

ACTES DE LA RENCONTRE NATIONALE DES COORDINATEURS ÉCOLE ET CINÉMA

UNE MANIFESTATION MISE EN ŒUVRE PAR LES ENFANTS DE CINÉMA

Du 12 au 14 octobre 2011, à Dijon

MORCEAUX CHOISIS



Édité par *Les enfants de cinéma*

Avec le soutien

du Ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI)
et du Ministère de l'Éducation nationale (Dgesco et SCÉRÉN-CNDP)

**RENCONTRE NATIONALE
DES COORDINATEURS
ÉCOLE ET CINÉMA**

ORGANISÉE PAR LES ENFANTS DE CINÉMA

12, 13 et 14 octobre 2011 à Dijon

Cette manifestation est soutenue par : le ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et Scerén Cndp) et le ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPC) en partenariat avec : le Cinéma Eldorado, l'UDMJC, l'Inspection académique de la Côte-d'Or, la DRAC Bourgogne et la Ville de Dijon

CETTE ANNÉE LÀ...

Dans quelques années on dira *Dijon 2011* comme on parlerait d'un bon cru pour évoquer notre **Rencontre nationale École et cinéma 2011** qui fût effectivement exceptionnelle à plus d'un titre!

Dans la très belle salle de l'Eldorado, phare de la cinéphilie bourguignonne, nous nous sommes sentis bien et avons partagé avec Matthias, son équipe et tous nos invités, des moments passionnants et drôles, mais aussi émouvants et stimulants qui resteront marqués dans nos mémoires.

Nous avons aussi pu grâce à notre coordinateur cinéma de la Côte d'Or, l'UDMJC 21, nous rendre compte lors de notre sortie à Marsannay-La-Côte, de l'importance de l'itinérance dans un projet comme *École et cinéma*.

Enfin, grâce à Pascale Mangematin et l'équipe des conseillers pédagogiques bourguignons nous avons pu, pour la première fois, nous intéresser à l'approche d'une œuvre du point de vue des enseignants. Que ces enseignants soient ici chaleureusement remerciés pour leur courage à dévoiler au public le travail mené en classe avec leurs élèves! Ce fut une après-midi d'ouverture riche, menée de main de maître par notre pédagogue fidèle et engagée, Carole Desbarats.

Trois journées de travail et de réflexion dont nous avons retenu certains « Morceaux choisis » particulièrement propices à une lecture attentive, qui reflètent non seulement le contenu mais aussi l'esprit de cette rencontre annuelle aujourd'hui incontournable et indispensable, aussi bien pour le réseau des coordinateurs départementaux que pour nos instances nationales toujours présentes et à l'écoute de nos doléances et de nos inquiétudes dans un contexte fragilisé.

En effet, jour après jour la situation se dégrade aussi bien pour les enseignants et les personnels de l'Éducation nationale, que pour les exploitants et en particulier ceux qui mènent le travail de passeur le plus exigeant dans une économie mondialisée où la révolution numérique, progrès annoncé pour l'accès aux œuvres, ne fait qu'accélérer la concentration et risque de détruire progressivement la diversité des lieux et des films. L'indépendance est mise à mal et ce qui a été construit patiemment par des décennies de politique publique en faveur du cinéma est menacée! Il nous faut résister et agir face à la tourmente et au poids du marché!

Un projet d'éducation artistique au cinéma de la qualité d'*École et cinéma* doit pouvoir obtenir pour son avenir non seulement des moyens pérennes, mais des

forces humaines et un accompagnement artistique substantiel pour favoriser la rencontre de l'enfant avec le 7^{ème} art. Et nos enseignants doivent pouvoir suivre une formation à l'image cinématographique digne de ce nom. Car l'art à l'école c'est le vrai lieu de la démocratisation! Il faut absolument rétablir du lien entre l'école et les arts et sortir de cet archaïsme historique qui réduit l'école à n'être qu'un lieu de savoirs et d'apprentissages! L'école doit devenir **le lieu** de la rencontre avec les arts et la création. Et nous parents, nous spectateurs de cinéma, comme le disait très justement William Benedetto dans un *Rebonds* de Libération du 29 février de cette année, nous nous devons d'accompagner le mouvement et de l'amplifier!

Bonne lecture, prenez le temps de lire les « paroles » du terrain mais aussi des institutions et de nos invités et merci à toutes et à tous de porter ensemble ce projet.

Paris le 18 avril 2012.
Eugène Andréanszky

P.S. Et n'oubliez surtout pas de lire la superbe intervention de Patrick Leboutte à Dijon *L'acte de voir ou l'expérience du spectateur*.

SOMMAIRE

OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE	7
LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE AU CINÉMA	
Intervention de Laura Koeppel	17
MONTRER DES FILMS AUX ENFANTS DANS LE CADRE SCOLAIRE, PRÉPARER LA RENCONTRE AVEC UN FILM	
par Carole Desbarats	29
L'ACTUALITÉ D'ÉCOLE ET CINÉMA	
Débat en plénière sur l'actualité du dispositif <i>École et Cinéma</i>	37
L'itinérance dans <i>École et cinéma</i>	51
L'ACTE DE VOIR OU L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	
Conférence de Patrick Leboutte	61
DU DOCUMENTAIRE À LA FICTION, PASSÉ ET PRÉSENT DE LA CRITIQUE DE CINÉMA	
Conférence d'Eugenio Renzi	77
ANNEXES	97



Matthias Chouquer, directeur de *L'Eldorado*.

OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE

Eugène Andrászky / Délégué Général des *Enfants de cinéma*.

Je voudrais d'abord tout particulièrement remercier notre binôme local, avec Pascale Mangematin, conseillère pédagogique arts visuels notre coordinatrice Éducation nationale pour l'Inspection académique de Dijon, et l'UDMJC 21, la structure coordinatrice cinéma sur le département de la Côte d'Or dont je salue Marlène Perraud sa directrice à qui nous donnerons la parole demain à Marsannay-la-Côte, point de projection du circuit itinérant « les tourneurs » dont elle s'occupe. Nos coordinateurs qui nous accueillent cette année, comme chaque binôme départemental, portent le projet en Côte d'Or, ont permis qu'il existe et se développe, Leur rôle reste déterminant.

Par ailleurs, cela me fait tout drôle d'être à Dijon, ayant il y a une vingtaine d'année été directeur de l'Eldorado pendant deux ans, à l'époque où ces salles appartenaient à Alain Cramier. Deux années de développement de projets vraiment formidables, et cela me fait chaud au cœur que la Rencontre se passe ici, et que Matthias Chouquer, qui représente pour moi la nouvelle génération des exploitants, nous ait en tant que directeur de l'Eldorado, si formidablement accueillis pour cette Rencontre de 2011.

Matthias Chouquer / Directeur du cinéma l'Eldorado.

Je suis là par amour du cinéma, mais j'ai un profil particulier dans cette profession parce que j'ai découvert le cinéma en voulant fuir ma famille. J'avais des problèmes familiaux considérables et la salle de cinéma était un vrai refuge : j'étais dans le noir, on ne m'embêtait plus, j'y découvrais des choses, je pouvais fantasmer des vies incroyables et très tôt j'ai adoré les films d'aventure, de cape et d'épée etc. Et après une vie tumultueuse, je me suis retrouvé par le hasard des rencontres de la vie, à d'abord diriger cette salle, puis à la racheter à Monsieur Cramier. Je vous souhaite la bienvenue, je suis à la fois ému et rempli de bonheur à vous voir investir ces lieux. C'est une salle qui est un vrai lieu, avec toute une histoire. Elle est née en 1920, n'a jamais cessé de tourner et a constamment été tournée vers l'art et essai. Nous poursuivons cette tradition en essayant de développer des choses nouvelles. C'est une salle privée, une S.A.R.L, je suis donc en quelque sorte gérant d'une petite boutique, soutenue par la ville de Dijon et par le département de la Côte d'Or. Ce soutien nous permet au-delà des sorties nationales traditionnelles des films art et essai, de développer des activités tout au long de l'année, des ateliers de pratique réguliers, des week-ends avec des critiques, des cinéastes ou d'analyse de film – comme ce week-end de réflexion sur l'éducation au cinéma avec Alain Bergala auquel certains d'entre vous participeront en prolongement de ces 3 jours. Nous avons eu le plaisir d'accueillir dans cette salle bon nombre de cinéastes, connus ou moins connus – j'ai un souvenir particulier ce soir pour Jacques Rozier qui nous avait fait l'amitié de venir, dont on montrera samedi soir *Du côté d'Orouet*, qui fait partie de mes films de chevet, de mon école buissonnière au cinéma. Je voulais aussi saluer la présence de Patrick Leboutte que vous pourrez entendre demain matin, je le connais depuis peu de temps mais il compte beaucoup pour moi. Nous sommes une très jeune équipe, une équipe d'enfants presque, avec tout ce que ça représente de défauts, l'inexpérience, faire des erreurs, mais avec les qualités des enfants : un enthousiasme forcené pour le travail

qu'on réalise ici, pour les spectateurs, pour les échanges qui ont lieu dans nos salles et puis une curiosité constante pour les films. On recevra Denis Côté le réalisateur de *Curling* dans quelques jours, qui sortira dans peu de salles malheureusement, mais que je vous recommande : ce sont ce genre de films qui me donnent envie de poursuivre ce travail ici – et ce genre de bonhommes. Merci de votre venue à Dijon.

Christine Martin / Ville de Dijon.

Bonsoir à toutes et à tous, j'ai le plaisir de représenter ce soir François Rebsamen, sénateur et maire de Dijon. Je salue la présence des représentants de la DRAC et des différentes collectivités, de l'Éducation nationale, Monsieur Vian le Président de l'UDMJC21 et bien évidemment aussi le Président des *Enfants de cinéma*, et puis Eugène.

Matthias un jour m'a appelée et m'a dit « je vais te présenter quelqu'un, Eugène Andréanszky qui s'occupe des *Enfants de cinéma* et a envie de faire la Rencontre nationale d'*École et cinéma* cette année à Dijon – est-ce possible ? ». On s'est vu pour en discuter et évidemment, le dispositif m'a enthousiasmé, parce qu'il s'agit d'éducation, d'éducation artistique et culturelle, tout ce qu'il faut aujourd'hui préserver, encourager, mettre en œuvre.

Vous êtes chacun là pour faire cela tout au long de l'année dans les dispositifs que vous mettez en place, qui forment les publics de demain et les enfants d'aujourd'hui à avoir un regard critique sur toutes les images dont ils sont bombardés sans cesse. Et à avoir aussi ce qu'évoquait Matthias : cette envie de regarder, l'envie de voir et de venir dans le cocon d'une salle de cinéma pour avoir une belle aventure à chaque fois que l'heure et demie de film se déroule, être ailleurs, se sentir bien, voir des personnages et vivre une histoire. J'ai moi aussi un grand amour du cinéma. Mon emploi du temps dense fait que je mène une vie un peu compliquée sans beaucoup de temps pour me poser, mais le cinéma reste une chose extrêmement importante dans ma vie.

À la fin des années 70, le campus qui n'est pas très loin n'était pas encore relié à cette salle de cinéma par des bus en soirée, les transports en commun s'arrêtaient à 20 heures, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Mais, de l'Université, je venais régulièrement à l'Eldorado à pieds et j'ai fait dans cette salle des découvertes extraordinaires. Non seulement de films qui sortaient, mais d'un répertoire de cinéma qui m'accompagne toujours. Et je sais que c'est ce que vous faites, au quotidien, avec les enfants : Appréhender un répertoire, appréhender des auteurs, mais également venir à la découverte de films magnifiques qui sortent encore aujourd'hui, un peu hors des sentiers battus, mais sur le chemin de l'éducation à la Culture, ce qui est à mon sens extrêmement important. Il ne faut jamais oublier le travail que font les enseignants, il ne faut jamais oublier le travail que fait l'Éducation Populaire et le travail que vous faites aussi. La Ville de Dijon est extrêmement attachée à tous ces parcours, je suis pour ma part heureuse de vous accueillir dans notre ville, j'espère que vos échanges seront intenses. Je vous remercie tous d'avoir répondu à l'invitation, passez de beaux débats, une belle rencontre et continuez à éduquer nos enfants dans la Culture, c'est merveilleux.

Michel Roussel / Directeur adjoint des affaires culturelles de Bourgogne.

Je souhaiterais, tout d'abord vous souhaiter la bienvenue à Dijon en Bourgogne. Cette manifestation a pour vocation de faire le point et de faire avancer la réflexion sur la problématique du dispositif *École et cinéma* et de répondre à la question centrale de l'éducation à l'image. On vit dans un monde d'images, parfois même envahis par ce monde d'image de toutes sortes, la vidéo, la publicité, le cinéma... Effectivement il est très important d'avoir la faculté de la maîtriser, pour l'enfant d'aujourd'hui mais aussi pour le citoyen de demain. Le public est principalement celui des élèves

de l'école primaire, cela permet au-delà de cet apprentissage de donner à des enfants la possibilité de voir des films dont l'exigence est la première qualité, une qualité qu'ils ne rencontrent pas forcément tous les jours.

En Bourgogne, ce sont 1.300 classes, plus de 30.000 élèves concernés, ce qui est considérable même si on doit encore chercher à l'étendre. C'est aussi un réseau de salles de cinéma, et il faut remercier les professionnels qui accompagnent les enseignants au quotidien.

À ces propos introductif, permettez moi l'évocation d'un spectacle, pur moment d'émerveillement que j'ai eu la chance de voir hier à Besançon, *La Loi du marcheur*, projet qui est en quelque sorte un hommage que le théâtre rend au cinéma. Le comédien Nicolas Bouchaud a réalisé ce spectacle à partir du film-entretien accordé par Serge Daney à Régis Debray en 1992, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Voici ce qu'il en dit: « Témoinant de ce que "voir les films" lui a offert du monde, Daney choisit généreusement de partager ce butin. Sa parole vit, s'anime et nous aime, parce qu'il est lui-même un homme de la parole, un conteur, un griot, un passeur comme il aimait à se définir. C'est ce rapport à l'autre qui sous-tend toute la pensée de Daney. Daney incarne véritablement l'homme-spectateur. Cette figure du spectateur, du passeur, m'apparaît comme la figure centrale et le motif poétique de notre spectacle. Quel spectateur sommes-nous, quel spectateur désirons-nous être, qu'acceptons-nous de recevoir de l'autre. C'est à notre propre rapport de l'art que nous renvoie Daney, l'art en tant qu'il est du côté de la vie, c'est à dire du côté de l'expérience, il suffit de se souvenir qu'il prend sa source dans l'enfance et qu'un photogramme aperçu en passant à l'entrée d'un cinéma peut changer sensiblement le cours des choses en nous. » À ce moment du spectacle, le comédien s'arrête et pose quelques questions directement à la salle. « Quel est le film qui vous a le plus ému dans la vie? – quel est le film que tout le monde a aimé sauf vous? » Après quelques hésitations, le public répond, la parole se libère, les souvenirs remontent, les titres affluent... puis il pose cette dernière question: « quel film vous a le plus marqué dans votre enfance? » Les voix se nouent, l'émotion devient palpable. Et moi je repense à ce film projeté en 16mm sous le préau de mon école par un instituteur passionné, qui en toute modestie éveillait les bambins que nous étions à la sensibilité. Aucun souvenir du titre, juste que c'était l'histoire d'un cheval et d'un petit garçon, mais les images sont là, tout à fait prégnantes. Alors si aujourd'hui je suis devant vous, c'est peut être sans doute grâce à cet instituteur. Au-delà des années je voudrais ici le remercier, et vous remercier pour tout ce travail que vous pouvez faire avec les bambins d'aujourd'hui, futurs adultes qui seront devant les bambins de demain.

Jean-Pierre Niant / Inspecteur adjoint à l'Inspectrice d'Académie de la Côte d'Or.

C'est avec plaisir que je me retrouve parmi vous, puisque j'ai été il y a quelque temps maintenant, coordinateur d'*École et cinéma* pour le département voisin de l'Yonne. J'y ai découvert l'association *Les enfants de cinéma*, qui nous apporte tant au niveau de la pédagogie, de la connaissance du cinéma, un réseau amical qui soutient tous les enseignants ce qui est essentiel pour faire passer toutes ces émotions au niveau de nos élèves.

École et cinéma pour la Côte d'or, c'est 460 classes élémentaires et de grande section maternelle, 10.000 élèves, soit 30 % des élèves de ce département qui y participent, ce qui est remarquable. Un dispositif bien implanté donc, qui prend appui sur des compétences avérées, et je salue les conseillères pédagogiques départementales en arts visuels, Pascale Mangematin et Martine Dussauge pour leur remarquable travail.

Bien évidemment l'Éducation nationale appuie ce dispositif autant que faire se peut. On parlait des formations, certes ce n'est jamais suffisant, on pourrait toujours avoir envie de faire mieux.

Lorsque nous préparons la grille des stages de l'année suivante, il y a bien sûr toutes les formations statutaires obligatoires que nous mettons en place, mais aussi quelques éléments de formation que nous positionnons obligatoirement et systématiquement avant toute autre étude : « *École et cinéma* », « Écoles en chœur » notamment.

Madame l'inspectrice d'académie vous demande de bien vouloir excuser son absence ce soir, mais elle soutient comme tous ses prédécesseurs depuis des années le dispositif *École et cinéma*, elle en fait une priorité en matière d'éducation artistique et culturelle. Cela prend tout son sens aujourd'hui avec la perspective de l'enseignement de l'histoire des arts. Le dispositif *École et cinéma* a ainsi toute sa place dans nos programmes, dans l'acquisition des compétences du socle commun que tous les élèves doivent mettre en œuvre et acquérir.

Pour un élève, que représentent ces trois séances annuelles, leur préparation, leur exploitation ? À l'heure de la multiplication des médias, si la lucarne magique a gardé tout son sens pour nos générations, que pouvons-nous transmettre aux jeunes générations de cette magie ? *École et cinéma* permet de doter les élèves des clés pour appréhender, comprendre et s'approprier le 7^{ème} art – et je salue la qualité des documents produits par *Les enfants de cinéma*. Au-delà de ces clés, l'élève apprendra ainsi à ouvrir lui-même la porte d'une compréhension sensible du monde, compréhension d'abord individuelle, pour lui-même, puis partage d'émotions et construction d'une culture commune à la classe pour devenir un citoyen du monde. Je souhaite que cette Rencontre de Dijon soit un temps fort et riche d'échanges pour tous les participants.



En haut : Fabienne Bernard.

