film qui permet de rassembler les financements permettant le démarrage d'un tournage. Il gère les aspects à la fois commerciaux et artistiques de chaque projet et il travaille en étroite relation avec toutes les personnes qui interviennent sur le film.

Sources : cinémadfilms.com, lesmétiers.net



© Climax

Manifeste du cinéaste de Frédéric Sojcher :

Dans *Climax* Frédéric Sojcher, également auteurs de plusieurs ouvrages sur le cinéma, s'inspire de sa malheureuse expérience sur le tournage de *Regarde moi*. Ce court métrage est pour lui une occasion d'aborder avec humour la direction d'acteur et les relations avec l'ensemble des équipes artistique, technique et de production.

Relation Réalisateur - Producteur

« De tous les partenaires du film, le producteur est celui avec qui le cinéaste entre le plus souvent en conflit. Il peut s'agir d'un désaccord sur les objectifs commerciaux de l'œuvre en train de se faire, comme de tensions naissant de dépassements budgétaires. Il arrive fréquemment que le cinéaste ait tort, qu'il n'ait pas respecté ses engagements qu'il se soit laissé déborder par son perfectionnisme, par cette envie d'avoir toujours plus pour le film.

Le cadre imposé par la production, peut se révéler salutaire. Il arrive également que le producteur soit un cinéaste frustré qui n'agisse que pour imposer sa propre autorité. Le duel sera dès lors impitoyable : il n'y aura qu'un vainqueur- celui qui réussira jusqu'au bout à impulser sa vision. A moins qu'il n'y ait plus d'âme du tout. Le cinéaste n'est pas toujours un ange. Dans son livre sur Maurice Pialat, Pascal Mérieau aborde avec moult détails les différents problèmes rencontrés ou suscités par le cinéaste.

Pialat pensait qu'il fallait continuellement lutter contre les techniciens, prisonniers de leurs habitudes, enfoncés dans un conformisme qui les amenait à toujours penser faire le même film, alors que le film se trouvait en se faisant. A quoi le destin d'un cinéaste ? Que se serait-il passé si comme ils comptaient le faire les producteurs du film *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) avaient renvoyé Pialat à la fin de la troisième semaine de tournage ? Pialat avait menacé d'arrêter le film pour cause de mésentente avec son acteur principal, Jean Yanne ; et les producteurs voulurent le prendre au mot. Le cinéaste ne dut son salut qu'à la solidarité de sa comédienne, Marlène Jobert. La question posée par Pialat est de fond : « Qui est le maître du film ? Le metteur en scène ou le producteur ? » Pascal Mérigeau, dans son livre sur le cinéaste, porte une réflexion pleine de bon sens « Si la production, par négligence ou par incapacité, ne fait pas en sorte que le film puisse être réalisé dans les conditions souhaitées par le metteur en scène, celui-ci se trouve placé devant une alternative : soit il livre un film qui ne correspond pas à ses attentes, et qui donc ne répond pas au contrat passé avec la production, soit il prend en main tout ce qui doit l'être. »

Relation Réalisateur - Acteur

« Il existe autant de direction d'acteurs que de cinéastes. Chaque nouveau film : un nouveau cas d'école. La direction d'acteurs est difficile à cerner tant elle repose sur l'indicible émotionnel. »

« Des points communs existent entre le cinéaste et l'acteur. Tout deux vampirisent – l'un, ses collaborateurs pour les besoins du film, l'autre, de l'attention (et c'est légitime). Les acteurs et les cinéastes se cannibalisent mutuellement. Ils sont de la nourriture l'un pour l'autre. Un jeu de projection, de transfert, d'allers-retours d'énergie. »

« La direction d'acteurs peut aussi bien se développer sur le mode de l'antagonisme (un affrontement entre le cinéaste et son comédien) que sur le ton de la complicité. Entre les deux, toutes les gammes de liens possibles. Haine ou adoration peuvent évoluer, s'inverser en cours de route. Il suffit parfois d'une parole maladroite ; le malentendu peut naître de l'impression qu'à l'acteur de ne pas être écouté, de la vision des rushes, d'atermoiements entre acteurs ou de la crainte de l'échec artistique de l'entreprise. Sentiments exacerbés : l'acteur se donne à la caméra et le cinéaste à besoin de personnification du rôle. [...] Sur le plateau de tournage, le cinéaste décide si la prise est à refaire ou non. Par cette simple prérogative, il intervient forcément sur le jeu d'acteur... qui ne sera jamais identique. Un cinéaste comme Arnaud Desplechin multiplie volontairement le nombre de prises pour amener ses acteurs à « tomber le masque », à perdre leurs tics de jeu, à trouver la vérité de leurs personnages par épuisement ; ils finissent par s'abandonner aux rôles.

Les acteurs ne se voient pas en train de jouer. De là leur fragilité. Ils n'ont pas de recul, ils ne peuvent pas en avoir (ils sont dans leurs rôles). Se confier au regard du cinéaste demande de l'abnégation... et ce n'est pas la principale caractéristique de toutes les stars. Le risque, sinon, c'est que l'acteur n'en fasse qu'à sa tête. Il y en a même qui cabotent. »

« Pour qu'un acteur se donne corps et âme à son cinéaste, il faut qu'il accepte de se faire déposséder. Vases communicants entre le cinéaste, l'acteur et le scénario... d'où toutes les prouesses, tous les épanouissements, mais aussi toutes les confusions de sentiments peuvent émerger. L'instinct de l'acteur lui dicte ce qu'il va ou non accepter, à quel jeu se prêter, à qui se confier- ou, au contraire, se heurter. »

Source : *Manifeste du cinéaste* de Frédéric Sojcher – 2006 - édition du Rocher

La mise en abîme au cinéma, le film dans le film...

Le film dans le film, ce procédé a été maintes fois revisité au cinéma, notamment dans *La nuit américaine* de François Truffaut. Ce film de 1973 raconte les coulisses et les aléas du tournage d'un film fictif *Je vous présente Paméla*.

Selon René Prédal, dans son ouvrage *Un studio se penche sur son passé : La nuit américaine*, le film serait un hommage au cinéma classique hollywoodien. Truffaut propose le portrait d'un metteur en scène chef d'équipe et chef d'orchestre, mais aussi créateur d'images et d'un espace et d'un temps, un récit spécifiquement cinématographique, offrant le double visage- technicien et démiurge- du metteur en scène d'avant le cinéma moderne.

Ici la mise en abyme aurait pour but de « décrire modestement mais avec une fascination bienveillante le monde factice du cinéma, "une unanimité de façade, un univers de faux-semblants où on passe son temps à s'embrasser, car il faut montrer qu'on s'aime comme dira l'un des personnages du film " » *CinémAction n°124* dirigé par René Prédal