En bas : Françoise Lagarde.

Fabienne Bernard / Service de la Coordination des Politiques Culturelles et de l'Innovation, Ministère de la Culture.

Au moment où dans nos institutions, nous sommes sollicités pour fournir des bilans sur les 5 ans passés, des plans sur les 5 ans à venir, il me semble aussi intéressant de se retourner sur les 15 années passées et se féliciter du chemin parcouru. La construction d'*École* et *cinéma* s'est faite sur une demande des acteurs du terrain, du monde de la culture à la rencontre du monde de l'Éducation. Le résultat: un catalogue de 74 films représentatifs de la diversité culturelle, diffusés dans plus de mille lieux de projection tout aussi divers, auprès de presque 650.000 élèves par an. Il est aussi à souligner que cette belle réussite est le produit d'un vrai partenariat entre la Culture, l'Éducation nationale et les collectivités territoriales. Ces périodes de bilan nous interrogent aussi sur nos missions de transmission et de ce que nous pouvons faire de plus, plus que de recommencer chaque année, car chaque année nous amène de nouveaux élèves, de nouveaux films à faire découvrir, de nouveaux enseignants à former. Une des interrogations sur laquelle nous allons plancher demain en atelier sera celle de l'articulation des différents dispositifs pour créer un parcours culturel de la maternelle au lycée. Dans un quotidien du soir en ce début de mois, un Inspecteur honoraire de l'Éducation nationale déclarait en parlant des élèves: « Ils ne comprennent pas le sens des apprentissages, ne parviennent pas à mettre en relation les savoirs scolaires avec ce qu'ils acquièrent ailleurs, autrement. Ils viennent consommer du cours, toutes les conditions sont réunies pour détruire le plaisir d'apprendre. » Cette problématique des équilibres entre les savoirs et les expériences est au cœur d'un groupe de travail du ministère de la Culture sur la notion de « parcours d'éducation artistique et culturelle ». Pour franchir une nouvelle étape, peut-être devons-nous effectivement poser le principe de l'articulation des dispositifs pendant le temps scolaire, mais aussi nous poser la question de la cohérence des différents temps de l'enfant. Parce que l'enfant passe plus de temps en dehors de l'établissement scolaire et de plus en plus de temps devant les différents écrans, il nous faut prendre en compte dans nos politiques éducatives et culturelles, l'éducation formelle, l'éducation non formelle, mais aussi informelle. La construction de l'imaginaire d'un enfant ne pourra se faire qu'en fréquentant la diversité des formes artistiques, en lui donnant le temps de la compréhension de son environnement, en lui donnant la possibilité de se réapproprier le territoire, en ouvrant les lieux de la connaissance et de la culture. La diversité culturelle et le dialogue interculturel devraient être les bases de ces parcours. Je finirai par rappeler les fondamentaux d'une éducation artistique et culturelle que dresse Nicolas Romeas, s'inspirant de Jean Itar dans « Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron » qui fournit à François Truffaut la matière de *L'enfant sauvage*: « L'Humain ça ne tombe pas du ciel. Ça se fabrique, ça prend du temps et ça n'est pas facile. Ça se fabrique avec des mots, avec des images, des symboles, avec du passé. Avec de la transmission. Avec tous les outils immatériels qui permettent de construire et nourrir un imaginaire à la fois partagé et intime. Avec tous les outils du symbolique. L'art et la culture, ce vaste univers de symboles qui ne peut être quantifié sans perdre sa substance, ça n'est pas moins que ça. Les outils de la construction de l'Humain. » Bonne Rencontre.

Françoise Lagarde / Direction générale de l'Enseignement Scolaire, Ministère de l'Éducation nationale.

Je dois tout d'abord vous faire part des regrets de René Macron, Chef du Bureau des écoles, de ne pouvoir être parmi nous ce soir, mais il est retenu à Paris où se déroule le premier d'une série de « séminaires inter-académiques » à destination des IEN.

Les images fixes ou animées sont encore bien souvent présentes, à l'école, dans les esprits et dans les textes, comme source d'inquiétude, voire de danger. Le dispositif *École et cinéma* et le visionnement des films programmés dans ce cadre constituent un versant positif de l'image qui se révèle alors support d'émotion et de production de connaissances. Cette initiation au cinéma, dans le cadre des enseignements et de l'éducation artistique et culturelle concourt à la construction chez l'élève, et donc l'enfant, de connaissances et de compétences qui permettent de distinguer le monde réel de sa représentation et de prendre progressivement conscience que toute représentation est le fruit d'un point de vue. Elle contribue également à faire découvrir que l'on peut mettre en relation des films, des livres mais aussi des éléments que l'on rencontre dans le cadre scolaire et hors du cadre scolaire, dans certaines disciplines ou dans d'autres et que tout cela aboutit à la constitution d'un parcours culturel personnel.

Je tenais à attirer votre attention sur le fait que les programmes pour l'école de 2008 allaient prochainement être complétés par des indications destinées à organiser la progressivité des apprentissages, des progressions dans les domaines qui n'en avaient pas fait l'objet jusqu'alors puisque seuls les mathématiques et le français en avaient été dotés. Toutefois, il n'a pas paru souhaitable de publier des repères de ce type dans le domaine des arts et de la culture, pour les enseignements artistiques : arts visuels, éducation musicale... Je pense qu'il faudra être attentif – vous l'êtes au quotidien et les conseillers pédagogiques spécialistes le sont aussi – à accompagner les enseignants dans le cadre de leur projet et des activités pédagogiques afin que cette absence de progression affichée ne se traduise pas par un déficit et que les enseignements artistiques et l'action culturelle soient présents dans les classes.

Je voudrais aussi rendre hommage à l'ensemble des partenaires. On pose en effet le fonctionnement d'*École et cinéma* presque comme une évidence, tant on s'y est habitué, mais avoir une opération qui a la taille de celle-ci, son importance, qui touche autant d'enseignants et d'élèves n'est pas si fréquent et il y a peu de dispositifs de cette nature. Ce partenariat persévérant, constant, inscrit dans la durée une permanence des objectifs, une stabilité des repères qui répondent à la diversité des ressources locales et des mises en œuvre pédagogiques variées que chacun d'entre vous déploie.

Pour les enfants, le goût du cinéma, comme le goût de la lecture, est à construire, à conquérir. Mais c'est aussi un regard, une curiosité, une passion que tous les acteurs ici présents partagent et qu'ils ont la responsabilité de transmettre. Je vous souhaite une bonne session.

Bruno Dairou / Centre national de Documentation pédagogique (SCÉRÉN - CNDP).

Je vous prie d'excuser Monsieur Dion notre directeur général qui ne pouvait être là ce soir. Notre partenariat sur *École et cinéma* se noue par une convention, qui réunit le CNC, *Les enfants de cinéma*, la Dgesco et le SCÉRÉN-CNDP. Elle a débouché sur l'impression des cartes postales, qui permettent d'encren les films du catalogue comme support, jusqu'à 2 millions de cartes imprimées, qu'il nous est important de continuer. Mais en dehors de cette mission, il n'est pas inutile de dire que ce n'est pas que ce rôle d'imprimeur qui nous concerne, mais aussi d'encren les pratiques avec des outils pédagogiques nouveaux et travailler avec vous en ce sens. Nous sommes en train d'explorer plusieurs pistes, par exemple en prévoyant des petits modules pédagogiques qui soient sur les pratiques d'*École et cinéma* qui seraient mis en ligne dans le cadre de « l'Agence des usages », il faut persévérer sur ce travail qui ne fait que commencer car pédagogiquement il est fort riche. Aussi essayer d'illustrer et de valoriser les pratiques qui lient l'éducation au cinéma à l'école par l'usage des outils numériques (blogs, tableaux numériques interactifs, logiciels d'animation...), tout un travail que l'on peut essayer de développer en commun.

On essaie aussi de voir ce que nous pourrions faire, *Les enfants de cinéma* et le SCÉRÉN-CNDP, en mars 2012 pour la journée de réflexion dans le cadre de l'Orme (Observatoire des Ressources multimédia en éducation) qui est une réflexion profonde permettant de faire évoluer les pratiques, les formations, nous avons là aussi un véritable travail à mener ensemble. Sur le plan éditorial pur, après avoir beaucoup travaillé sur *Lycéens et apprentis au cinéma*, on va créer dans la collection « Cour(t)s de cinéma » porté par le CRDP de Lyon le DVD « *Regards libres* » qui permettra de valoriser encore plus le travail fait en commun. Pour terminer, dire que Monsieur Dion a fait une priorité dans le cadre de l'appel à projets Arts et Culture, du soutien à l'action *École et cinéma*, que ce soit en matière d'actions territoriales – liées à un événement par exemple – que ce soit dans le cadre de formations éventuelles, dans le cadre de fabrication d'outils, donc ce partenariat a une belle vie. Je voudrais terminer par ce vers de René Char : « Je crois à l'inexistence de l'inessentiel » et bien nous, sommes ici ce soir pour essayer de faire exister l'essentiel.

Pierre Forni / Direction de la création, des territoires et des publics, Centre national de la cinématographie et de l'image animée.

Je réitère les excuses de notre Président Éric Garandeau retenu à Paris, de ne pouvoir être parmi vous alors qu'il avait inscrit depuis longtemps sa participation. Ce devait être la première venue d'un président du CNC à une Rencontre nationale des coordinateurs d'*École et cinéma*, et je pense qu'il saisira la prochaine occasion pour vous rencontrer. Depuis son arrivée au CNC, Éric Garandeau a pu apprécier la qualité du travail des *Enfants de cinéma*, non seulement en s'entretenant directement avec vous lorsqu'il vous a reçu en juillet dernier, mais aussi en examinant en cinéphile le catalogue des films que le dispositif propose de faire découvrir aux plus jeunes. Cette liste est à la fois canonique et toujours vivante. C'est tout à la fois une liste de référence et qui évolue, elle constitue un véritable manifeste, une invitation au plaisir du cinéma – une dimension importante à ne pas oublier – et bien sûr un outil pour éduquer le regard des plus jeunes. C'est pourquoi depuis l'origine du dispositif, le CNC soutient et accompagne *Les enfants de cinéma* et témoigne de son intérêt en renforçant chaque année l'aide qu'il lui accorde, dans un contexte budgétaire difficile. Au-delà des moyens financiers nécessaires pour que l'association et son équipe de permanents continuent à travailler sereinement, je sais que votre principal sujet de préoccupation cette année est évidemment le passage des salles et des catalogues au numérique. Dans ce domaine, je puis vous assurer que le CNC partage vos soucis et que toute l'équipe du Service de la diffusion culturelle travaille depuis plusieurs mois pour accompagner cette évolution. Pour faciliter le passage de ce cap, le CNC a décidé de consacrer des moyens financiers nouveaux, pour participer à la numérisation des catalogues *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*, en prenant en charge financièrement 70 % du coût des masters numériques et 100 % dans le cas des programmes de films courts. On est déjà ainsi assurés que quelle que soit la décision des distributeurs, tous les programmes de films courts pourront très vite être numérisés, et à ce stade on espère – il reste toujours des difficultés à surmonter – que 50 % des titres de la liste *École et cinéma* devraient être numérisés d'ici fin décembre. Il demeure quand même des incertitudes concernant soit la capacité financière de certains distributeurs, soit la volonté de certains ayants-droits à réaliser des masters numériques de leurs films – les détenteurs de certains catalogues, ceux des grands films américains notamment, n'ont pas encore décidé de se prononcer – là encore on essaie d'agir pour les faire changer d'avis parce qu'on ne peut se priver de ces grands films, même si pendant quelques temps ils resteront bloqués concernant le numérique.

Je termine en adressant nos félicitations à tous pour le travail accompli, rappelons les 650.000 élèves bénéficiaires du dispositif, sans que sa qualité ait baissé. Et nos encouragements pour l'année à venir où nous devons ensemble passer le cap du numérique.

Jean-Pierre Daniel / Président des *Enfants de cinéma*.

Je remercie avant tout les personnalités qui viennent de s'exprimer dans la mesure où elles représentent les partenaires qui permettent à notre aventure commune de vivre.

Je me faisais tout à l'heure, la remarque que la Rencontre nationale a souvent lieu avant, après ou pendant une grève – à Strasbourg, à La Roche sur Yon... – Je vous assure que l'on y est pour rien, mais si je fais cette aparté, c'est que nous sommes bien conscients que les choses ne sont pas au mieux et que l'on vit ce travail tous ensemble dans un contexte social et politique difficile, il est important de nous en rappeler. Même si, je le redis et le souligne, grâce à l'aide du CNC et au soutien de l'Éducation nationale à travers la convention avec le CNDP évoquée tout à l'heure, nous sommes plutôt dans une situation équilibrée. C'est sur le terrain qu'un certain nombre de difficultés se développent, en particulier celles des collectivités locales représentées ce soir par la mairie de Dijon.

On a choisi d'être ici cette année, certes par désir de découvrir cette salle et son équipe – « on va à l'Eldorado » – mais aussi en prenant en compte le fait que la coordination cinéma sur la Côte d'Or est assurée par un circuit de cinéma itinérant. Or aujourd'hui, la question de la numérisation des salles pose un véritable problème aux réseaux de cinéma itinérant. Pour eux, la question n'est même pas le choix du 2K ou du 4K évoquée par Laura Koeppl dans son intervention, mais déjà de savoir si un jour on pourra transporter un projecteur numérique dans une camionnette, susceptible de parfaitement fonctionner une fois arrivé à la salle polyvalente d'un petit village. Or pour *École et cinéma*, ces réseaux itinérants, souvent soutenus comme c'est le cas ici par des associations d'éducation populaire, sont ceux qui nous permettent de dépasser les limites des villes et faire en sorte que ce dispositif soit aussi largement étendu à travers tout le territoire. C'est une des particularités d'*École et cinéma* à laquelle nous tenons, mais certainement aussi une de ses fragilités qui rend difficile ce passage au numérique. Notre présence ici veut souligner l'importance que nous accordons à leur travail.

Vous l'avez compris, la question du numérique est au coeur de nos réflexions, au coeur de nos difficultés, aussi bien au niveau des salles, des films, que pour l'édition pédagogique dont nous avons la responsabilité à travers les conventions qui encadrent le dispositif.

Puisque cela a été cité, *Les enfants de cinéma* a effectivement pris l'initiative de s'associer au CRDP de Marseille – et donc au CNDP et aussi aux Pôles régionaux d'éducation artistique au cinéma, qui à travers la France travaillent aussi sur ces questions, pour organiser un rendez-vous sur l'édition numérique d'outils d'accompagnement pédagogiques dans le cadre des journées de l'Orme en mars 2012 à Marseille et passer deux jours à y réfléchir ensemble.

Enfin pour terminer, si *École et cinéma* est le dispositif, au sens structurel du terme, et que l'Association *Les enfants de cinéma* assure au niveau national sa coordination via son équipe permanente, elle représente un collectif à la fois d'enseignants, de responsables de salles, d'artistes, de chercheurs, de cinéastes à qui a été confiée cette mission dès le début et qui d'une certaine façon la dépasse. En 15 ans à travers le dispositif, elle a acquis une expertise, une expérience, et à travers la France on sent bien notre association, à partir d'*École et cinéma* et au-delà, porteuse d'une réflexion sur l'enfant et le cinéma, dans le temps scolaire et hors temps scolaire. Et nous avons l'ambition de faire émerger cette capacité des *Enfants de cinéma* à prendre une dimension publique pour prendre part aux réflexions sur le contenu de l'éducation artistique, car notre compétence et notre expé-

rience est nécessaire dans le débat public qui s'ouvre, autour de la question : quelle expérience artistique proposer aux enfants ?

Je vous remercie tous d'être présents si nombreux à notre Rencontre nationale, et vous souhaite un beau séjour.



LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE AU CINÉMA

Intervention de Laura Koepfel



Laura Koepfel.

LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE AU CINÉMA

Nota: Puisqu'en numérique tout va très vite, j'ajoute en préambule un point sur la situation en ce mois d'avril 2012, et mes préconisations aux professionnels des salles de cinéma:

Les écrans métallisés. Ils sont à proscrire absolument, je les avais évacués en une phrase puisque je m'adressais à des exploitants soucieux de la qualité de ce qu'ils montrent et respectueux des œuvres et du public: depuis, le CNC a fait une recommandation enjoignant les salles à s'en défaire dans les 5 ans à venir.

Les problèmes de qualité de projection en numérique. Ils commencent donc à être plus sérieusement pris en compte. Souvent évoqués, mais rarement réglés, celui de la colorimétrie et celui de la puissance lumineuse (N'oubliez pas: 48 candellas par mètre carré pour chaque format, à surveiller particulièrement pour le 1,85, car si vous avez une lampe trop puissante c'est ce format qui en pâtira le plus). Donc n'hésitez pas à être d'autant plus vigilants et exigeants que vous serez plus pris au sérieux qu'il y a 6 mois. Et surtout négocier des vérifications régulières de réglages de lumière et colorimétrie dans les contrats de maintenance.

De plus en plus d'indices laissent penser que le 4K va s'imposer dans les années à venir. Si le projecteur SONY qui n'est pas DLP est en 4K depuis 6 ans, les projecteurs DLP, Barco NEC, Christie, ne proposent le 4K que depuis plusieurs mois.

ATTENTION pour les projecteurs DLP, Barco NEC, Christie, série 2 dit Upgradable en 4K, ceux équipés avec la puce 0,98 ne seront en réalité pas Upgradable!!!! La puce 0,98 est trop petite et Texas Instrument ne fabriquera pas la puce 4K correspondante. Seuls ceux équipés de la puce 1,2 pourront l'être mais n'oubliez pas de faire deviser l'upgrade 4K pour avoir un ordre d'idée.

Enfin pour finir, un grand colloque a eu lieu en octobre dernier à la cinémathèque française concernant la conservation des films. Conclusions: les données numériques ne se conservent pas sur le long terme, elles se dégradent et en plus il faut régulièrement les faire « migrer » d'un support à l'autre, d'une technologie à la plus récente pour continuer à les lire. Donc le seul moyen sûr de conserver les films, c'est... Le 35mm!!!! Les cinémathèques, les archives cinématographiques et les laboratoires sont en train de réfléchir à la meilleure manière de tirer des copies de sauvegarde en 35mm des films, pour que d'ici quelques années, on puisse encore voir les grandes œuvres de l'histoire du cinéma, en tirant des copies numériques (puisque'il n'y aura plus de projecteurs 35) pour qu'elles puissent être diffusées dans les salles. Affaire à suivre...