« Ce sera *La nuit américaine*. Selon moi son plus beau film avec "*Le dernier métro*", celui d'où émane un charme envoûtant et qui a cette particularité d'être sans doute l'œuvre la mieux construite du cinéaste et celle qui donne étrangement l'impression d'une improvisation permanente. Car qu'est-ce que *La nuit américaine*, sinon le récit d'un film dans le film, l'immersion dans l'intimité d'un tournage, en quelque sorte un documentaire sur une profession qui suscite curiosité et fascination et, pour finir, une chronique non dénuée d'humour d'une entreprise ensorcelante qui sait mieux qu'aucune autre inspirer petites et grandes passions et se révéler être un jeu de balancier entre fabrication d'un spectacle et confession secrète. En effet, *La nuit américaine* est une célébration lyrique de la création d'un film et s'élabore à partir de *Je vous présente Pamela*, astuce habile qui permet à Truffaut de nous instruire sur l'art cinématographique et de nous montrer ce qui sépare la réalité fictive de la réalité vécue et, mieux encore, de nous apprendre comment l'une se nourrit de l'autre, tant la ligne de démarcation entre les deux est peu étanche. Nous sommes ainsi les témoins des constants aléas rencontrés par l'équipe et les situations rocambolesques qui en découlent : caprices de star, retards, contre-temps, surprise après surprise qui se vivent en général dans une louable bonne humeur, un zeste de flegme et de fatalisme, les intervenants étant conscients qu'ils ont embarqué sur le même navire pour se rendre à même destination. [...] On saisit à quel point ce metteur en scène était sans cesse à l'écoute de ses acteurs et la sympathie fondamentale qu'il leur vouait. D'ailleurs Truffaut ne se cachait pas d'avoir réalisé *La nuit américaine* comme un documentaire. L'origine de ce film remonte à une observation de Hitchcock lors de son interview avec Truffaut : *Toute l'action se déroulerait dans un studio, non pas sur le plateau devant la caméra, mais hors du plateau entre les prises de vue ; les vedettes du film seraient des personnages secondaires et les personnages principaux seraient certains figurants. On pourrait faire un contrepoint merveilleux entre l'histoire banale du film que l'on tourne et le drame qui se déroule à côté du travail.* »

Source : laplumeetlimage.over-blog.com/article-nuit-americaine-francois-truffaut

Retrouvez une interview de François Truffaut à ce sujet ICI

KACEY MOTTET KLEIN, NAISSANCE D'UN ACTEUR

D'Ursula Meier

Le métier mis en avant :

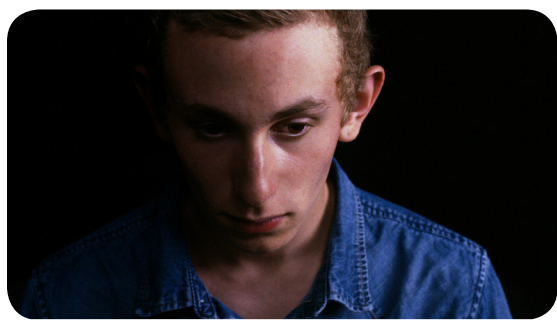
ACTEUR

Un acteur est un artiste qui interprète un personnage. Le principal support de l'acteur est le texte mais il peut également se servir du mime, de la danse ou du chant, selon les besoins de son rôle. Il peut aussi se contenter de donner sa voix aux personnages en cas de doublage d'un film version originale ou pour les films d'animation.

Il existe une ambiguïté constante entre la personnalité du rôle et celle de son interprète. Ce paradoxe a notamment été exposé par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*. L'acteur change d'identité afin de pouvoir incarner tel ou tel autre personnage, cependant il doit rester lui-même pour créer artistiquement un caractère. L'acteur puise à la fois dans son vécu et son imaginaire pour créer un rôle.



© Kacey Mottet Klein, naissance d'un acteur



© Kacey Mottet Klein, naissance d'un acteur

La note d'intention d'Ursula Meier

Lorsque l'on me demande ce qu'est pour moi le cinéma ou plutôt où se situe mon désir de cinéma, je réponds sans hésiter: filmer des corps. Peut-être que ce n'est que ça le cinéma: des corps en mouvement. Je pense souvent à la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey, précurseur du cinéma : un homme qui marche. Juste ça et pourtant c'est déjà du cinéma. J'ai commencé à filmer Kacey Mottet Klein lors de la préparation de mon premier film de cinéma *Home*. Il n'avait pas encore huit ans et c'était sa première expérience avec la caméra. J'ai souvent l'impression que lorsqu'un réalisateur tourne avec un enfant, il se contente de lui «voler» quelque chose qui correspond au personnage du film, l'enfant choisi au casting dégageant les mêmes traits de caractère. Avec Kacey, j'ai eu au contraire le désir inverse: lui faire prendre conscience de ce qu'est, à mes yeux, le travail de l'acteur. Il n'avait aucune base sur laquelle je pouvais m'appuyer, aucun acquis, aucun apprentissage quelconque du jeu. Je suis donc partie de zéro : un regard caméra sans aucune expression, juste une présence neutre comme une page blanche sur laquelle on va ajouter des couleurs, des traits, des formes, des mouvements, des sons, des mots. On expérimente en court-circuitant toutes les méthodes dites de «direction d'acteur». On cherche pendant des mois de façon totalement intuitive et empirique, sans méthode aucune.

Et, peu à peu, on finit par filmer au delà du corps : ce qui se cache sous la peau, les zones d'ombre et de lumière, en espérant atteindre in fine sur le tournage, une lueur, un moment de grâce.

Quelques films de la filmographie d'Ursula Meier dans lesquels joue Kacey Mottet Klein :

2012 – *L'enfant d'en haut*

2008 - *Home*

Grandir sous les yeux des spectateurs

On a pu voir des acteurs emblématiques grandir au cinéma. Comment leur jeu a évolué, quels types de rôles ont-ils pu endosser ?

4 exemples à travers les parcours de :



Jodie Foster

Taxi Driver de Martin Scorsese (1976)
Le sang des autres de Claude Chabrol (1983)
Le silence des agneaux de Jonathan Demme (1991)
Carnage de Roman Polanski (2011)



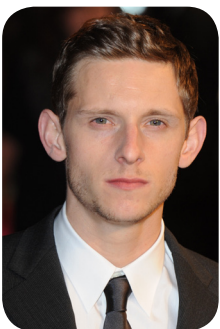
Charlotte Gainsbourg

L'Effrontée de Claude Miller (1985)
La petite voleuse de Claude Miller (1988)
Jane Eyre de Franco Zeffirelli (1996)
Ma femme est une actrice d'Yvan Attal (2001)
Melancholia de Lars von Trier (2011)



Benoît Magimel

La vie est un long fleuve tranquille d'Etienne Chatiliez (1988)
La fille seule de Benoît Jacquot (1995)
Selon Mathieu de Xavier Beauvois (2000)
La fille coupée en deux de Claude Chabrol (2007)



Jamie Bell

Billy Elliot de Stephen Daldry (1999)
Dear Wendy de Thomas Vinterberg (2004)
Mémoire de nos pères de Clint Eastwood (2006)
Snowpiercer, le Transperceneige de Bong Joon-Ho (2013)

LETTRE D'UN CINEASTE

D'Alain Cavalier

Pour revoir le film **CLIQUEZ ICI**

Le métier mis en avant :

SCENARISTE

Par l'écriture du scénario, il est à l'origine du Film.
Son scénario est une œuvre originale lorsqu'il construit une histoire qu'il a imaginée. La plupart du temps il écrit aussi les dialogues, il est alors à la fois scénariste et dialoguiste. Le scénariste peut être également amené à réaliser un travail d'adaptation d'un texte existant, un roman, une nouvelle, un article, une biographie ...

Sources : cinemadfilms.com, lesmetiers.net



L'origine du projet :

Alain Cavalier s'est cloîtré au pain et à l'eau bénite, pour nous conter son avant cavale à Lisieux, sur les pas de sainte Thérèse.

Sur le format de sa série de portrait d'Alain Cavalier réalise un journal lettre d'un cinéaste en 1982 où il livre ses impressions sur son travail de cinéaste, son processus de création

« J'ai choisi cette courte durée de treize minutes environ pour plusieurs raisons : ne pas ennuyer, échapper à toute coupure, réaliser le film vite, dans un élan et sans trop de ratures. »

Quelques films de la filmographie d'Alain Cavalier

Le Caravage – 2015

Sept gouttes de sommeil – 2009

Irène – 2008

Libera me – 1993

Thérèse – 1986

Avant d'aller voir le film : Les propos d'Alain Cavalier

Que filmer ?