Mon intervention abordera la mutation numérique du cinéma en salle de façon précise et technique, mais nous réfléchirons aussi sur son rendu.

Aujourd'hui, octobre 2011, on est déjà à plus de 60 % des salles équipées en numérique et d'ici Juin 2012 et normalement au plus tard Décembre 2012, l'ensemble du parc de salles sera équipé en numérique. Et une grande partie de ces salles auront définitivement enlevé leur projecteur 35. Il faut se rendre compte que la métamorphose qu'on vit est déjà quasiment acquise de façon générale et définitive. J'ajoute que mon discours n'aurait pas été tout à fait le même il y a encore six mois.

Le numérique avait déjà investi toute la chaîne de fabrication d'un film depuis les caméras à la post-production, puisque aujourd'hui une très grande partie des films ne se tournent plus en pellicule. Il y a donc différents types de caméra, soit qui enregistrent directement, soit ont des cartes mémoires, ou même de disques durs miniaturisés qu'ensuite, après les avoir convertis dans le bon format informatique pour le montage et le mixage, on charge dans l'AVID ou Final Cut etc. Puis en bout de chaîne pour sa diffusion en salle de cinéma, vous finissez par fabriquer en post-production un fichier numérique du film distribué sur un nouveau support: la copie numérique. Et prochainement déjà pour certaines salles, le fichier pourra même être envoyé directement par le réseau Internet.

QU'EST-CE QUE LE NUMÉRIQUE ?

C'est d'abord et avant tout de l'informatique. Grand bouleversement, même pour les professionnels les plus aguerris de l'exploitation cinématographique, parce que la technologie informatique a comme particularité d'être toujours en mutation et se modifier très vite. Un ordinateur est vite obsolète et il faut sans cesse s'adapter à de nouveaux systèmes d'exploitation, logiciels, Upgrades etc. Maintenant, on entendra les opérateurs dire: « Est-ce que mon projecteur a la dernière upgrade? » Toute une profession va devoir désormais penser en termes informatiques.

En numérique, sous quelle forme se présentera un film pour la salle de cinéma ?

Le procédé numérique est en quelque sorte un encodage informatique d'une information visuelle. Le principe de la pellicule 35mm: Par un processus photochimique, des grains d'argent viennent se fixer sur la pellicule pour donner une image – qui matériellement existe, que vous pouvez voir en transparence – et qui, traversée par la lumière en passant devant un objectif, est projetée agrandie sur l'écran. C'est maintenant sous la forme d'un disque dur semblable au disque dur de sauvegarde d'un ordinateur que vous allez recevoir le film. Cet objet, la copie numérique du film, s'appelle un DCP (Digital Cinema Package). Pour la partie projection, vous ne recevrez donc plus 6 ou 7 boîtes de pellicules à monter puis à projeter de telle ou telle manière. Et pour quiconque adorait montrer aux enfants une bobine de film (comme moi dans les salles où je travaillais) c'est beaucoup moins glamour: Finies les mémorables visites de la cabine, le son sur le côté de la pellicule, le photogramme... et tous les bambins qui repartaient avec leur petit bout de bande-annonce – Tout ça c'est terminé! Place aux fichiers informatiques à l'intérieur d'un disque dur.

« Le cinéma numérique » a une définition très précise.

Il s'agit d'un type de projecteur très précis, alimenté par sa source unique, le DCP. À l'intérieur, pas de bande comme le HDCAM, mais un encodage, des fichiers informatiques selon des normes très précises. Les fichiers qui composent le DCP sont malgré tout toujours organisés par bobine. Un fichier avec l'encodage de l'image, un fichier avec l'encodage du son et puis des petits fichiers comme celui avec l'encodage des sous-titres, et un fichier très important, la CPL: ce petit fichier qui va tout organiser. Il n'y a pas les sous-titres? Vous demandez à la CPL de venir accoler le sous-titrage choisi avec le fichier principal du film. Il est très important de comprendre que cette définition exacte du cinéma numérique, qui qualifie précisément la résolution, l'espace colorimétrique et les caractéristiques de puissance lumineuse, doit être le garant, lorsque tout est correctement réglé, d'un niveau de qualité supposé rivaliser avec le 35mm, mais en tout cas plus important que tous les autres systèmes.

Concernant le son :

Le son étant déjà passé au numérique depuis un certain nombre d'années à travers les systèmes d'encodages SRD (Dolby Digital) ou DTS, seule la façon dont l'intervention arrive jusqu'au processeur son est différente: tout simplement, au lieu d'être encodé sur le bord de la pellicule, il l'est dans les fichiers à l'intérieur du DCP. Mais pas de changement au niveau du rendu pour le spectateur.

Le projecteur numérique n'existe aujourd'hui au monde que sous deux types de système. Le premier est le système Sony qui aujourd'hui existe déjà en 4k depuis maintenant six ans et le deuxième c'est le système DLP inventé par Texas Instrument. Ils sont développés sous plusieurs marques: le projecteur Barco, le projecteur Christie, le projecteur NEC, etc. ont à l'intérieur de leur machine, ce qu'on appelle le Light Engine, identique à tous les projecteurs: à savoir des petits micro-miroirs qui réfléchissent la lumière.

Une fois le DCP reçu, comment ça fonctionne?

En 35mm, la copie arrive dans un cinéma, il faut monter les bobines les unes à la suite des autres. Entre l'arrivée de la copie et sa diffusion, il faut compter en moyenne une heure avant de pouvoir passer le film.

Et bien en numérique, bizarrement, c'est presque plus long: le DCP arrive, mais il faut le temps que vous le chargiez à l'intérieur d'un serveur pour que vous puissiez le projeter. Il faut tenir compte de cette nouvelle temporalité. Ce serveur est dédié uniquement au cinéma numérique et couplé avec le projecteur numérique. Mais le DCP ce n'est pas le disque dur que vous sortez de votre ordinateur, c'est un objet qui est fabriqué dans un laboratoire avec un encodage précis. Personne ne peut vous demander « Je suis en train de monter un film, si je viens avec mon disque dur vous pourriez me le projeter ? » – impossible: sauf à l'avoir sur fichier DCP. Idem pour le serveur: il est uniquement dédié à la projection des films, accompagné d'un certain nombre de logiciels auxquels vous n'avez absolument pas accès non plus. Et tout est fait pour que vous n'y ayez pas accès.

Une fois le DCP chargé dans votre serveur, une dernière étape vous attend avant de pouvoir projeter le film: Le décryptage des fichiers. Le DCP est codé, vous n'avez pas accès à son contenu tant que vous n'avez pas installé un petit fichier qui est une clé: le KDM (« Key Delivery Message »). Cette clé vous est envoyée par le laboratoire. Ce fichier une fois installé, va reconnaître le nom exact de votre DCP, va identifier le nom (un peu bizarre) de votre serveur et donner les autorisations de diffusion du film auxquelles le distributeur a décidé que vous aviez droit: Jouer tel film, de tel jour à telle heure avec tels sous-titres et telle version jusqu'à tel jour, telle heure. Et vous n'avez pas le droit de le mettre sur un autre serveur dans une autre salle avec un autre nom, ni de le jouer avec un autre sous-titrage que celui programmé...

Et donc si cette petite KDM n'a pas le bon nom du DCP, le bon nom du serveur, le numéro du serveur, le bon nom du projecteur et pas le bon créneau horaire, etc. vous avez un petit problème. Cela peut donner lieu à des situations compliquées: Pour un film américain, un correspondant vous envoie le fichier de Los Angeles. Vous le recevez à Dijon. Vous l'ouvrez, mais découvrez qu'il s'est trompé dans les jours. Dommage, votre projection est dans une heure et il a mis que vous aviez le droit de projeter le film demain de 10h à 12h. Du coup, il vous faut vite répondre pour qu'il vous en renvoie une autre... en espérant qu'avec le décalage horaire, le type n'est pas en train de dormir! On en sourit, mais témoignages pris, il semblerait que ça arrive assez souvent aux salles.

Voilà en quoi consiste aujourd'hui la projection de cinéma numérique.

Et j'insiste: **Le cinéma numérique n'est que ça**: Quiconque vous explique qu'il va vous projeter un DVD Blu-Ray et que c'est du numérique, ou tous ceux qui vont projeter une cassette Beta Num ou même une cassette HDCAM en vous disant que c'est du cinéma numérique... Et bien non. Il s'agit de ce qu'on appelle un contenu alternatif. Il peut y avoir un très bon rendu, une très bonne qualité. Et pour certains films, il peut très bien parfois ne pas y avoir de supports DCP. Mais toute cassette HDCAM (support usuellement qualifié de « haute définition numérique ») même avec un encodage atteignant une résolution élevée (1920x1080 par exemple), n'est pas pour autant du « cinéma numérique ». Je tenais absolument à dissiper cette confusion.

QUELS BOULEVERSEMENTS POUR LA SALLE DE CINÉMA ?

Ce passage au numérique entraîne de grands changements pour la diffusion du cinéma en salle, au-delà même des mutations économiques de toute la chaîne de production et de fabrication des films dans laquelle la salle de cinéma est prise. On n'en voit pour l'instant que le début, mais j'aimerais m'y attarder.

Un nouveau rapport à inventer avec les distributeurs :

Ça entraînera certainement une modification des rapports entre les distributeurs et les salles. Et je pense hélas que le risque est bien réel, de voir la différence entre les très gros circuits et très gros distributeurs et les salles indépendantes et distributeurs indépendants s'accroître de manière très violente. J'espère avoir tort de le craindre, ou qu'en tout cas nous serons suffisamment vigilants pour l'éviter ou en atténuer les effets.

Un prestataire désormais central : l'installateur chargé de la maintenance des projecteurs.

Pour des raisons qui pour certaines sont assez louables (pour éviter que justement il y ait une partition radicale entre les salles qui peuvent s'équiper et celles qui ne peuvent pas, qui aurait créé une sorte de fossé entre la petite, la moyenne et la grosse exploitation), on a essayé de faire en sorte que ce basculement aille très vite. Mais on se trouve dans une situation où il va tellement vite que les installateurs ne maîtrisent plus le rythme de travail qu'ils ont. Et certains pour s'en sortir, n'hésitent pas à dire aux salles: « Tiens prend ça comme machine... Et il n'y a pas besoin de faire les réglages ». Or après leur passage, de nombreux cinémas se sont retrouvés avec une image dégradée. En voici les raisons :

– La lumière d'un projecteur, ça se règle.

Quel que soit le projecteur, pour que le rendu de la lumière soit correct, il y a des normes rigoureuses à respecter. Mais la plus grande différence entre un projecteur numérique et un projecteur 35 c'est que vous ne pouvez assurer vous-même ces réglages, ce doit être fait par votre installateur. Pour le projecteur 35, une fois la puissance de lampe correspondant à votre écran définie, à votre taille d'écran et à votre distance de projection, n'importe quel projectionniste un peu expérimenté, ou simplement débrouillard, arrive à faire un étal de la lumière, c'est-à-dire veiller à ce que la lumière soit correctement répartie sur l'écran pour qu'il n'y ait pas de zones d'ombre sur le film, de parties qui sont tellement dans l'ombre qu'elles pourraient paraître, par exemple,

floues. En numérique, évidemment, il faut également régler la lumière. Mais sachez que la plupart du temps vous recevez une machine livrée avec la lampe la plus puissante permise, or vos propres vérifications faites, elle n'est pas forcément celle dont vous avez besoin pour votre salle. Ensuite, il faut exiger de la part de l'installateur d'avoir les mesures de lumière. Les exploitants, retenez un chiffre par cœur : 48 candelas par m².

Et pour les spectateurs, notez cette formule : si vous avez un doute sur la puissance excessive de ce que vous voyez à l'écran, vous pourrez sortir et aller crâner auprès des gens de la salle en leur disant : « Dites donc ! Vous devriez refaire votre luminance parce qu'à mon avis ce n'est pas 48 candelas par m² ! ». Tous ceux qui vont au cinéma ont le droit de dire que c'est intolérable que les projecteurs soient si mal réglés. Car tous les spectateurs s'en rendent bien évidemment compte. Ce qui peut donner l'impression contraire à un respectable de salle, c'est juste que ne sachant pas d'où vient le problème, on ne sait pas quoi dire en sortant. Mais les spectateurs le voient et en sont gênés, ce qui est proprement scandaleux.

– Un étalonnage des couleurs doit être fait :

Un projecteur numérique n'est pas livré l'étalonnage fait. La lampe du projecteur numérique est très puissante, le miroir est quasi complètement rond (contrairement à un projecteur 35 qui a un miroir qui dirige le faisceau lumineux de l'optique à la fenêtre de projection). Cela crée un rayon de lumière diffracté par un prisme en trois faisceaux lumineux qui chacun vont aller sur une petite puce sur laquelle se trouvent des millions de micro-miroirs (vu la taille, c'est de la nanotechnologie). Ces micro-miroirs ont trois puces : une pour le vert, une pour le jaune, une pour le bleu. En fonction de l'information envoyée de l'encodage du serveur à ces micro-miroirs, si l'image a ou non du bleu, du vert ou du rouge, ils reflètent ou non la lumière. Se reconstituent ainsi les couleurs, recréant un autre faisceau lumineux, celui projeté sur l'écran. C'est le système DLP : on diffracte la lumière, on arrive sur ces micro-miroirs, les micro-miroirs reflètent ou ne reflètent pas, ils recomposent l'image qui est envoyée sur l'écran.

Or la couleur que ces micro-miroirs renvoient, votre installateur doit la paramétrer pour lui donner sa bonne mesure. Ce réglage se fait à l'aide d'un spectromètre par votre installateur, ce qui lui prend environ une à deux heures par projecteur. On demande par ordinateur au projecteur de convertir sa couleur rouge par défaut, pour qu'il atteigne une mesure de rouge telle que définie par la norme du cinéma numérique. C'est une fois cet étalonnage fait, que l'image que vous allez restituer lors de la projection sera au plus juste de celle qui a été voulue par le réalisateur et le chef-opérateur.

Le constat aujourd'hui, est que dans 90 % des salles, ces différents réglages de base ne sont pas faits. Soit parce que ceux qui demandent à l'installateur de venir ont d'autres priorités (les gros circuits préfèrent privilégier le déploiement plutôt que les réglages, peuvent demander de faire un multiplex en 4 jours à raison d'une demi-journée par cabine). Soit, comme pour les salles indépendantes, parce que les installateurs veulent faire deux cinémas différents le même jour. Et si vous n'êtes pas à côté d'eux pour leur demander qu'ils vous fassent votre colorimétrie, et réclamer « je veux mes 48 candelas par m² ! » – vous n'aurez pas les bons réglages. « Comment ça se fait que cette image me paraît bizarre ? Pourquoi les couleurs ne sont pas belles ? Pourquoi est-ce que ça brille ? Pourquoi est-ce que c'est trop lumineux ? » : Il faut savoir être vindicatifs, d'autant que vous ne savez quand ils pourront ensuite revenir...

UNE MODIFICATION MAJEURE DU RENDU DES FILMS

Une image numérique se définit par sa résolution, à savoir combien de pixels la composent. Le 2k c'est 2048x1080 et le 4k le double. Mais en fait en matrice, c'est-à-dire en espace couvert, il fait quatre fois le 2k, soit 4096x2160. Pas compliqué: 4K, c'est X4.

Dans le petit glossaire qui vous a été remis, on dit la résolution d'une image numérique plus importante que celle d'une pellicule déjà passée plusieurs fois. Mais ce raisonnement ne tient pas compte de la matière du support pellicule. Vous avez dans votre dossier l'article de Caroline Champetier, un des meilleurs que je n'ai jamais lu sur la problématique cinéma numérique / 35mm. Lisez comment elle parle du grain de l'image, j'en ai rarement aussi bien entendu parler.

Alors oui, le cinéma numérique aujourd'hui a fait énormément de progrès en termes de rendu, autrement dit de définition, de rendu des couleurs... Il y a encore quelques années, le spectre de couleurs que vous pouviez avoir en cinéma numérique n'était pas aussi large que celui que vous aviez en 35. On se rapproche aujourd'hui de quelque chose qui pourrait presque se superposer. Mais néanmoins, il est important de souligner que le rendu n'est pas le même.

Un nouveau rapport au mouvement:

La seconde chose aussi que l'on perd en termes de rendu, est la rotation de la machine 35 elle-même. Dans un projecteur mécanique, il y a un obturateur. Et en fait, 1/96^{ème} de seconde sur deux il n'y a pas d'image, un obturateur passe et c'est la persistance rétinienne qui crée cette fluidité dans le mouvement. Cela crée aussi mécaniquement une légère vibration de l'image. Mal réglé, cela provoque un manque de fixité, mais quand vous avez un projecteur 35mm très bien réglé, il n'y a plus le sentiment d'un manque de fixité, juste une petite vibration presque imperceptible. Or dans le projecteur numérique, comme dans la caméra numérique il n'y a pas d'obturateur mécanique. Du coup, même certains films visibles en 35 mais passés par une chaîne de postproduction en numérique, manquent de fluidité dans certains mouvements de caméra. Certains l'ont peut-être déjà senti sur certains travellings, certains panoramiques. On peut se laisser dire que le numérique est bien plus sensible, qu'il atteint une meilleure de résolution que la pellicule 35, mais il y a des choses dans le mouvement que le numérique ne sait pas encore capter, projeter ou reconstituer pour l'œil humain (Sony travaille sur la possibilité d'intégrer un obturateur sur une caméra numérique, mais c'est encore peu connu). D'autre part, cette fixité absolue peut donner une certaine froideur à l'image, avoir un côté un peu morbide, mortifère. Certains y travaillent et cherchent comment rendre quelque chose de la chair et de la vie à l'image numérique.

Comme sur les questions de réglages du projecteur, il faut être très clair: chacun, professionnel ou non, voit aussi bien que les autres. Et face à la pléthore de discours enthousiastes sur la 3D, l'installation des salles, les écrans métallisés et autres, nous autoriser à dire que ça n'est pas exactement pareil. Le numérique n'est pas la même chose que le 35mm, son rendu de l'image, son rendu du mouvement. Il faut juste faire en sorte aujourd'hui d'avoir quelque chose la mieux possible.

La question de la numérisation des films...

Toutes les salles vont être équipées en cinéma numérique, du coup les distributeurs devront passer tous leurs films en numérique: Qui ira tirer une copie 35 sachant qu'il y a 90 % des salles qui auront jeté leur équipement en 35? – Resteront quelques personnes, pensant que cela vaut parfois la peine de continuer à montrer les choses dans leur intégrité absolue – dont je ferai partie d'ailleurs.