J'en suis arrivé peu à peu à ne filmer qu'au plus près de mon expérience. Aujourd'hui je sais qu'un homme est fait de peu de matière, donc je filme avec peu de moyens. J'ai abandonné tout luxe. Le cinéma est devenu pauvre, je l'ai suivi. Je filme mal les champs, les arbres, les rues, les baisers des amants. Je crois que je ne suis fait que pour les visages, et encore, il faut qu'ils soient seuls sur l'écran, et de face, et presque immobiles, simplement dans le but de mettre en valeur leur énergie en expansion infini. J'ai commencé à être -vaguement- cinéaste à partir du moment où je n'ai plus inventé la moindre action dramatique. Je ne filmais que ce qui avait été vécu par moi, ou par quelqu'un qui avait soigneusement consigné son expérience.

Filmer seul

Ce n'est pas de l'orgueil de dire que le cinéma peut être aussi un travail de solitude. On peut atteindre un état de concentration, faire un geste cinématographique ramassé, comme le peintre, comme le sculpteur, sans souci de l'argent, du métier, du public... Je reviens toujours au même point : c'est au tournage pour moi que les choses se passent. Ce qui est raté au tournage est raté au montage, est raté pour l'œil du spectateur.

Un cinéma immédiat

Fabriquer un cinéma immédiat sorti tout fraîchement du fond de soi et auquel la raison et l'intelligence n'ont pas encore coupé les ailes. Filmer d'un trait, sans ratures. Lors du tournage de ce répondeur ne prend pas de messages, nous avons filmé un homme qui souffrait, qui suivait les traces de son passé.

Nous ne savions pas quel plan nous tournerions après celui qui nous occupait, mais nous étions sûrs qu'il sortirait du précédent comme le jour de la nuit, ou inversement. Comme un enchaînement de notes de musique ou de touches de piano sur la toile. Ce sont souvent les meilleures surprises. Je me demande si, quand un film est un peu réussi, il n'est pas fait d'imperfections.

L'épure

Je trouve que c'est encore trop complexe un film. Il y a encore trop de couleurs, trop de mouvement, trop de sentiments, ce n'est pas assez épuré. C'est très difficile de sortir du barbouillage de couleurs et d'atteindre la ligne.

Pourquoi filmer ?

Je ne peux pas tourner des films avec l'idée que j'agis sur le monde car on y verrait inscrit le fait que j'ai voulu changer le cours des choses, ce qui serait prétentieux. Que mes films fassent frémir une eau dormante à l'intérieur d'un cœur, ça je le souhaite.

Extraits de René Prédal (sous la direction), *L'Avant-Scène cinéma* Alain Cavalier, Filmer des visages, n° 440-441, mars-avril 1995

Pour aller plus loin ...

L'auto-portrait au cinéma

Plusieurs cinéastes ont travaillé sur l'auto-portrait : Chantal Akerman, Raymond Depardon, Jean-Luc Godard, ou Jonas Mekas.

« La forme filmique de l'autoportrait a coutume d'utiliser les termes de « journal », « d'autofiction » ou de « geste autobiographique », des termes qui renvoient plus à l'écriture qu'à l'image. Pourtant, le cinéma réécrit aussi cette figure qui a parcouru toute l'histoire de la peinture, de la photo et de la littérature. » *L'auto-portrait au cinéma*, de David Vasse

Si en littérature nous avons le pacte auto-biographique de Philippe Lejeune comment parle-t-on de soi en cinéma ?

Téléchargez le dossier sur les cinéastes au travail de Muriel Tinel en [CLIQUANT ICI](#)

ANIMANDO

De Marcos Magalhães

Pour revoir le film [CLIQUEZ ICI](#)

Les métiers mis en avant :

RÉALISATEUR

Le réalisateur dirige l'équipe sur le plan artistique et technique. En l'absence d'un directeur artistique ou en collaboration avec lui, il définit le style de l'œuvre. Tout en contrôlant les critères artistiques, il dirige les différentes équipes de préparation et d'exécution.

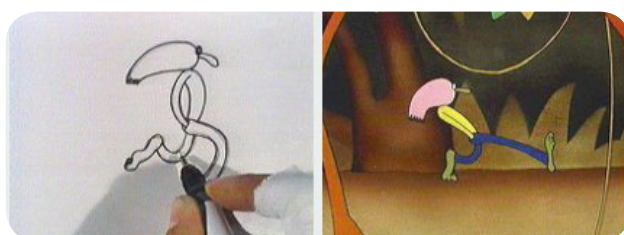
ANIMATEUR

Un animateur est un artiste graphique du monde de l'animation. Le chef animateur travaille selon les données du réalisateur à partir du story-board. Il définit les styles, l'ambiance et le rythme de l'action, le "jeu" des personnages, assure le rythme et la continuité... Créateur de l'animation, il met en mouvement des personnages ou des objets en dessinant les images clés, qui déterminent les étapes essentielles de l'articulation d'un mouvement. C'est lui qui invente le jeu des personnages ou la dynamique des objets.

Source : gobelins.fr

Avant d'aller voir le film : Le cinéma d'animation

Tourné en 1982 par Marcos Magalhães lors d'un stage au sein des studios de l'Office national du film du Canada, *Animando* est un court métrage qui a vocation à dévoiler les différentes facettes du cinéma d'animation. Le film montre l'ensemble des techniques d'animation à travers l'évolution d'un personnage aux étranges allures du réalisateur.



Les techniques d'animation

• Dessin animé

Papier
Pellicule
Acétates ou celluloids

• Animation en volume (objets 3D)

Marionnettes
Pâte à modeler
Objets divers (Figurines, poupées, jouets, fruits et légumes, etc.)
Pixilation

• Manipulation d'objets 2D

Sable
Papier découpé
Peinture
Écran d'épingle

• Image de synthèse

Animation 2D numérique
Animation 3D

Le dessin animé

Technique de film d'animation consistant à donner l'illusion du mouvement en projetant différents dessins successifs représentant les différentes étapes de ce mouvement.

La technique est initiée et développée en partie par les pantomimes lumineuses d'Émile Reynaud. Reynaud développe à partir de 1888 un procédé artisanal très proche du cinématographe des frères Lumières le théâtre optique. Une première projection publique en 1892 concrétise son invention et devient l'avènement des premières projections d'images animées sur un grand écran.



Source : *Il était une fois le dessin animé* d'Olivier Cotte Éditions Dreamland, 2001

Animation en pâte à modeler

L'animation de pâte à modeler est une forme d'animation en volume. Elle inclut des éléments déformables, figure, personnage ou décor, fait d'une substance malléable et transformable, comme la pâte à modeler, l'argile ou encore la plasticine. Chaque élément est sculpté, l'objet est disposé sur l'ensemble de fond, une image est prise, puis l'objet est légèrement modifié ou déplacé avant d'être rephotographié. Ce processus, répété plusieurs fois, nécessite précision dans le placement et constance des éléments scéniques.

Histoire

Les premières expériences d'animation en pâte à modeler furent réalisées par Art Clokey dans les années 1950 qui l'amènèrent à créer le célèbre personnage vert Gumby dans son court métrage *Gumbasia* en 1953. Parmi les réalisations de ce genre les plus connues figurent les films *Wallace et Gromit* et *Shaun le mouton*.



© Wallace et Gromit



© Gumbasia



Animation numérique

L'arrivée de l'ordinateur et du tout numérique permet de faciliter certaines étapes d'un travail long et fastidieux : scanners, appareils photos, caméras vidéos et outils de montage sont devenus faciles à acquérir et à manipuler, permettant d'accélérer la production des séquences animées, de multiplier les essais, et d'enrichir les effets visuels, tout en continuant de laisser au créateur le « choix des armes » pour réaliser son projet.