Il faut donc numériser les films qui ont été tournés en 35, pensés en 35, dont l'éetalonnage, la lumière ont été pensés en 35... Comment faire? En fait, s'il est en bon état, on part du négatif. Jusqu'ici, un négatif était développé, à partir duquel habituellement, pour éviter qu'il ne s'abîme, on tirait ce que l'on appelle un internégatif et à partir de cette seconde génération, étaient tirées les copies destinées aux salles de cinéma.

En numérique, on va scanner image par image le négatif ou un très bon internégatif. Une fois scannée, l'information photochimique est transposée point par point en donnée informatique. On passe d'un type d'information à un autre, et donc on modifie la matière. À partir de là, commence ce qu'on appelle le travail de « restauration numérique ». Des logiciels repèrent qu'à tel endroit, quelque chose semble ne pas appartenir à l'image, ou ne pas s'y intégrer complètement (une poussière, une rayure sur la pellicule). Cette information est donc enlevée de l'image. Mais l'enlever, c'est aussi retirer de la matière, toucher à la précision de l'information. À la place de la trace de ce qu'a été la rayure on aura une sorte d'artefact, une sorte de point mou dans l'image.

Aujourd'hui la restauration ou la numérisation des films de répertoire mériterait d'être réfléchie dans les mêmes termes que les historiens d'art réfléchissent à la restauration des tableaux. Défendre un parti pris et un point de vue. Les altérations sur les copies films sont souvent des rayures ou poussières ou les moisissures pour des films très anciens. Mais jusqu'où enlever une rayure? La rayure est quelque chose avec laquelle, nous qui avons grandi avec le 35, savons pour le moment interpréter. Ces altérations s'intègrent dans notre vision du film. Vous êtes au cinéma, il y a une rayure, mais si le film vous plaît, au bout de 10 minutes vous l'oubliez (ce qui souvent nous sauve, nous les projectionnistes!). Qui va trop loin, enlève trop d'informations ou scanne sans prendre le maximum de tout ce qu'il peut prendre sur la pellicule, modifier la matière. Cela donne une impression de ramollissement de l'image, parfois une impression de flou ou modifie le rapport du contraste (l'intensité du noir et blanc par exemple). Des restaurations du noir et blanc en numérique qui parfois ont pu coûter beaucoup d'argent souvent n'égalent pas une belle copie 35 en noir et blanc telles que nos labos argentiques les sortent.

Il est très important que vous, soyez au fait sur ces questions très importantes, qu'elles ne soient pas réservées à un tout petit groupe de gens. Si le savoir technique n'est gardé que pour soi, ça devient une manière d'en imposer aux autres. Rien de nouveau, mais face à ce qui est en train de se passer sur le numérique quant à la restauration et la numérisation des films, je suis assez catastrophée que le grand plan de numérisation qui vient d'être lancé, par exemple fasse une numérisation des films en 2k. S'il était en 4k, comme je vous l'ai dit, il y aurait quatre fois plus de pixels et la taille des pixels serait quatre fois plus petite. Or si vous scannez de la pellicule qui a une image en 2k, le grain lui-même va être flou. Et bien, prenez-moi pour une cinglée si vous voulez, mais dans les salles de vision où je passe en 35, je fais le point depuis la cabine de projection, sur le grain de l'image, avec des jumelles. Parce que le grain de l'image est vraiment la partie qui donne la tenue à l'image. L'équivalent numérique du grain s'appelle « le bruit ». Il désigne cet espèce de sentiment de **fasseillement** de l'image que vous avez avec des mauvais supports vidéos; comme une sorte d'image fantôme qui suit le personnage quand il y a des noirs. Lors de la numérisation d'un film, si vous le scannez avec une précision qui va ramener un maximum d'information vers le numérique, vous avez non seulement un meilleur rendu mais en plus vous avez une marge plus profonde pour pouvoir travailler sur la restauration avant d'altérer complètement la matière et la structure de l'image.

Pour moi le meilleur exemple de ce parti pris : la sublime restauration faite par la cinémathèque française de *Lola Montès*. Et effectivement, ils ont pris le parti pris de laisser certaines altérations photochimiques pour ne pas altérer le rendu de l'image et créer des artefacts numériques. Malheureusement, j'ai très peur que ce parti pris ne soit pas suivi par la plupart des directeurs de collections privées par exemple, qui veulent souvent, à l'issue de la restauration, avoir l'image la plus nettoyée et la plus lisse possible.

Pour conclure...

Alors dans un an, plus de 35. Je le dis parce qu'il est important de savoir ce qu'on perd, pour réfléchir à comment on peut essayer de gagner quelque chose malgré tout. Il est possible de faire des belles projections en numérique, d'avoir un beau rendu... Mais ce qu'on a perdu, c'est le grain qui faisait de l'argentique une chose si belle. La pellicule venait de la même racine que la peau. Le grain pour certains était le lieu où venait se nicher aussi quelque chose du romanesque. Cela, le numérique ne l'a pas encore retrouvé – à tel point d'ailleurs que certains cinéastes, tout en sachant que le support de projection sera numérique, souhaitent continuer à tourner en 35 pour garder, même au moment du transfert en numérique, quelque chose de ce grain.

En tout cas, ne nous laissons pas impressionner par un discours qui se voudrait technico-scientifique et nierait la matérialité de l'image. N'oublions jamais ce qu'on a perdu avec l'arrêt de l'argentique, d'autant plus pour vous qui allez très bientôt avoir parmi les enfants auxquels vous montrez des films, auxquels vous parlez de cinéma, une génération qui aura un œil formé autrement que le notre. Il faudra pouvoir leur expliquer la matière de l'image.

Sur le fond, le problème est certainement que les concepteurs de ces machines du cinéma numérique, ne sont pas des gens qui viennent forcément de l'image, en tout cas pas des inventeurs du cinéma. Tous ceux que j'ai rencontrés veulent une image parfaite, sans aspérité, lisse. Mais n'est-ce pas exactement le contraire de ce qu'est une image de cinéma? Non qu'il faille que l'image cinématographique soit dégueulasse – j'aime quand c'est beau, avec une lumière sublime. Mais une image de cinéma est un point de vue. Or un point de vue ça n'est pas lisse, c'est forcément l'introduction de quelque chose de différent à l'intérieur du plan, et dans la chair même de l'image.

QUESTIONS



Quand il s'agit de la numérisation d'une copie ancienne dont le son n'était pas numérique, s'agit-il d'un procédé particulier?

Pour la restauration du son, les sociétés spécialisées – comme par exemple *Le Diapason* dirigé par Serge Bromberg – travaillent déjà depuis une quinzaine d'années sur comment harmoniser une bande-son, essayer d'enlever les crachotements, la remettre à un niveau sonore correct.

Évidemment, la restauration du son comme celle de

Lola Montès de Max Ophüls, restauré en 2008 (Sophie Dulac distribution).

l'image se doit de respecter le format du film. Lorsque vous allez faire un DCP d'un film restauré, en mono à l'origine, vous êtes sensé le restaurer en mono. Vous n'allez pas mettre « mono » sur votre processeur, mais simplement, il n'y aura que la voix centrale d'enregistrée.

Quels changements quant aux formats de projection des films ?

Le format correspond au rapport de la hauteur et de la largeur de l'image. Historiquement, au cinéma il y a quatre formats principaux :

Jusqu'en 1953, le format standard de tous les films est le 1,37 – ce qui correspond à une image en 4/3 (je mets dans le même sac 1,33 et 1,37 et celui des films muets antérieurs). Même *Boudu sauvé des eaux*, qui a été tourné en 1,20 est en fait projeté en salle en 1,37.

En 1953, sort sur les écrans le premier film en CinemaScope (soit en 2,35). Il s'agit du format anamorphique (celui des *Demoiselles de Rochefort* par exemple), c'est-à-dire ce long rectangle obtenu par une optique particulière qui modifie l'image à la prise de vue puis la restitue dans son format allongé à la projection.

Puis viennent les deux formats qu'on appelle « panoramiques » qui sont des cadres rectangulaires moins grands que le CinemaScope : le 1,85 et le 1,66. Le 1,66 est un format un peu moins large, beaucoup utilisé par la Nouvelle Vague, beaucoup utilisé en Italie et beaucoup utilisé jusque dans les années 80, mais quasiment plus depuis une vingtaine d'années. Ce sont les quatre formats du 35mm.

En numérique, le format s'appelle une macro. Le réglage du format du film se fait électroniquement. C'est un fichier numérique présent dans l'ordinateur qui va appeler les réglages spécifiés sur le DCP : le nom du film est suivi d'une lettre (S pour Scope et F pour Flat – c'est à dire 1,85). Le fichier va chercher le petit fichier de réglage lumière, mais aussi celui de réglage de l'objectif et du cache correspondant au format de cette lettre. Normalement, une installation numérique doit pouvoir restituer tous les formats, il faut impérativement avoir vérifié que votre projecteur peut faire les macros pour le 1,37 et le 1,66 avant sa mise en service. Lors de l'installation du projecteur, il faut que le réglage des quatre macros soit parfait, à savoir que chaque bouton qui amène le réglage corresponde bien à chaque format, d'autant qu'il remplace aussi l'objectif et la fenêtre de projection des projecteurs 35.

Comme pour le son mono où c'est du Dolby dont on n'enregistre que la voix centre, pour l'image 4/3, ce sera le rectangle, à l'intérieur duquel on peut projeter un carré : l'image est enregistrée au standard dans un cadre 1,85 (il sera écrit « Flat » sur le DCP) mais quand vous allez projeter le film, l'image ne sera que du 1,37. Or un léger problème de parallaxe et les bords peuvent ne plus être droits (une légère plongée, ou l'axe du projecteur qui n'est pas tout à fait au milieu de votre écran), et vous vous retrouvez avec une image moche sur les côtés du film. D'où l'importance d'un bon réglage du projecteur, j'insiste.

Pour clore cet échange, mon intervention a été assez technique, donc conforme à la commande des *Enfants de cinéma*. Mais c'était aussi une volonté de ma part, parce que je crois qu'aujourd'hui, si nous voulons que ce déploiement du numérique ne soit pas un carnage de l'image cinéma comme cela peut le devenir, il est dès maintenant extrêmement important que d'un côté les exploitants et de l'autre les spectateurs que nous sommes tous, ayons conscience de ce qui est en train d'arriver, à partir d'éléments de réflexion précis, tant qu'il est encore possible d'en corriger les excès !

MONTREZ DES FILMS AUX ENFANTS DANS LE CADRE SCOLAIRE

PRÉPARER LA RENCONTRE AVEC UN FILM

par Carole Desbarats



Mon voisin Totoro (distr. Walt Disney Cie).

MONTRER DES FILMS AUX ENFANTS DANS LE CADRE SCOLAIRE, PRÉPARER LA RENCONTRE AVEC UN FILM À PARTIR DU FILM *MON VOISIN TOTORO* DE HAYAO MIYAZAKI

L'après-midi du mercredi 12 octobre, début de cette Rencontre nationale 2011, a été consacrée à des témoignages: il s'agissait d'entendre nos collègues enseignantes de la Bourgogne, Nicole Fabrika, institutrice en cours moyen sur Dijon, les conseillères pédagogiques arts visuels Bénédicte Chavant, Catherine Chaussumier de Saône-et-Loire et Pascale Mangematin de la Côte d'Or, ainsi qu'Ann Gourmelen (animatrice cinéma - partenaire culturelle), évoquer leur travail autour d'un film du catalogue. Il est difficile de retranscrire leurs propos, liés au visionnement de *Mon voisin Totoro*, film de Hayao Miyazaki, projeté avant leur intervention ainsi qu'au fait qu'elles se sont fondées sur des éléments pédagogiques (images en particulier) que l'on ne peut reproduire ici – le site Internet des *Enfants de cinéma* sera un support plus approprié pour répondre à cela. En lisant notamment l'intervention d'Hervé Joubert-Laurencin qui y sera transcrite, et en particulier ses réactions aux propos de nos collègues, on pourra se faire une idée de ce qui a été présenté.

Leur travail minutieux, engagé, a été salué. Il a aussi permis de constater la diversité des pratiques pédagogiques autour des films au sein de notre réseau national d'*École et cinéma*.

Mais c'est l'occasion, a posteriori, de tirer quelques grandes lignes de réflexion.

Comme je le rappelais au début de cet après-midi-là, nous nous situons à un moment où, dans une pratique pédagogique qui consiste à « faire avec les films » (au sens le plus concret et positif de l'expression) dans la salle de cinéma et dans la classe, nous sommes obligés de prendre encore plus en considération l'environnement extérieur que nous ne le faisons dans les premières années d'*École et cinéma* par exemple. Je veux bien sûr parler ici de l'environnement culturel qui a profondément changé dans cette dernière décennie. Voilà plusieurs rencontres nationales que nous évoquons ensemble ces questions, depuis l'importance des jeux vidéo (Forum des images, Paris-2004) jusqu'à celle d'Internet (la Roche sur Yon-2010).

Force est de constater que, dans les habitudes de nos élèves, l'écran de cinéma arrive en cinquième position après les quatre autres écrans (ordinateur, console de jeu, téléphone mobile, téléviseur). Paradoxalement, le fait de montrer des films en salle en voit sa légitimité renforcée: avant, il y a longtemps, les instituteurs emmenaient les enfants qui ne connaissaient pas la mer découvrir cette immensité-la, puis il a fallu montrer de beaux films parce que les enfants voyaient beaucoup de films, mais souvent ceux que le marché leur imposait dans un non-choix, disons des films industriels. D'où la constitution progressive du catalogue des *Enfants de cinéma*.

Aujourd'hui, la donne est encore différente, c'est aussi « l'objet-film » qu'il est intéressant de donner à découvrir aux enfants. Non pas le ruban de celluloïd, même si la projection numérique gagne déjà la majorité des salles, non, le film en tant qu'il est *une totalité, d'une durée déterminée, et qui propose un regard sur le monde*. Et cela sans ignorer les modifications introduites dans la per-

ception des images par la pratique plus ou moins intense des autres flux visuels : ensemble, nous travaillons à prendre cette question en charge, en ne campant ni dans la fascination ravie, technophile et stupide, ni dans la répulsion panique. La preuve en est que nous sommes en train de penser et travailler à ce que nous allons vous proposer de différent et de complémentaire de nos cahiers de notes papier, justement dans l'idée que la pédagogie s'enrichit aujourd'hui des techniques développées par l'usage d'Internet.

Une totalité, d'une durée déterminée ?

Justement, voilà une donnée pédagogique intéressante à un moment où il semble bien que l'attention s'atomise. Et pas seulement celle des enfants.

Donc, si *Les enfants de cinéma* continuent leur travail et le transforment au fur et à mesure que la société évolue autour de nous, cela rajoute une raison de plus au fait de montrer des belles oeuvres aux enfants et de le faire dans le cadre naturel dans une salle : être dans le noir, ensemble, favorise le fait de ne pas zapper.

Le rapport à Internet et aux usages qu'il induit est par définition fragmentaire. Du coup, pourquoi ne pas voir là un nouvel objectif pour nous qui sommes en position d'amener des enfants à rencontrer des films, que nous soyons exploitants de salles, enseignants, coordinateurs ? Est-ce que proposer de travailler l'unité, la totalité (fût-elle de quelques minutes) qu'est un film ne peut pas contribuer à favoriser la rencontre avec l'oeuvre artistique, la construction de la personnalité, la constitution d'un goût individuel ?

Donner l'occasion d'être « un » pendant ce moment spécifique qu'est la projection du film n'exclut pas le travail sur les extraits : une expérience de la rencontre artistique peut s'accompagner de réappropriation de l'attention.

Devant une entité, celle du film, on se construit par rapport à de l'altérité – ce qui nous est proposé par la vision d'un cinéaste et de son équipe – mais effectivement dans une continuité.

Après, on peut montrer des extraits et prendre du plaisir à établir des liens, des comparaisons, pour d'abord favoriser cette construction du goût mais aussi aider à resituer un fragment dans un ensemble, celui qui se dessine lorsque l'on tisse un entrelacs entre des éléments disparates. C'est suggérer que l'on peut voir – ou imaginer – « une image dans le tapis » comme le disait Henry James.

Proposer un regard sur le monde, c'est bien ce que *Les enfants de cinéma* essaient de mettre en avant : l'expérience de la rencontre avec l'oeuvre d'art est précieuse. Depuis maintenant quinze années, l'équipe des permanents organise avec les équipes sur place les conditions de production de cette étincelle, non maîtrisable évidemment mais que l'on peut essayer de faire naître, et qui, dans le meilleur des cas, produit la rencontre avec le cinéma, un film, une situation filmée, ce quelque chose qui nous dépasse, dans lequel nous nous retrouvons pourtant et que l'on appelle l'expérience esthétique. Ce travail sur la réception des oeuvres fait déjà partie d'une tradition des *Enfants de cinéma*, consolidée – lorsque cela est possible – grâce à une pratique de production.

Or aujourd'hui se pose justement la question d'une évolution de la réception des oeuvres : comment faire, non seulement avec les habitudes de zapping, mais en plus avec une acceptation différente de la parole des maîtres ? Même si les enfants du primaire n'en sont pas à s'opposer à une

culture « verticale » du savoir traditionnel à la culture « horizontale », participative liée à l'usage de la Toile, ils grandissent dans une société qui, elle, vit cette contradiction. Nous aussi.

D'où l'importance d'entendre des témoignages sur les pratiques de ceux qui font vivre *École et cinéma* sur le terrain, pour faire le point et avancer sans modifier les objectifs de base des *Enfants de cinéma*, mais en tenant compte de l'évolution de la société autour de nous : lorsque Henry James parle de repérer l'image dans le tapis, il accompagne cette métaphore d'une autre comparaison pour évoquer le secret d'un artiste, il évoque « le fil qui reliait ses perles ». Fragilité du fil qui peut se rompre mais aussi donner une unité à ces perles isolées...

À travers cette émotion chargée de savoirs qu'est la réception d'un film, rechercher du sens amène à penser que tout n'est pas chaos mais que l'on peut comprendre le monde, donc agir sur lui...

Paris le 6 mai 2012.
Carole Desbarats



En haut: Les enseignantes de Dijon présentant leurs travaux.

En bas: Carole Desbarats et Eugène Andréanszky.

L'ACTUALITÉ D'ÉCOLE ET CINÉMA

DÉBAT EN PLÉNIÈRE SUR L'ACTUALITÉ DU DISPOSITIF ÉCOLE ET CINÉMA

Nota: Les différents points d'actualité évoqués ont donné lieu à un échange avec la salle. pour en faciliter la lecture, nous avons regroupé les interventions par thème abordé.

L'AMPLEUR DU DISPOSITIF ÉCOLE ET CINÉMA

Eugène Andréanszky / Délégué général des *Enfants de cinéma*

En 2010/2011, 94 départements ont participé au projet. 95 à cette rentrée puisque le département de l'Aube en Champagne-Ardenne rejoint le dispositif. 1050 cinémas partenaires culturels dont 46 circuits itinérants associés par an à 298 points de projection. Au total 1341 lieux de projection, soit 50,5 % des 2079 établissements cinématographiques en activité en France participent au projet *École et Cinéma*. Ce qui représente 4150 communes, 8232 écoles, 29197 classes, soit une nouvelle progression de + 8 %. Le nombre d'élèves inscrit a progressé de 7 % (680.971 élèves). Environ 1,7 million d'entrées scolaires.

Au-delà de ces chiffres, évoquons les questions marquantes de cette rentrée 2011/2012.

OÙ EN EST LE CINÉMA DANS LES DIRECTIONS RÉGIONALES DES AFFAIRES CULTURELLES ?

Eugène Andréanszky

Sur cette fin 2011, l'annonce de la disparition d'une ligne « cinéma » dans les DRAC nous inquiète: celle des crédits alloués par le ministère de la Culture concernant l'action culturelle de terrain, qui se verrait quitter les directions régionales du ministère de la Culture pour être reconcentrée au niveau du CNC. Cette ligne financière (ligne 334 des DRAC) représente une somme de quelques 3,9 millions d'Euros, ce qui est à la fois beaucoup pour notre secteur, et peu dans le budget total du ministère. Elle va normalement être prise en charge par le CNC sur le fond de soutien, et ses attributions techniquement gérées par les services du CNC dont nous dépendons.

Même si cela ne concerne pas directement les dispositifs scolaires dont le budget est préservé au sein des DRAC, cette décision impactera vos conditions de travail sur le terrain. Elle marque le début d'une remise en cause de la politique de décentralisation qui remonte à des décennies. Elle pose la grave question de l'engagement de l'État (ou son désengagement) sur le cinéma: quelle est la place du cinéma au sein du ministère de la Culture et que devient sa survie dans les directions régionales des affaires culturelles? Évidemment l'établissement public CNC s'occupe du cinéma en central, mais qu'en est-il au sein du ministère de la Culture? Notre actuel ministre de la Culture a beau venir du cinéma, on a l'impression que le 7^{ème} art n'existe pas dans son ministère.

Jean-Pierre Daniel / Président des *Enfants de cinéma*

Concrètement, ces 3 millions 9 sont supprimés au cinéma en général puisque le fond de soutien et le budget de la culture, représentent l'ensemble de l'intervention de l'État dans le domaine du cinéma; de fait, ces 3,9 millions d'Euros seront amputés sur le budget global consacré au cinéma, il s'agit donc d'une mesure de rigueur qui ne dit pas son nom.

Eugène Andréanszky

Le fond de soutien est un système vertueux que beaucoup de pays nous envient. Il résulte d'un pourcentage versé au CNC et prélevé sur le prix de chaque billet, qui est ensuite redistribué. Cet argent qui remonte des salles, est vraiment l'argent du cinéma... Il permet au cinéma français de continuer à exister, de la production à la distribution en passant par l'exploitation. Mon inquiétude est que par ce biais, on remette en cause le système de soutien au cinéma en général, de la production à l'exploitation, y compris l'action culturelle et l'éducation artistique. Les journaux économiques l'oublient en laissant planer l'idée d'une manne dissimulée d'argent public mal redistribué quand ils disent à son propos « il faut prendre l'argent là où il est ». Penser que le CNC déborde d'argent et qu'il faut lui en prendre, est une remise en cause, une fois de plus, du système français qui est unique au monde.

**UN BUDGET DE LA CULTURE POUR LES COORDINATIONS CINÉMA
DANS LES DÉPARTEMENTS, GLOBALEMENT INSUFFISANT.**

Eugène Andréanszky

Concernant les crédits Culture pour *École et cinéma*, leur ligne est maintenue, mais le constat des *Enfants de Cinéma* est que les coordinations cinéma ne nous semblent pas assez soutenues financièrement par les DRAC. Encore 12 départements touchent, pour une coordination départementale, des subventions égales ou inférieures à 2.500 Euros. Sans toutes les énumérer, en région Aquitaine, la Dordogne et le Lot-et-Garonne ne touchent que 1.500 Euros pour la coordination départementale. Par rapport à ce qu'on demande aux coordinations départementales, il est insensé que des DRAC n'accompagnent pas plus certaines coordinations départementales. Ce financement sert à faire circuler les copies, les documents, à mettre en place les prévisionnements, etc. Les coordinateurs cinéma sont soit des salles de proximité, la plupart du temps des salles Art et Essai Recherche, soit des associations de salles ou des associations culturelles. Ils peuvent témoigner du temps que leur prend la mission de coordination départementale d'*École et Cinéma*. Elle est d'ailleurs de plus en plus assurée par les associations, la charge de travail étant trop lourde pour une salle de cinéma: Être directeur d'une salle, la faire fonctionner, la programmer, l'animer et prendre en charge la coordination d'un département et vraiment y consacrer du temps – 28 salles en Charente-Maritime pour Édith à la Coursive par exemple – est vraiment compliqué. Cet accompagnement financier est dans l'absolu relativement modeste par rapport à un budget de structure, mais cette somme d'argent est un peu le nerf de la guerre. Avec le CNC, voyons ce qui peut à nouveau être fait pour remédier aux situations les plus préoccupante sur le territoire.

Pierre Forni / Chef du département de l'éducation artistique, Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC).

Par rapport au problème, effectivement très important, des subventionnements et financements des coordinations. Il est vrai que maintenant encore 12 coordinations d'École et cinéma sont sous-financées. Mais sans faire de miracles, le CNC apporte des moyens supplémentaires pour compenser un peu la situation. On a également demandé l'augmentation de l'enveloppe dont on dispose pour pouvoir compléter, avec les conseillers cinéma dans les DRAC, le financement des coordinations cinéma. Si la réponse est positive, cela permettrait effectivement à tous d'avoir des financements raisonnables.

Jacques Garreau / Conseiller cinéma, Direction régionale des Affaires culturelles de Bourgogne. Concernant le financement des coordinations, s'il est vrai que les sommes qui sont accordées aux différentes coordinations ne sont pas énormes par rapport au travail qui est fait sur le terrain, je voudrais quand même resituer le contexte. Je n'ai pas des chiffres pour toutes les DRAC en France mais je vois un peu celles où je travaille ou celles que je connais. Dans un contexte budgétaire particulièrement difficile, tous les dispositifs scolaires ont été protégés, c'est-à-dire qu'à minima, aucune subvention n'a été baissée et dans beaucoup de cas, ici en Côte d'Or par exemple, les subventions ont été augmentées depuis 3-4 ans, et revalorisées également par les aides complémentaires du CNC comme l'a dit Pierre Forni. Je voulais insister sur ce point, moins pour dire que les DRAC font leur travail, que parce que ces remarques peuvent amener l'incompréhension des partenaires, notamment les collectivités locales. Il arrive que certains partenaires nous disent : « On a entendu parler que l'État se désengageait et nous pourrions donc être amenés à faire de même ». Nous pouvons montrer, chiffres à l'appui, que le ministère ne s'était pas du tout désengagé des dispositifs d'éducation au cinéma et que dans certains cas, la DRAC a même augmenté sa contribution. À trop insister sur le fait que les DRAC ne financent pas assez, attention cependant à ce qu'on n'aboutisse pas à un effet cascade regrettable, alors que cette situation est loin d'être générale.

Eugène Andréanszky

En même temps, il y a quand même un hiatus entre le développement du projet et la progression de l'accompagnement financier. Si l'on compare le développement du projet sur les dix années qui viennent de s'écouler et la progression de l'accompagnement financier de la part des DRAC, il y a quand même un décalage important. Certes les subventions ne peuvent pas accompagner École et cinéma à la même hauteur que son développement, mais il faut tout de même que le financier le soutienne un peu plus.

Catherine Cavelier / Coordinatrice cinéma de Loire-Atlantique.

Les subventions DRAC qu'on a pour les coordinations cinéma ne sont vraiment plus tenables. La coordination du dispositif coûte énormément à mon association. Bien sûr, on considère qu'en demandant à nos équipes de consacrer du temps à cette mission, on investit; mais concrètement, on prend sur d'autres subventions pour la financer, c'est-à-dire que des collectivités se retrouvent à payer indirectement la coordination d'École et Cinéma. On arrive aux limites de ce que nos associations peuvent supporter, car pour pouvoir dire qu'on développe une action publique d'éducation à l'image avec des collectivités, chacun doit payer sa part. Or on est là en carence de l'État. Nous sommes une association, mais il en est de même pour les salles privées, parce qu'en l'espèce il n'y a pas de différence privé / public, le travail sur cette mission est la même, les uns ou les autres

ne pouvant prendre sur leurs recettes pour pallier au déficit. Alors comment avons-nous tenu financièrement jusqu'ici? En ponctionnant nos autres subventions, ce qui me pose problème. C'est préoccupant – d'autant qu'il est très clair que ce dont on parle, ce sont des postes dans nos structures respectives!

LES COORDINATIONS, CONFRONTÉES AUX SITUATIONS DE CONCURRENCE ENTRE LES SALLES SUR *ÉCOLE ET CINÉMA*.

Une question dans la salle:

Cela concerne notre rapport aux grands circuits d'exploitation. Dans les grandes villes, comment le coordinateur organise la prise en charge du dispositif par les salles, quand il y a sur l'agglomération à la fois des salles Art et Essai Recherche, et par ailleurs une salle de circuit comme Gaumont?

Eugène Andréanszky

Dans le cahier des charges, il est dit qu'on ne peut exclure a priori personne. On le gère au cas par cas avec le soutien de la DRAC, bien sûr, et pour les situations plus compliquées avec le CNC en essayant de trouver des solutions qui soient les moins pires possibles. Très inquiétante il y a deux, trois ans, la situation semble pour le moment maîtrisée, et somme toute assez équilibrée. Plusieurs salles de grands circuits participent à *École et cinéma*, mais elles restent peu nombreuses. On a peu de demandes pour participer au projet *École et Cinéma*, il semble y en avoir plus dans *Lycéens et apprentis au Cinéma* et dans *Collège au Cinéma*.

Notre préoccupation avait été par exemple la demande de CGR, qu'en tant que circuit national, ses équipements partout en France participent à *École au Cinéma*. Ce fut une de fin de non-recevoir: dans la mesure où des salles associées existaient dans les villes importantes, il n'y avait aucune raison de rajouter des salles alors que celles qui participaient déjà pouvaient accueillir les classes.

Denys Clabaut / Coordinateur cinéma de l'Aude.

Accepter une salle de circuit, peut aussi avoir des conséquences sur les autres coordinations. Car il y a des groupes ou circuits – de taille variable – qui ont des salles sur différents départements. Or certains, qui remplissent a minima nos conditions, prennent un malin plaisir lors des comités de pilotage à rappeler que dans les autres départements où ils sont également présents, *École et Cinéma* ne fonctionne pas pareil et qu'ils ne voient pas pourquoi on exige d'eux ici, ce qu'on n'exige pas sur le département voisin.

Eugène Andréanszky

C'est avec son extension que le projet se trouve confronté à un nouveau problème: les départements où les salles jusqu'ici participantes ont atteint le maximum de leur capacité d'accueil des classes et ne peuvent pas en accueillir davantage. On ne peut plus étendre le dispositif parce que les salles n'ont pas une capacité d'accueil suffisante pour ce développement (les séances scolaires programmées tous les matins à 9h, la difficulté à accueillir à la fois les séances d'*École et Cinéma*, de *Collège au Cinéma*, de *Lycéens apprentis au Cinéma*, tout en continuant à proposer d'autres pro-

jets plus locaux). Face à ce trop-plein dans les salles d'action culturelle, faut-il plafonner le nombre de classes inscrites, ou envisager que certaines salles de grands circuits soient sollicitées pour accueillir les séances du dispositif? Et si oui, à quelles conditions? Une première condition: que l'établissement soit tenu par un gérant suffisamment autonome pour être volontaire pour s'investir véritablement dans le dispositif et en respecter le cahier des charges.

Jean-Pierre Daniel

En fait il faut toujours se référer au cahier des charges: pour être une salle qui participe au dispositif *École et Cinéma* il faut en faire la demande à la DRAC et avoir un projet d'action culturelle; ce qui permet d'avoir une exigence artistique vis à vis de toute salle associée. Et en dernier ressort, c'est la DRAC qui arbitre. Depuis ce recadrage mis en place avec le cahier des charges, la situation est beaucoup moins tendue sur cette question.

Michel Caré / Coordinateur cinéma de Haute-Savoie.

En cas de conflits, je ne suis pas sûr que la DRAC et l'Éducation Nationale nous aident vraiment. Ça s'était posé à Annemasse où les classes vont à la MJC, salle Art et Essai Recherche, et l'autre salle de la ville voulait *École et Cinéma*, pour les entrées que génère le nombre d'élèves participants. On m'a laissé me débrouiller seul et il a bien fallu que ce soit moi qui réponde négativement à la demande de la salle de cinéma. Par chance, la plupart des enfants des écoles passaient d'abord devant la MJC donc c'était une bonne raison pour leur répondre non. Mais on se retrouve un peu seul quand même.

Denys Clabaut

Et endosser la responsabilité de refuser une salle n'est pas non plus sans conséquences parce qu'on se retrouve le coordinateur seul à s'en être fait un ennemi sur le département.

Eugène Andréanszky

Vous vous retrouvez parfois un petit peu seul à résoudre ce type de problème, c'est vrai. Ainsi à Mulhouse, Le Palace, une salle privée veut participer à *École et Cinéma* depuis deux, trois ans. La salle du Bel Air qui est le coordinateur cinéma accueille depuis toujours les classes d'*École et Cinéma* de la ville. Or le Bel Air a déjà beaucoup de mal à survivre, la salle en question lui faisant concurrence, notamment sur les films Art et Essai porteurs. Et pour Stéphanie Pain du Bel Air, c'est un vrai problème: « si en plus du reste, les classes inscrites aux dispositifs scolaires vont chez lui, on peut fermer la salle ». J'ai appelé le directeur du Palace et lui ai dit: « Vous êtes Art et Essai, si autour de votre salle de cinéma, vous avez des enseignants, des écoles prêtes à venir chez vous pour *École et Cinéma*, essayez de voir comment on peut les accueillir, mais en plus. » Car je trouvais problématique que l'on partage le travail du Bel Air, en répartissant les scolaires fidèles au Bel Air entre les deux salles. Ces situations rencontrées dans les villes sont extrêmement délicates et il vaut mieux essayer de les régler à l'amiable plutôt que de dire de façon catégorique: « Non vous ne pouvez pas participer à *École et Cinéma* ». À Strasbourg, deux salles du centre ville participent à *École et Cinéma*, chacun a ses classes. Au final, les enseignants choisissent où ils veulent aller, où ils sont bien accueillis, où ils se sentent proches de la programmation, c'est à dire avec quel « partenaire culturel » ils sentent qu'ils pourront normalement travailler.

Jean-Pierre Daniel

Quand vous dites que vous vous retrouvez seul à décider, c'est en fait le binôme de coordination, Éducation nationale et Cinéma, qui se retrouve en responsabilité de devoir décider. Et c'est une chance que ce soit de la responsabilité de ce binôme. L'idée du renvoi à la DRAC doit rester un recours en cas de conflit, si à un moment une salle fait appel à l'État pour essayer d'obtenir une décision qu'elle n'est pas arrivée à obtenir sur le terrain. C'est la DRAC qui tranche en dernière instance. Dans la mesure où le suivi du dispositif est une problématique de terrain, il est important que le binôme continue à être le vrai porteur du projet *École et Cinéma* sur un territoire. L'intérêt me semble de ne renvoyer vers la DRAC que le règlement des cas litigieux.

Denys Clabaut

Oui car il est en même temps facile pour une salle de signer le cahier des charges pour avoir accès au dispositif, puis de ne pas l'appliquer une fois intégrée. Notamment lorsqu'elle est seule sur une ville, il arrive qu'elle veuille faire ce qu'elle veut, sachant qu'il serait pour nous – et pour la mairie concernée – un crève-cœur de devoir arrêter *École et cinéma*, sachant qu'il y a des enfants et des enseignants motivés derrière. Quand ce minima-là n'est même pas respecté et que tout ce qui intéresse l'exploitant sont les 2 Euros 50 par élève, c'est très dur.

Michel Caré

Mais des salles privées, appartenant parfois à des groupes, accueillent très bien les classes. Et quand les écoles sont à côté d'un cinéma, on ne peut pas faire autrement que de les laisser y aller, même si c'est un « petit multiplexe ». Mais si la question de la proximité du cinéma par rapport à l'école est devenue si importante pour les classes, c'est aussi qu'elles ont une double contrainte : le coût du transport qu'on ne rappelle jamais assez, et la contrainte du temps : le déplacement et la séance additionnés, doivent rentrer dans les horaires scolaires. Et comme il y a une demi-journée d'école en moins depuis ces dernières années, le temps disponible est moindre donc les enseignants recherchent quand même la proximité pour pouvoir continuer à aller à *École et Cinéma*, qui est un dispositif très apprécié des enseignants.

Catherine Cavalier / Coordinatrice cinéma de Loire-Atlantique.

Un « comité de pilotage » joue aussi un rôle sur cette question. Piloté par les deux coordinateurs, cinéma et Éducation Nationale, avec la présence des conseillers de la DRAC qui y participent pour aller plus loin que seulement réguler et en y associant les enseignants pour qu'ils nous disent quel rapport ils ont avec les salles.

Nous pourrions pourquoi pas nous poser la question de salles labellisées « Éducation à l'image », qu'elles le défendent dans leur projet et mettent des petits logos : « salle *École et Cinéma* », une reconnaissance qui en quelque sorte, guide les enseignants dans leur choix de partenaires culturels cinéma. Le tout pour nous permettre, avec le dispositif, de compléter le maillage de notre territoire en termes de projets culturels éducatifs. Commençons dès aujourd'hui à mettre cela en place sur nos départements avant que toutes les petites salles ne disparaissent avec le numérique.