Grâce à la démocratisation de la micro-informatique, il existe aujourd'hui de nombreux logiciels de qualité permettant de réaliser des séquences animées.

Le film d'animation *Les Triplettes de Belleville* de Sylvain Chomet est un bon exemple d'animation numérique 2D dont les dessins ont été réalisés par ordinateur.



© Les Triplettes de Belleville

Lumière sur les studios de l'ONF

L'Office national du film du Canada (ONF), est une agence culturelle fédérale canadienne, créée en 1939, qui relève du ministère du Patrimoine. En tant que producteur et distributeur public d'œuvres audiovisuelles, l'ONF s'efforce de présenter un point de vue typiquement canadien au monde entier par l'entremise de documentaires, d'animations d'auteur, de fictions alternatives ou encore par divers contenus numériques.

Studio d'animation

Fondé en 1941 par Norman McLaren, le Studio d'animation, qui est situé à Montréal, a le mandat exceptionnel de travailler avec des artistes et cinéastes inventifs de partout au Canada.

Le Studio est un laboratoire de création, il poursuit cette vocation en adoptant une approche interdisciplinaire et moderne pour explorer l'art de l'animation et ainsi repousser les limites du genre dans de nombreuses directions. Le studio crée une communauté artistique où les cinéastes et leurs collaborateurs sont appuyés dans la réalisation de leur vision, où les animateurs de la relève travaillent aux côtés des cinéastes les plus accomplis du pays.

Depuis 1980, le Studio d'animation parraine le concours Cinéaste recherché(e), qui permet à un cinéaste d'animation de réaliser son premier film professionnel et d'entreprendre une démarche de création unique. Le studio travaille aussi en partenariat avec certains des foyers de production les plus dynamiques au monde. À ce titre, il a conclu une entente avec les studios d'animation français *Folimage*.

Site de l'ONF, produire avec l'ONF - nos studios

SON SEUL

De Nina Maïni

Les métiers mis en avant :

L'INGÉNIEUR DU SON

Il est responsable de la qualité sonore du film qu'il prend en charge en supervisant la technique sur le tournage, mais aussi en post production. Aucun bruit parasite ne lui échappe. Plus généralement, l'ingénieur du son contribue à donner la « couleur sonore » au film : A la fois technicien et artiste, il trouve des solutions inédites pour obtenir les effets sonores recherchés.

LE PERCHMAN

Également appelé perchiste c'est l'assistant de l'ingénieur du son. C'est à l'aide d'une perche télescopique qu'il place le micro principal « en temps réel » afin de recueillir le son des voix de chaque acteur pendant les prises. Il est garant de la qualité du son qu'il transmet au chef opérateur du son. Il doit aussi veiller à ce que, ni la perche, ni le micro ne rentrent dans le cadre de l'image ou à ne pas faire d'ombre visible. Pour faire une analogie avec les métiers de l'image, le perchman est au son ce que le cadreur est à l'image.

Découvrez davantage sur le métier de preneur de son avec l'interview d'Olivier Hespel en [CLIQUANT ICI](#)

Sources : cinemadfilms.com, perchman.com



Note d'intention *Son seul*

J'ai choisi de mettre en scène un chef opérateur son et son perchman sur un tournage. Le scénario s'inspire d'une histoire vraie entre Guillaume Sciamia et son assistant Eric Devulder : Sur un tournage, Guillaume voulait enregistrer des cris de mouettes assez proches sans avoir le bruit incessant de la mer en fond. Pour cela, ils se sont procurés une cagette remplie de sardines et l'ont installée à l'intérieur du coffre ouvert d'une voiture. Guillaume est au volant, pendant qu'Eric dans le coffre, lance des sardines sur la route pour attirer les mouettes. Celles-ci ont suivi la voiture sur quelques kilomètres. Sans le bruit de la mer, Guillaume, moteur à l'arrêt s'est dépêché d'enclencher sa machine et d'enregistrer le son des mouettes se chamaillant le poisson. Cette histoire m'a beaucoup plus, et je trouvais intéressant qu'elle soit le point de départ de mon film. Je pouvais montrer comment grâce à la collaboration entre les deux hommes était née l'idée ingénieuse de la voiture et que ce son miracle fût la récompense d'une collaboration parfaite.

Je voulais que mes deux personnages se connaissent parfaitement, qu'ils ne communiquent que par signes et que leur complicité et la confiance qu'ils se portent, les amènent à enregistrer l'impossible : un son parfait de mouettes sans la mer. Les deux héros ont une quête, un nouveau défi à atteindre.

Je voulais montrer un binôme équilibré en termes de personnalité, se complétant sans hiérarchie visible. Pour moi, la collaboration entre ces deux personnages devait représenter ma vision idyllique du couple chef opérateur son - perchman.

Aux yeux de ce qu'est le film, je n'ai pas réussi à mettre en scène une relation si parfaite : dans la première partie du court-métrage, l'enregistrement des sons seuls devait être le moment de l'échange, sans mot, induisant le fait qu'ils travaillent ensemble depuis des années et qu'ils se connaissent par cœur. Les ambiances sont un moment privilégié au sein du binôme et cela devait mettre en scène un moment de convivialité entre eux. Mais ici, le chef opérateur son est sans cesse bougon. Peu de signes de complicité, juste un temps d'émerveillement devant une ambiance de vent et de mer. Par contre, mon idée que le couple se chamaille régulièrement sans qu'il n'y ait pourtant un impact sur leur relation est assez visible. Le perchman ne prend pas la mouche et essaye de faire de son mieux pour aider le chef opérateur son jusqu'au bout.

L'histoire a évolué par rapport à l'anecdote de départ. Lorsque je me suis rendue compte en repérage qu'il était impossible d'appâter les mouettes sur les côtes normandes, mes ambitions initiales sont tombées à l'eau et j'ai abandonné l'idée de filmer des mouettes en train de voltiger autour d'une voiture depuis le haut d'une falaise.

En plus de cela, il manquait une péripétie à l'histoire pour que l'on comprenne réellement les enjeux de ce son. Pour moi, il était clair que c'était par exigence professionnelle que les deux hommes courraient après ces cris. Mais cela suffisait-il à construire une histoire? Il fallait qu'il se passe autre chose, un conflit, un obstacle qui remette en question leur collaboration.

La question du passage du métier de perchman à celui de chef opérateur son est très importante pour moi. Il me parût évident que mon perchman, taraudé par cette question, décide de tenter de passer à son tour derrière le casque. En informant timidement son chef opérateur son de sa décision de quitter le binôme, le perchman crée la rupture entre les deux, comme un couple qui se sépare. Le chef opérateur son, vexé, n'accepte pas ouvertement cette décision et se soucie déjà de comment il va pouvoir continuer à exercer son métier sans son fidèle assistant.

A partir de ce moment là, la quête n'a plus d'intérêt, la recherche du son seul de mouettes passe au second plan. Le perchman, désolé d'avoir causé une gêne veut se rattraper et embarque le chef opérateur dans ces folies.

C'est finalement dans la réussite de ce dernier son seul, comme un point d'orgue à leur relation, un adieu sonore, que les deux compères se retrouvent à la fin du film.

Nina Maïni



**6^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM**
DE LA ROCHE-SUR-YON

Contacts

Programmation et coordination Jeune Public et Scolaires

02 51 36 37 73

Hélène Hoël / Charlie Joly / Eléonore Bondu

hhoel@fif-85.com

cjoly@fif-85.com

ebondu@fif-85.com

Conception du dossier pédagogique : Charlie Joly,
Hélène Hoël et Laura Poirier.