En haut: Eugène Andréaszky, Jean-Pierre Daniel.

En bas: Catherine Cavalier.

LE PASSAGE AU NUMÉRIQUE

Eugène Andrászky

Un point important à l'ordre du jour de cette rentrée scolaire: le passage au numérique. Un passage difficile pour notre catalogue. Alors que nous démarrons cette nouvelle année scolaire avec très peu de copies numériques disponibles à ce jour pour *École et Cinéma*, une douzaine de salles associées sont passées au tout numérique et ne peuvent donc plus projeter de copies en 35 mm. Comment éviter que sur les agglomérations concernées, ça ne soit un véritable coup d'arrêt pour *École et Cinéma*?

Catherine Cavalier

Pour *Collège au Cinéma*, on nous avait annoncé la disponibilité des copies en numérique dès Septembre 2011. On n'a pas de copies. Éventuellement on en aura en Janvier 2012 mais ce n'est pas sûr. Et pour le savoir au fur et à mesure, on est obligé de tracter distributeur par distributeur.

Eugène Andrászky

Pour *École et cinéma*, on s'est retrouvé au début du mois de Septembre avec des distributeurs qui vous disaient: « le CNC ne m'a pas demandé de copies numériques donc je n'ai rien fait » ou « on a pas reçu d'ordre suffisamment clair pour s'engager dans le tirage des copies numériques ». Une circulaire est partie chez les distributeurs concernant la prise en charge des masters numériques par le CNC à 70 %, c'est une très bonne chose, mais elle est partie quand même très tard en direction des distributeurs et même pour les films où les problèmes de droits étaient résolus, ils n'ont pas pu se lancer dans la fabrication de masters numériques à temps pour cette rentrée. On l'a compris, sur certains films, les choses nous échappent, échappent aux distributeurs et au CNC, ce sont les problèmes d'ayants droit, notamment d'ayants droit à l'étranger. Quand passeront-ils au numérique? Il est aberrant d'imaginer par exemple que les films de Miyazaki d'*École et Cinéma* ne soient disponibles qu'en 35 mm (ce qui est pourtant le cas pour le moment).

C'est un passage au numérique à marche forcée. Les salles y passent, on est obligé de le faire, le plus vite possible – or en fait cette année, personne n'est prêt: ni les ayants droit, ni les distributeurs, ni le CNC... Et bien qu'ayant anticipé les choses concernant la circulation nationale des copies d'*École et Cinéma*, la situation est pratiquement ingérable. Malgré les questionnaires envoyés pour savoir en amont quels départements auraient besoin dès cette année de copies numériques et sur quels films, nous devons faire face aux informations qui changent au quotidien avec le sentiment de ne rien pouvoir faire pour accélérer les choses.

De même pour un coordinateur d'un département: être dans l'incertitude alors que l'année scolaire démarre et se voir dire qu'il faut attendre, il y a de quoi perdre un peu patience. La machine se grippe sur les films, et je me dis qu'il aurait mieux valu conseiller aux coordinateurs de rester au 35mm et attendre une année au moins pour passer aux circulations de copies numériques.

On aurait ainsi évité cette autre conséquence au niveau des documents d'accompagnement. Vous le savez, on vous demande de nous donner la programmation et en fonction de cette programmation nous faisons imprimer les *Cahiers de notes* et les cartes postales nécessaires. Or entre-temps, environ 60 % des départements ont changé de programmation et les documents ne seront pas forcément disponibles en stock. Aurons-nous les moyens financiers de retirer ces documents ?

Pierre Forni / CNC.

Je tiens à relativiser ces propos et à ne pas dramatiser. Face à une situation nouvelle pour chacun d'entre nous, nous avons dû imaginer des réponses nouvelles.

Certes, la solution a été plus longue que prévue à trouver mais nous y sommes parvenus en respectant les lois et règlements en vigueur. Il fallait en effet trouver la forme juridique qui nous permettrait de mettre en place un nouveau type d'intervention et d'aide à la numérisation des catalogues des dispositifs et de ce point de vue c'est vrai qu'il y a eu un effort financier du CNC et qu'on a obtenu un budget spécifique pour les dispositifs scolaires; ce qui était déjà bien. Ensuite, il fallait pouvoir l'utiliser et donc pour cela il y a eu beaucoup d'allers retours en interne avec le service juridique, le service des marchés, parce qu'il fallait trouver quel type d'habillage juridique nous permettait d'intervenir. On a finalement trouvé une forme qui est assez simple: un groupement de commande et un contrat qu'on passe avec un distributeur pour tous les films de son catalogue inscrits à l'un des trois dispositifs. Ensuite le CNC et un distributeur décident de numériser un film, chacun prenant sa part; le CNC payant 70 % et le distributeur 30 %.

Par ailleurs, Je m'inscris en faux par rapport à ce que tu dis sur la non information des distributeurs. Ceux-ci ont bien été informés oralement et par mails et c'est simplement quand on les a rappelés pour voir s'ils étaient d'accord qu'ils nous ont dit qu'ils n'étaient pas au courant. Finalement ils ont regardé leurs mails et ils ont vu qu'on leur avait écrit. À présent on attend qu'ils nous renvoient le document d'accord signé. Tant qu'on aura pas ce contrat signé, nous ne pourrons pas faire les bons de commande et engager les travaux.

Quand j'annonce 50 % du catalogue pour décembre, c'est potentiellement 16 films qui sont déjà en fabrication dans les labos. On attend justement les réponses pour 18 autres, accord téléphonique des distributeurs, mais qui doivent maintenant signer et renvoyer le contrat afin que le travail soit lancé. Pour moi, on est vraiment dans du concret et quand je dis 50 % en Décembre, ça veut dire 50 % si on a reçu ces réponses et si on peut faire les bons de commande et que tout le travail de labo se passe ensuite comme prévu.

Jean-Pierre Daniel

Je pense que poser la question de l'engagement de l'État et de la façon dont il se positionne par rapport à l'éducation artistique et par rapport à des démarches comme les nôtres (et pas uniquement une DRAC à tel endroit), est utile à tous. Nous devons être vigilant et l'on vit bien concrètement ce désengagement à l'échelle du pays et de l'ensemble des financements publics. Après il y a tel ou tel endroit, on le dit aussi, où l'on est soutenu, où les crédits sont maintenus mais en même temps on sent bien qu'on ne peut pas non plus dire que l'on rencontre une volonté de développement de l'éducation artistique.

Dans le même esprit, il faut se rappeler comment la première proposition faite par l'État et par le CNC pour s'engager dans le plan numérique a été repoussée par l'Assemblée Nationale au nom du libre échange et de la libre concurrence. Je veux dire que ce qui se met en place aujourd'hui n'est pas dans la logique habituelle du CNC de mutualisation des coûts qui a fait toute l'originalité de la politique du cinéma Français. Après on se débrouille, on se bagarre, on essaye de se renvoyer la balle, mais quelque part on essaye de corriger ou d'essayer de travailler dans une logique d'action publique, dans une logique d'action culturelle, dans un contexte qui n'y est pas favorable.

Catherine Cavalier

Techniquement, le passage au numérique pose encore beaucoup de questions. Ainsi, les KDM, ces clés qui permettent de verrouiller les films en numérique. Comment sera gérée leur ouverture?... au trimestre, ou comme pour une copie 35mm, à la semaine ?

Mélanie Millet / CNC.

On a demandé à tous les distributeurs comment ils fonctionnaient. Ils ont chacun une façon de faire différente. On a insisté sur le fait que pour les dispositifs scolaires, il serait bien de permettre des clés ouvertes sur une longue période pour vous éviter d'avoir chaque semaine à redemander des clés. Mais si un distributeur a un « ayant droit » qui lui impose de faire des clés à la semaine, il sera peut-être obligé de s'y soumettre.

Catherine Cavalier

Des KDM ouvertes pour tout le trimestre vont nous poser de sérieuses questions de régulation du dispositif. Pour les séances publiques par exemple, si des cinémas proches les uns des autres les font. Travaillant beaucoup avec les salles sur notre territoire, il me semble que cette problématique de régulation du dispositif ne soucie pas grand monde encore, or il faudra y réfléchir. Pour moi ça fait pourtant partie du rapport de la salle au dispositif.

Stéphanie Bousquet / Coordinatrice cinéma de Haute-Garonne.

En pratique, si les distributeurs limitaient par exemple à 10 séances dans un cinéma, du coup ça réglerait cette question.

Karim Alphonse / Coordinateur cinéma de Seine-Saint-Denis.

Est-ce qu'il serait possible de mettre à plat avec les distributeurs toutes les modalités pratiques ? Dernièrement, j'ai dû expliquer à un distributeur le fonctionnement des circulations de copies dans la mesure où ces dernières peuvent régulièrement se modifier en cours de trimestre, parce qu'il ne comprenait pas qu'on puisse faire une prolongation en Janvier ou Février du film du premier trimestre. Alors j'imagine que demain avec le système KDM, tout peut devenir plus compliqué pour obtenir une clé supplémentaire en cas de besoin (mouvements sociaux et autres défaveurs climatiques qui peuvent obliger la reprogrammation d'une séance, et ce à multiplier par mes 21 salles sur le 93!) – Aurons-nous les mêmes marges de manœuvre pour nous adapter aux aléas d'une année scolaire ?

Eugène Andréanszky

Je n'ai pas la même analyse par rapport aux distributeurs. Si quelques-uns peuvent vous sembler patauger un peu, globalement ils comprennent notre travail sur les films, le défendent et nous accompagnent vraiment. Peut-être cette étape du numérique est-elle effectivement une bonne occasion de mettre les choses à plat avec les distributeurs : la circulation des copies, les clés, les copies numériques etc. Envisageons, *Les enfants de cinéma* et le CNC, de mettre en place une réunion assez rapidement avec l'ensemble des distributeurs par rapport à *École et Cinéma*.

La préoccupation est aussi, Laura Koeppl l'a soulevé, la préservation du qualitatif dans les salles. Sera-t-il acceptable que les classes voient des films dans des mauvaises conditions de projection numériques ? Notre histoire, c'est la préservation de l'œuvre, la projection de l'œuvre, sa reproduction, comme éléments fondateurs de notre rapport au cinéma... Préserver le qualitatif devra être une vraie préoccupation pour chacun de nous.

LA FORMATION DES ENSEIGNANTS

Eugène Andrászky

J'en viens maintenant au point négatif du dispositif pour cette année encore, les formations : Elles sont toujours en baisse. Seuls 25 départements bénéficient de formations spécifiquement axées sur le cinéma. Mais de surcroît, elles sont de plus en plus courtes. À une époque pas si lointaine, des départements montaient des formations de 4 ou 5 semaines sur *École et Cinéma*. Maintenant, une formation est dite longue, si elle dure plus d'une journée. Et hormis les animations pédagogiques qui accompagnent les prévisionnements, elles se font de plus en plus rares.

Quant aux prévisionnements, nous constatons qu'ils ne sont pas systématiquement organisés dans les départements, et parmi l'ensemble des départements en organisant un ou plusieurs, 8 d'entre eux n'organisent pas du tout de formation ou d'intervention sur les films. Or former les enseignants – ou pour le moins voir comment les accompagner dans une approche des films – est notre mission. En 2010-2011, encore 15 départements n'assurent pas du tout de prévisionnements des films. Je rappelle que c'est très précisément demandé dans le cahier des charges. Les raisons ou les arguments sont nombreux, comme dire que les enseignants ne viennent plus, etc. Mais quoiqu'il en soit, constater qu'ils puissent ne pas avoir lieu nous pose question.

Catherine Cavalier

Face aux carences du dispositif actuel en termes de formation, le développement du dispositif m'inquiète. Beaucoup de jeunes enseignants arrivent, il s'agit d'une population d'enseignants enthousiastes mais moins expérimentés pour lesquels la formation est extrêmement importante. On craint une dualité au sein du dispositif, répondre de la part d'enseignants à une exigence de qualité, et pour certains se retrouver dans une relation de consommation. Je pose le problème sans avoir de solutions, mais je le sens se développer de plus en plus, du moins sur le territoire sur lequel j'interviens.

Patricia Lamouche / Conseillère pédagogique arts visuels honoraire

Je suis retraitée de cette rentrée, et j'étais coordinatrice Éducation nationale dans l'Yonne jusqu'à l'an passé. Ce que veulent les collègues sur le terrain, ce sont des objets d'étude culturels de qualité – ce à quoi répond *École et Cinéma* – mais en même temps une formation. Et c'est à nous, les formateurs, de faire ce travail, d'accompagner, d'assurer le relai. C'est à nous de défendre la nécessité absolue d'avoir la formation de qualité qui va avec ce dispositif exigeant. C'est ainsi qu'on se démarquera des sorties récréatives des classes au cinéma hors du dispositif, où classes et enseignants restent de simples consommateurs de films – ces derniers, pas forcément de qualité.

Les coordinateurs que nous sommes, ne perdent pas de vue la réalité des gens du terrain et nous portons ce dispositif qui est exigeant et de qualité depuis le début. Mais effectivement, les formations sont de moins en moins nombreuses, de plus en plus courtes, parfois mêmes proposées sur les vacances scolaires. On marche sur la tête. Or c'est à nous d'être les garants du projet et de ne pas proposer une sous-formation. Quand j'ai entendu hier la personne du CNDP nous annoncer qu'ils allaient maintenant avoir des formations en ligne, tout ne sera pas réglé pour autant.

Voir le film pour préparer sa classe est évidemment indispensable, on ne propose pas la lecture d'un ouvrage si on n'a pas lu soi-même le livre, c'est vraiment le « minimum syndical ». Mais si la projection est une chose, le stage ou la journée de formation en est encore une autre : pour moi, la vraie formation des enseignants est là.

L'association *Les enfants de Cinéma* pourrait de nouveau réinterroger tous les départements sur les actes de formation qui sont effectivement faits, parce que la formation doit consister en de vrais temps de formation continue comme on en a eu par le passé et comme il faut absolument en avoir à nouveau.

Peut-on laisser un Inspecteur d'Académie dire: « Les stages d'*École et Cinéma* sont vraiment prioritaires sur notre département » alors qu'en fait ils n'ont plus lieu depuis trois ans, qu'il n'y a plus que des animations pédagogiques et que les postes de conseillers en arts visuels du département sont en train d'être supprimés? On le sait, ce n'est pas une question d'argent, juste le fait que d'autres choix sont faits pour l'École, mais pas sur les dispositifs artistiques. Or si ce n'est qu'une question de choix, ça peut aussi changer.

Nous comptons sur vous pour réinterroger le ministère sur ces questions, parce qu'un coordinateur, même très militant, ne peut le faire tout seul.

Eugène Andrászky

Merci Patricia, merci beaucoup. Ce sera notre parole de conclusion provisoire...





La salle de Marsannay-la-Côte.

L'ITINÉRANCE DANS ÉCOLE ET CINÉMA

Introduction

Cet échange s'est tenu à Marsannay-la-Côte, dans le vignoble bourguignon, dans la salle qui accueille École et cinéma toute l'année, en tant que point de projection des « tourneurs » de l'UDMJC de Côte d'Or que Marlène Perraud dirige. Elle dira quelques mots sur ce circuit. Avec ces prises de parole, c'est pour nous l'occasion d'un nouveau coup de projecteur sur L'itinérance dans École et cinéma. En effet, 43 circuits itinérants participent au dispositif, ce qui est beaucoup et permet, pour un projet comme le nôtre, de bénéficier d'une irrigation importante du territoire. Un travail difficile, et comme le disait Camille Girard des Foyers Ruraux du Cher qui prendra la parole pour finir, « on recrée la salle de cinéma à chaque séance », une phrase très vraie qui résume bien ce qu'est le travail de l'itinérance. Enfin sur nos 43 circuits d'École et cinéma, huit sont « coordinateur départemental cinéma », ce qui est aussi tout à fait singulier et représentatif de leur engagement dans le champ de l'action culturelle cinématographique. Et il est vrai que ces coordinateurs font vraiment partie des plus actifs, des plus investis, il était donc très important d'être ici ce soir pour leur rendre hommage à notre façon.

Cette soirée s'est clôturée de la plus belle des façons, par une séance de cinéma « en condition » : l'avant-première du magnifique film de Jean-François Laguionie Le Tableau en sa présence et celle de Marc Bonny son distributeur, tous deux chaleureux et enthousiastes.

Eugène Andrászky.

Mr Vian / Président de l'Union Départementale des MJC de Côte d'Or.

Je voulais remercier monsieur le maire et la municipalité de Marsannay-la Côte pour son accueil et son soutien au point de projection qui existe dans cette commune depuis septembre 1982. Merci aussi aux bénévoles et aux professionnels de notre circuit itinérant qui ont participé à l'organisation de cette soirée, et je me réjouis avec la directrice de l'Union départementale Marlène Perraud, du choix fait par les responsables des *Enfants de cinéma*, son président Jean-Pierre Daniel et son délégué général Eugène Andrászky, de nous avoir proposé d'être partenaires de cette Rencontre nationale 2011 des coordinateurs d'École et cinéma. Pour notre association qui est l'émanation des 14 MJC de notre département, le cinéma est depuis plus de 20 ans un des axes forts de notre projet d'Éducation populaire. Pour l'animation du territoire, avec le circuit itinérant « Les Tourneurs » de l'UDMJC21 qui compte 25 points de projection surtout en milieu rural, nous touchons essentiellement de très petits villages. L'Union Départementale des MJC participe aussi au dispositif « passeurs d'images » dont nous avons la coordination en Bourgogne, ou École et cinéma que nous coordonnons en Côte d'Or et que nous mettons aussi en place dans ces salles de villages. Ainsi en 2010/2011, nous avons accueilli dans 16 communes du département 5567 élèves de la Grande section maternelle au CM2. Pour ce faire, il y a un engagement très fort de toutes les communes ou des associations qui sont nos relais dans les villages: La mise à disposition gratuite des salles, une participation aux frais de projection en prenant à leur charge la part non couverte par la billetterie, une présence très importante de bénévoles et d'agents municipaux pour

les séances et une coopération inter-communale puisque les écoles de certains villages vont dans d'autres écoles ou d'autres communes – tout cela pour que les enfants des zones rurales aient accès aux films dans les meilleures conditions possibles. Les documents pédagogiques, les présentations de films sont préparés par notre équipe de coordination, les projectionnistes interviennent à chaque séance pour présenter les films et – petit plus – la spécificité de l'itinérance fait que notre appareil de projection Buisse-Botazzi dispose d'une fenêtre de projection que l'on peut ouvrir selon les besoins nous permettant ainsi de respecter le format des films et donc l'œuvre originale. J'ai souligné pour un circuit comme le nôtre l'importance du soutien des associations, points de projections et des communes, mais sans le soutien de la DRAC Bourgogne en ce qui concerne les différents dispositifs, sans celui du Conseil général très important pour ce circuit dans son ensemble et du Conseil régional sur « *Passeurs d'images* », nous ne pourrions pas assurer ces missions. Président de l'Union départementale des MJC mais aussi vice-président de la Fédération française des MJC et à ce titre ayant un regard plus global sur les 600 MJC que nous fédérons, je ne peux que m'interroger sur l'avenir de ces aides publiques indispensables, compte tenu des charges de plus en plus lourdes qui pèsent sur les collectivités et des choix qu'elles impliquent au détriment de la vie culturelle et associative. J'en veux pour seule illustration la perte de 25.000 emplois associatifs constatée en 2010. Enfin, et faisant écho à une des interventions faite hier soir au cours de votre séance inaugurale, je voudrais dire que le passage au numérique est dans nos objectifs; nous y travaillons en commun avec les autres circuits itinérants et nous espérons en 2013 réussir ce passage essentiel pour notre avenir certes, mais surtout pour la poursuite de notre action de diffusion et d'animation.

Mr Jean-François Gondellier / Maire de Marsannay-la-Côte.

Monsieur le président, Mesdames et Messieurs, bonsoir. Très heureux de vous accueillir ce soir, vous qui venez de toute la France à raison de deux représentants par département, parce que votre travail est très important pour nous et parce que l'Union Départementale des MJC à travers son itinérance fait partie du paysage culturel de notre commune. Marsannay-la-Côte, plus de 5000 habitants, fait partie du « grand Dijon ». Alors, pourquoi accueillir ces séances? Tout simplement parce que nous pensons qu'elles ont toute leur place dans notre vie culturelle, et parce que Marsannay-la-Côte est aussi la « porte d'or » de la « Côte de Nuits » qui nous lie au vignoble qui commence ici et dont vous avez pu découvrir les crus lors de votre visite des caves.

En 1982, cette salle a été construite et elle ne se désempit pas. Faire des travaux pose même un souci car il faut l'immobiliser, mais nous avons pu les faire, réfection complète de la lumière et des rideaux, un confort que vous apprécierez ce soir. Je vous souhaite donc un excellent séjour sur le « grand Dijon ».

Marlène Perraud / Directrice de l'Union Départementale des MJC de Côte d'Or.

Eugène m'avait demandé de parler plus particulièrement, dans l'itinérance, de la question de la numérisation des salles et ce faisant, du cas très particulier des circuits itinérants. Nous nous sommes regroupés tous les circuits itinérants dans un collectif, de là nous avons créé une association qui a vu le jour l'année dernière pendant le festival de Clermont-Ferrand. Tout cela est donc très récent. En revanche ce que je voudrais souligner avec la présence du CNC dans la salle est l'écoute extrêmement attentive que nous avons eu du Centre national du cinéma et de l'image animée avec Lionel Bertinet chargé du dossier, avec lequel nous avons pu construire tout un processus qui je l'espère, étant naturellement confiante, devrait pouvoir nous permettre d'avoir un appareil de pro-

jection numérique qui s'adapte à la spécificité de l'itinérance. Il y a parmi vous des responsables de circuits itinérants, certains d'entre vous ont dû venir aux états généraux que nous avons organisé à Vendôme lors des rencontres professionnelles du festival du film de Vendôme et au cours de ces différentes rencontres, nous avons à chaque fois essayé de poser la problématique de l'itinérance et plus particulièrement de la question du numérique. Voilà où nous en sommes : nous avons travaillé avec la société Dorémi, nous avons eu un appareil prototype qui nous a été prêté dans le courant de l'été pour des tests. Les tests ont commencé mais nous n'avons pas pu les mener au terme : ils ont donné satisfaction au niveau des projections, mais pas du tout en termes de maniabilité et d'ergonomie de l'appareil pour le moment. Par la suite, le cinéma étant à la fois de l'art mais aussi beaucoup d'argent, pour des raisons de concurrence commerciale et industrielle que bien sûr l'association nationale des cinémas itinérants de maîtrise pas, les machines que nous avons ont dû retourner à la société Dorémi et leur projet de commercialisation a été stoppé. Nous avons continué nos échanges avec toujours le soutien actif du CNC. Donc cette même société travaille sur un nouveau projet de développement d'un nouveau projecteur, que nous pourrions tester dans le courant du premier trimestre 2012.



En haut : Marlène Perraud.

En bas : Camille Girard.

Après, viennent toutes les inquiétudes que nous avons tous. Allons-nous enfin avoir cet appareil, lequel nécessite une dérogation à la fameuse norme « 2K »? Cela veut dire continuer le travail avec le CNC, avec tout l'environnement professionnel de la projection, mais aussi avec les parlementaires, sénateurs et députés, et avec nos élus locaux qui peuvent avoir un rôle à jouer. Le président du CNC a souligné dans son discours au congrès des exploitants que l'implication des élus des assemblées et des territoires avait contribué à ce que la loi globale qui permet la numérisation des salles ait été adoptée à l'unanimité. Et bien sûr pendant cette période-là, comment allons-nous avoir accès aux films? On expérimente déjà que les distributeurs ont les deux versions, et du coup, un circuit itinérant arrivant en septième semaine, nous avons parfois du mal à avoir certains films, comment faire? L'ADRC devrait vraisemblablement aussi pouvoir nous aider, en tout cas c'est une question que le CNC a vraiment à cœur de nous aider à régler. Il nous faudra aussi remplir le questionnaire du CNC relatif au nombre d'appareils à acquérir selon le nombre d'appareils par tournées pour aider à leur financement, car un gros effort global est fait pour que l'ensemble du parc des salles passe au numérique, y compris les circuits itinérants. 60 % des circuits l'ont d'ores et déjà rempli. Ceux qui ne l'auraient pas encore fait doivent le faire. Cela nous aidera à bâtir le plan de financement pour nous aider à passer au numérique. Je conclurai en vous invitant le vendredi 9 décembre aux prochains états généraux des circuits itinérants, une matinée consacrée aux informations générales et politiques avec l'intervention du CNC, de l'ADRC, de parlementaires etc. L'après-midi, sera proposé une sensibilisation à l'environnement d'une projection numérique dans ses aspects techniques et administratifs avec l'ADRC, la société Dorémi pour les serveurs, Cinégo et le distributeur Haut et Court. Place maintenant à la poésie et l'engagement de l'itinérance avec Camille Girard, qui en avait si bien parlé aux premiers états généraux de l'itinérance l'an dernier.

Camille Girard / Coordinateur départemental cinéma du Cher, cinéma itinérant des Foyers ruraux du Cher, à Bourges.

Le sujet de mon intervention est « *École et cinéma itinérant* » et si la question est de savoir si ça fonctionne différemment, je voudrais tout de suite dire que les cinémas itinérants n'ont pas à ce sujet de dérogation, n'ont pas de traitement de faveur: que l'on soit itinérant ou non, le cahier des charges du dispositif est le même. Et il arrive même qu'étant les coordinateurs d'*École et cinéma* de leur département, certains itinérants en soient les garants. C'est pour cela que je vais plutôt vous parler de l'itinérance, moins de comment ça fonctionne et plutôt de ce que ça peut produire...

Je voudrais tout d'abord commencer mon intervention en m'appuyant sur un rapport du CNC qui date de 2008. Ce rapport avait été présenté lors des premiers États Généraux des Cinémas Itinérants à Vendôme en 2009. Ce rendez-vous était le premier d'une telle envergure. Les cinémas itinérants étaient venus très nombreux. Il faut dire que la situation était grave et nos interrogations nombreuses. Je ne vais pas évidemment revenir en détails sur cette journée ni vous évoquer ce qui s'est passé par la suite mais je dois vous avouer que la situation est encore loin d'être réglée, je parle du passage au numérique qui vient d'être évoqué.

Enfin les cinémas itinérants, à cette occasion, ont décidé de se fédérer et de créer une association, (l'ANCI). Il me semble alors que ce premier rendez-vous, né évidemment d'une crise, de l'angoisse, a permis à chacun présent ce jour là de se rendre compte que l'on faisait tous la même chose, que l'on faisait la même chose au même niveau, c'est-à-dire avec les mêmes moyens et que l'on faisait chaque jour face aux mêmes difficultés. Ça paraît comme ça un peu banal mais cette crise nous a permis de nous arrêter pour une fois et pour un temps (nous qui avons toujours la

tête dans le guidon) pour nous regarder et réfléchir à ce que nous faisons et comment nous le faisons. Et ainsi quelque part de nous faire une place au côté du reste. C'est ainsi que je l'ai senti et je pense ne pas être le seul, j'avais enfin l'impression que les cinémas itinérants existaient pour de vrai. Du cinéma Itinérant et non plus du « cinéma errant ».

Je reviens donc au rapport du CNC dans le quel on apprend deux choses importantes. Le rapport est basé essentiellement sur les déclarations de recettes transmises par les cinémas itinérants au CNC. Donc on apprend que pour l'année 2008, l'ensemble des cinémas itinérants ont réalisé à peu près 37000 séances, 1.5 million d'entrées et ont généré 6 millions d'euros de recette guichets. Dans la globalité de l'exploitation cinématographique, cela ne représente que 0.56 % des séances, 0.81 % des entrées et 0.53 % des recettes réalisées par l'ensemble des établissements cinématographiques français.

Le deuxième point important concerne le nombre de point de diffusion, c'est-à-dire le nombre de lieux bénéficiant du passage d'un cinéma itinérant, cela représente 2160 communes ce qui rajoute donc plus de 2000 communes aux 1545 équipées en salles fixes. En France donc, à l'exception de la Corse, toutes les régions sont desservies par au moins un circuit itinérant et ils sont présents dans 88 départements.

Alors que dire de ces chiffres sinon que les cinémas itinérants sont partout, qu'ils représentent plus de la moitié des points de diffusion en France mais qu'en termes d'entrées, de séances réalisées et évidemment en termes de recettes cela ne représente à peu près rien ou enfin presque rien qui pourrait justifier qu'on se saigne pour les sauver. En moyenne, un multiplexe réalise 659 159 entrées en 2009. Donc le nombre d'entrées pour une année de l'ensemble des circuits de cinéma itinérant représente à peine la fréquentation pour une même année de trois multiplexes.

Pour convaincre, il faut donc trouver d'autres chiffres, trouver une autre manière de faire des statistiques pour traduire ce que ces cinémas itinérants fabriquent et expliquer ce que ça produit.

Et bien ça produit beaucoup de choses mais beaucoup de choses inquantifiables. Enfin j'exagère, car on sait par exemple qu'en moyenne chaque cinéma itinérant représentant une vingtaine de points de diffusion par tournée et que pour chaque tournée, il y a environ, en moyenne là encore, 85 personnes recensées qui œuvrent au fonctionnement de l'activité. Mais je pense qu'ils sont le triple, car là encore on ne sait pas trop comment les comptabiliser.

Je dis « qu'est ce qu'on fabrique », dans le sens de « qu'est ce qu'on fiche ». Qu'est-ce qu'on « bouine » pour faire aussi peu d'entrées? On arrive péniblement à faire une séance quand les cinémas fixes en font 5 ou 10 ou 30.

Le temps de l'exploitation est pour nous un temps totalement dilaté, totalement complexe, qui n'est jamais seulement technique et encore moins automatique et prend plus de temps. Plus exactement, tout est plus compliqué. Car dans chaque cinéma itinérant personne n'a toutes les clefs, on doit sans cesse sonner à la porte et attendre que quelqu'un nous ouvre. Nous sommes dans l'action culturelle au sens où nous sommes de tout cœur englués dans un malentendu systématique: trouver sur son chemin la personne qui sans pour autant le savoir sera la personne qui rendra possible ce que l'on va appeler « l'activité cinéma ». Il faut aussi, et c'est ce qui est compliqué, trouver la personne qui viendra nous chercher pour que quelque chose commence. Or le monde de l'action culturelle est mal fait. Il y a souvent d'un côté les gens qui ont du désir mais qui n'arrivent pas à en imaginer l'écho et de l'autre côté ceux, nous, moi, qui cherchent sans cesse cette même personne que l'on imagine être le moteur ou le déclencheur. Et quand il arrive que nous nous rencontrions, c'est souvent le début de la fin. Donc vous voyez là un petit peu ce que l'on fabrique. On appelle cela « du lien social » et ça nous prend un tout petit peu de temps.

Je reviens au rapport du CNC où l'on trouve une définition du circuit itinérant :

« Il n'existe pas de définition juridique du circuit itinérant, ni de texte particulier fixant un nombre minimum de points de projection nécessaire à la création d'un circuit itinérant. Le circuit itinérant ne répond pas davantage à la définition de l'établissement cinématographique, donnée par l'article L. 212-1 de l'ordonnance du 25 juillet 2009. »

Mais a priori, le CNC ne définit pas plus ce qu'est une salle de cinéma, nous voilà rassurés.

« Toutefois par commodité, le circuit itinérant est assimilé à un établissement cinématographique identifié comme les autres établissements par un numéro d'autorisation attribué en fonction de la localisation de l'établissement. Dans le cas du circuit itinérant, c'est l'une des localités, choisie par l'exploitant parmi tous les points de projection desservis, dite localité "principale" ou localité "pilote", qui servira à identifier le circuit. Les circuits itinérants, également appelés "tournées" sont des modes d'exploitation cinématographiques particuliers, regroupant des lieux de projections situés généralement en zone rurale et dans un même secteur géographique. Ces lieux sont desservis périodiquement par le tourneur qui se déplace le cas échéant avec son matériel de projection. Les lieux desservis à raison généralement de deux séances par mois, sont très divers. Il s'agit dans la plupart des cas de salles des fêtes ou de foyers ruraux. Mais les circuits itinérants organisent également des projections dans des écoles, voire dans des lieux où le public est "captif" comme dans les maisons d'arrêt ou les hôpitaux. »

Dans les écoles aussi le public il me semble est « captif », mais notons que par délicatesse, on n'a pas mis les trois en même temps.

Alors voilà, on fait du cinéma dans des salles des fêtes ou des foyers ruraux... « par commodité ». Et bien moi par « commodité » j'appelle ça « du lien social » et de « l'action culturelle ».

salle des fêtes	1 599	68,0 %
plein air	175	7,4 %
école	51	2,2 %
camping	29	1,2 %
hôpital	16	0,7 %
terrain de sport	8	0,3 %
maison d'arrêt	7	0,3 %
plage	6	0,3 %
autre	460	19,6 %
total	2 351	100,0 %

On peut donc dire que l'on fait du cinéma un peu partout et que le seul vrai point commun de tous ces lieux est qu'ils ne nous appartiennent pas. On est jamais chez soi et même en faisant un effort énorme on ne s'y sent jamais vraiment comme chez soi.

C'est pour cette raison que cela fait très très longtemps que les cinémas itinérants sont passés à la « 3D ». En effet on ne cesse d'imaginer des conventions en trois dimensions, qu'on appelle tripartite. On aime bien le relief. On aime bien mettre du tiers.

68 % de salles des fêtes et aussi presque 20 % de lieux non identifiés, c'est un peu mystérieux. Alors sur mon circuit il y a bien des salles des fêtes mais aussi des salles qu'on appelle salles polyvalentes, salle du village ou encore salle communale, une salle qui porte parfois même le nom d'un maire ou d'un notable de la commune mort depuis longtemps.

Enfin ce sont des salles qui servent à tout. Si une vraie salle de cinéma n'est pas pratique pour autre chose que faire du cinéma, les salles polyvalentes sont pratique pour à peu près rien et évidemment encore moins pour faire du cinéma. Ce sont donc des salles qui servent à tout et à rien, qui sont pratiques pour tout et surtout pratiques pour rien. Enfin c'est souvent terrible, comme avec chaque chose à quoi on en demanderait trop. Je me suis souvent d'ailleurs demandé si l'architecture de ces salles n'était pas le fruit de je ne sais quel bizutage pour les étudiants en première année d'architecture. Il y a les salles avec des plafonds trop bas pour pouvoir lire les sous-titres si l'on n'est pas au premier rang et celles avec des plafonds trop hauts pour qu'on puisse correctement les chauffer. Et il y a les portes qui grincent, les chaises qui font mal aux fesses, les éclairages de sécurité qui ne s'éteignent pas et parfois même l'alarme qui se met à retentir en pleine séance. Et il y a ce rideau, tout là-haut qui ne ferme plus.

Donc « Faire du cinéma » dans autre chose qu'une salle de cinéma signifie quelque part que nous ne sommes jamais à notre place, que nous ne sommes pas là où il faudrait. Ce qui nous oblige sans cesse de justifier notre présence et d'expliquer tout le temps notre travail. Et de ce fait nous emportons les gens, les spectateurs, les élèves, les enseignants dans cette réflexion. Il y a toujours la nécessité de se mettre à distance pour mieux voir, il y a toujours le besoin d'être en partance pour revenir sur les choses, pour les conceptualiser ou simplement mieux les voir. « *Le projectionniste sillonne les routes du département...* » c'est la phrase que l'on retrouve dans chaque article de la presse locale quand il s'agit d'écrire sur le cinéma itinérant.

L'itinérance est un travail d'endurance, assez pénible à la longue. Pénible parce que l'on ne peut jamais se débrouiller tout seul, ce qui est aussi normal puisqu'il y a tant à faire. Ouvrir les portes, installer les chaises... et la manivelle pour descendre l'écran, elle est où? Et trouver un escabeau pour tirer ce rideau, tout là-haut qui ne ferme plus.

École et cinéma là-dedans?

École et cinéma dans une salle des fêtes c'est quoi? Je pose cette question parce qu'il arrive souvent que des enseignants au moment de l'inscription à *École et cinéma* se demandent si cela vaut le coup. Et ils ont bien raison de se poser la question. Il faut bien dire qu'on ne peut pas cacher que l'une des ambitions du dispositif est la rencontre des élèves avec la salle de cinéma comme lieu culturel. Et les élèves eux, ils vont surtout découvrir qu'ils vont aller dans la même salle que celle dans laquelle ils ont l'habitude de jouer au ping-pong ou de participer au loto du foot ou au baptême du neveu.

C'est pour cela qu'à première vue, en effet, le cinéma dans les communes c'est une activité de plus ou un créneau de moins dans l'agenda. C'est quelques tickets de cinéma bleus déchiquetés sous les chaises, comme on retrouve une balle de ping-pong derrière un radiateur.

Mais c'est quand même bien plus que cela...

L'expérience cinématographique pour le spectateur ne se limite pas à l'activité au moment de son déroulement mais à tout ce qui a été partagé, que l'on le sache ou non, entre les individus en vue de cette activité. Le lieu où se déroule l'activité se transforme en un lieu d'identification, un lieu parfois même de souvenirs.

D'ailleurs c'est assez marquant d'entendre les gens parler du souvenir de leur première séance de cinéma, enfin de ce qu'ils considèrent comme leur première séance de cinéma. Car souvent ce n'était pas dans une salle de cinéma mais dans un café, dans un presbytère ou dans une caserne militaire. Ces lieux n'étaient pas qu'une salle de cinéma et c'est peut-être ça qui était aussi marquant.

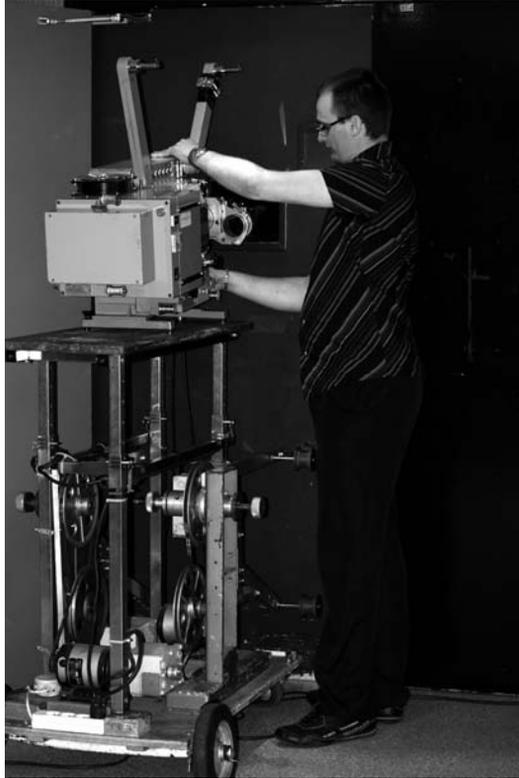
Ainsi l'expérience d'aller au cinéma et la réussite de son déroulement dépend du degré d'engagement des spectateurs. Pour les cinéphiles, l'expérience d'aller au cinéma sera réinvestie et renouvelée par le plaisir de lire « les cahiers du cinéma », d'écouter « le masque et la plume » le dimanche soir ou tout simplement par la hantise de rater le film que l'on dit incontournable ou même parfois la satisfaction de découvrir le film avant les autres pour le bouder quand tout le monde l'a vu...

Pour les enfants avec *École et cinéma*, ça passe par autre chose. Le travail avec les élèves dans le dispositif, c'est-à-dire la fabrication de cette activité comme rituelle, est justement dans le cadre du cinéma itinérant un processus presque naturel, comme une évidence – car l'engagement des élèves dans l'activité s'impose à eux. Et chaque manque, chaque obstacle, chaque parasite (je parle ici du rideau, tout là-haut qui ne ferme plus) renforce d'avantage encore le besoin de « jouer le jeu ». Et c'est justement parce que l'on n'est pas dans une salle de cinéma que les enfants s'en approprient une image. L'impression d'être au cinéma se transforme alors en une impression d'être « dans le cinéma », dans un cinéma à cœur ouvert qui n'existe que parce qu'on en a décidé ainsi.

Être spectateur de cinéma dans une salle des fêtes, dans un hôpital ou dans une école, c'est ressentir que l'on vous fait une place, que l'on veut vous dire quelque chose, que l'on veut vous montrer quelque chose. Et cette chose, c'est un film, mais un film qui ne sera pas tout seul, un film accompagné par le désir de quelqu'un ou par le surgissement de quelque chose qui va mystérieusement incarner la chose cinématographique. (Je parle encore ici du rideau tout là-haut qui ne ferme plus).

Alors juste vous dire ce soir, que ce soit la cantinière qui m'ouvre la porte le matin, la secrétaire de mairie qui rajoute « CINÉMA » dans le bulletin municipal, ou les grands à la fin de la séance qui rangent les chaises, ils participent tous de près ou de moins près au bon ou au moins bon déroulement des séances. Mais sans le savoir ils sont ceux qui rendent possible et parfois même participent à cette expérience cinématographique. Ils ne savent pas toujours ce qu'ils produisent et beaucoup n'éprouvent pas le besoin de le savoir pour que cela continue.

C'est donc pour cette raison que je voulais absolument vous le faire savoir ici.



L'ACTE DE VOIR OU L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

Conférence de Patrick Leboutte



Le filmeur, Alain Cavalier.

L'ACTE DE VOIR OU L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

Je suis très heureux d'être avec vous ce matin, en particulier ici, à Dijon, d'autant plus que je viens de Liège, une ville qui, en 1454, fut entièrement dévastée par les ducs de Bourgogne... Comprenez que je prenne ma présence ici un peu comme une revanche...

Plus sérieusement, je suis d'autant plus content d'être ici que je me suis rendu compte hier soir que j'avais une vraie histoire avec *Les enfants de cinéma*. Le souper fut comme une espèce de moment récapitulatif, j'y ai retrouvé à peu près tous les gens qui m'ont fait confiance à mes tous débuts, il y a 25 ans. Tous ceux qui ont permis qu'écluse ce qui devait être raconté aujourd'hui sont là. Ginette Dislaire, la première personne qui m'a invité à parler en France, ce qui pour un Belge est toujours un événement. Un rêve: Elle m'a même permis d'enfumer un évêque! Formidable! Jean-Pierre Daniel, qui le mois suivant m'invitait à Marseille... Pendant presque 20 ans je suis venu à l'Alhambra où j'ai quand même considérablement développé mes idées. Edith Perrin, la première personne en France à m'avoir un jour confié un séminaire sur le documentaire. Je ne lui avais pas dit qu'à l'époque, je n'y connaissais absolument rien. Elle m'a permis de découvrir un immense espace cinématographique ce qui m'a aidé à développer comme idée le concept de geste cinématographique, de geste artistique, de geste documentaire. Philippe Quaillet que je salue, aussi dans cette salle. Et puis les gens plus jeunes qui m'accompagnent – ou que j'accompagne c'est selon – Marianne Khalili de la Villa Arson et puis le nouveau là, Matthias Chouquer de l'Eldo avec Théodora Olivi...

Ce matin, je ne viens pas en position d'expert ou de maître, je n'ai aucune leçon à donner. Je viens simplement rendre compte de ce que grâce à vous j'ai pu trouver. Partager ce que finalement dans cette salle nous avons en commun, vous comme moi, c'est-à-dire des questions, des préoccupations – questions sur l'enfance, sur la transmission, sur l'expérience artistique très particulière que j'appelle « cinéma ». Loin de toute intervention cinéphilique, je vais parler de la singularité de cette expérience.

Qu'est-ce qu'une expérience de cinéma? En quoi est-elle finalement la même pour le spectateur, pour le cinéaste ou pour le filmé? Lorsque je parle à des spectateurs, dans une salle de cinéma, je leur parle toujours comme s'ils étaient eux-mêmes cinéastes. Tout cinéaste l'est devenu parce qu'il a vu des films, parce qu'il les a aimés, parce qu'il a été spectateur – tellement spectateur qu'un jour il a voulu en faire aussi. Donc en retournant ma proposition, si tout cinéaste est un ancien spectateur, cela veut donc bien dire que tout spectateur est un cinéaste en puissance. Voilà ce que nous avons en commun: Ce qui travaille sur l'écran, c'est ce qui travaille le spectateur devant l'écran. Or c'est de ça dont je voudrais vous parler: du cinéma. Nous sommes dans le même espace. Et merci à tous ceux qui m'ont aidé à pouvoir peaufiner ce que j'espère être un début de pensée, pour maintenant la partager avec vous.

Pour débiter, une phrase que je dépose sur la table, qui me chipote depuis que je l'ai lue il y a deux ans et qui explique pourquoi nous sommes ici. Elle est de Fernand Deligny, co-auteur et inventeur du film *Le moindre geste* (réalisé par José Manenti et Jean-Pierre Daniel), grand pédagogue, quelqu'un qui a beaucoup travaillé avec « ceux dont plus personne ne voulait » – pour le dire vite. Par ailleurs un très grand écrivain, qui a écrit toute sa vie une des plus belles langues françaises du XX^e siècle. Fernand Deligny a également tenu un journal, à la fin duquel, quelques semaines avant sa mort, on trouve cette phrase :

« Que deviendront les yeux d'un enfant le jour où il n'y aura plus rien à voir ? »

Cette phrase dit notre raison d'être ici, à nous qui aimons le cinéma, qui le transmettons – notre raison d'être tout court: nous sommes là pour faire en sorte que ce jour n'arrive jamais. Cette phrase est magnifique parce qu'elle dit le souci de l'autre, elle dit l'inquiétude pour la suite. *Pour la suite du monde*, titre également d'un des plus beaux films du Cinéma Direct québécois de Pierre Perrault, et peut-être une très belle définition de notre rôle. Nous sommes là pour la suite du monde. Pour que ça ne s'arrête pas. Sa phrase dit une inquiétude, que je partage dans mes rares moments de déprime. Ce sentiment qu'effectivement parfois, je ne vois rien même quand je regarde quelque chose. Il m'arrive régulièrement d'aller dans une salle de cinéma et de ne rien voir. Ce jour où nous n'aurons plus rien à voir serait-il proche, plus proche qu'on ne le pense, dans un monde où spectacles et marchandises ont fini par fusionner et s'empilent sous nos yeux? Dans un monde régi par le capital, je crains fort qu'il y ait plus de « fils de pute » que d'enfants de cinéma!

Or cette phrase de Deligny ne demande pas : « que deviendront les yeux d'un enfant le jour où il n'y aura plus rien à regarder » Elle dit « plus rien à voir ». Regarder et voir n'est pas la même chose. Regarder c'est un geste, un acte, mais la promesse qui ne se réalise pas toujours, est la possibilité de voir. « Voir » nous dit cette phrase, est autre chose. Le cinéma ne consiste pas à montrer. Tout le monde montre. Elle consiste à faire voir. « Être sur le point de voir » dit Deligny dans un autre texte. Pourquoi l'on filme? Pour être sur le point de voir. Or dans le cinéma, cela ne va pas toujours de soi. On parle beaucoup du point de vue parce qu'évidemment il n'y a pas de film sans un point de vue. Mais il peut parfois être une entrave. Le point de vue part d'abord de choses que l'on connaît, que l'on pense. Mais si on en reste à l'illustration, à la défense d'un point de vue, on en reste à défendre et à illustrer quelque chose qu'on a déjà vu, ce n'est pas suffisant. Je pense que l'expérience artistique nous permet de dépasser le « déjà vu » et d'aller plus loin, vers quelque chose que l'on n'a pas encore vu, que je n'ai pas encore vu moi qui filme, ou moi spectateur qui regarde les traces de ce film. Si Deligny craint qu'un jour, le fait de regarder ne serve plus à rien, ne débouche sur rien, c'est parce qu'il n'y aura plus rien derrière l'image, il n'y aura plus que de l'image. Or nous ne sommes pas loin de ce monde... un monde unidimensionnel, univoque, sans hors-champ – et donc sans cinéma. Sans vision, c'est-à-dire sans transcendance, sans révélation. « Vision » veut dire quelque chose qui va plus loin, une interprétation, quelque chose qui me relie à ce que je regarde. Regarder ne suffit pas. On regarde pour avoir une vision et une révélation, une compréhension personnelle de ce qui me relie à ce qui est devant moi. Plus forte est la révélation, plus forte est la relation, moins je suis seul. C'est le contraire du capital, lequel fonctionne sur la « déliaison ». Je suis déjà tout doucement là en train de définir ce qu'est une expérience artistique en cinéma.

J'ai repensé à cette phrase de Deligny il y a trois ans je crois à Nice, chez Marianne Khalili qui

recevait Abbas Kiarostami. Tous les soirs passaient ses films et le dernier soir, Kiarostami a rencontré le public. Ainsi une petite fille – pas venue toute seule, c'était la fille d'une institutrice mais quand même – avait pu voir tous les Kiarostami. Et elle pose la première question. Devant une salle pleine, on a 10 ans et on pose une question à un cinéaste. Il faut le faire !

La voici :

« Monsieur Kiarostami, on parle beaucoup du vent dans vos films mais on ne le voit jamais. Comment fait-on pour filmer du vent ? »

Magnifique ! Cette petite fille demande comment on fait pour filmer ! Elle ne demande pas comment on fait un film sur le vent, elle demande comment on fait pour filmer du vent, pour filmer et faire voir de l'invisible... Et bien voilà pourquoi on est ici : Pour qu'il y ait encore une petite fille demain dans une salle de cinéma qui pose la question du « filmé ». Pourquoi filmer, comment filmer le vent ? Comment faire voir ce que l'on sent, ce que l'on pressent mais qu'on n'a peut-être pas vu et qui est pourtant dans mon champ de vision.

La question de cette petite fille m'a fait penser à la phrase de Deligny. C'est pour ces phrases que nous travaillons. Elles sont la suite du monde. En voici une autre, entendue ici à Dijon, devant l'Eldorado. Théodora et Matthias m'avaient invité à un séminaire. Et comme souvent, l'extrait lancé, monsieur sort fumer sa cigarette dehors. J'assiste alors à la sortie de trois spectateurs d'une séance pour enfant : une grand-mère et ses deux petites-filles. La plus petite, six ans tout au plus, le visage illuminé, se tourne vers sa grand-mère et lui dit cette phrase magnifique :

« Grand-maman, merci pour le cinéma. »

Elle n'a rien dit pour le film, elle a dit merci « pour le cinéma ».

Ça me trotte en tête, parce que ma réflexion tourne autour de ces questions : Est-ce que le cinéma ce sont les films ? Ou le film n'est-il jamais qu'un lieu, une occasion d'accéder au cinéma ? Est-ce que le film ne serait pas la porte d'accès au cinéma ? Mais voilà : parfois oui, pas toujours. Beaucoup de films me ferment la porte au nez du cinéma. Tous les films sont-ils de cinéma... même s'ils sont dits d'art et d'essai et qu'on les voit dans une salle dite d'art et d'essai ? N'y a-t-il pas, par hasard, plus de cinéma dans une émission radio de Daniel Mermet que dans un film de Bonitzer ?

L'art de faire un film consiste à savoir la mise en scène, la direction d'acteur, de la lumière, maîtrise, contrôle, ce qu'on enseigne très majoritairement dans les écoles de cinéma. C'est-à-dire la convocation de tous les éléments du dispositif cinématographique, de l'appareil cinématographique, tous les métiers du cinéma, convergeant au service d'une vérité préalable, ce qu'on veut exprimer. Le scénario, le projet... Le cinéma comme simple « vouloir-dire » devenu un savoir-faire ou un savoir-montrer.

Mais le cinéma est-il l'art de faire un film ou l'art de filmer ? Un art de la pensée, l'art de provoquer quelque chose parce que je filme en actes quelque chose qui n'existait pas de cette réalité que j'ai disposée devant ma caméra, l'art de la travailler pour que je la comprenne, pour qu'enfin je comprenne pourquoi j'ai préparé ce film, pourquoi je le voulais, pourquoi j'ai écrit ce scénario... Tant qu'il n'est pas filmé, peut-on le savoir ? C'est pour cela qu'on filme, pour voir ça, pour que je fasse apparaître quelque chose de plus dans ce que j'ai disposé devant ma caméra. Ce n'est pas du vouloir-dire le cinéma. Mais tout un « menu fretin » d'affects, d'émotions, de corps, de désirs, d'idées qui ne surgissent que parce que je filme, quand je filme, avec les éléments que j'ai voulu filmer.

Alors, filme-t-on pour montrer, ou ne filme-t-on pas plutôt pour voir ? Ou pour faire voir ?

Beaucoup trop de films me donnent le sentiment d'avoir été vus avant d'être faits. On peut même dire que c'est comme si un certain nombre de réalisateurs doivent voir le film avant pour

pouvoir le faire. Vous avez déjà tout vu, alors ne filmez pas ! D'autres, ceux que j'appelle cinéastes, plus rares, sont des gens qui à l'inverse doivent faire le film pour pouvoir le voir. Ils s'approchent de cette essence, de l'expérience cinématographique.

« Le cinéaste filme » ceci ou cela. C'est une formulation d'autant plus impropre qu'en fait il ne filme jamais. Un cinéaste qui filme, Flaherty, Jean Rouch, est l'exception ! Quand on vous explique que John Ford – bien sûr l'un des plus grands, et un de mes cinéastes de chevet par ailleurs – a filmé les chevaux de telle façon... Or il n'a rien filmé ! Un peintre, ça peint. Un sculpteur, ça sculpte... Ils touchent leur outil. Un cinéaste apparemment ne touche pas son outil, ne touche pas la caméra. Et pour certains, ils n'en touchent pas une, si je puis dire...

Bien sûr, c'est son univers à l'écran, mais mis à part ce qui arrive depuis une dizaine d'année avec les nouveaux outils, cela reste quand même étonnant que le cinéma soit le seul art où l'artiste ne touche pas son outil ! Or l'art de toucher une caméra, n'est-ce pas cela le cinéma ? C'est peut-être de ça qu'il faut repartir.

Je fus très travaillé par une autre phrase d'André Bazin retrouvée grâce à Jean-Michel Frodon, qui avait écrit un article sur les premiers écrits d'André Bazin où il définit son projet :

« Toute ma vie je rechercherai le coefficient cinématographique d'un film ».

« Le coefficient cinématographique d'un film », phrase fondatrice pour moi, une révolution. Telle était la quête de Bazin : qu'il soit possible de définir le cinéma autrement qu'en termes de film.

Cette phrase suppose également qu'il y aurait des films à coefficient cinématographique nul et d'autres à coefficient cinématographique puissant, que tous les films ne se valent pas – ce n'est pas si évident que ça ! Lorsqu'on demande « Qu'est-ce que le cinéma ? » la réponse est le plus souvent « Les films ». Le cinéma ce sont les films. La question est de savoir si aujourd'hui, le coefficient cinématographique n'est pas plus élevé là où l'on n'attend pas le cinéma. Plus du côté du documentaire par exemple, qui fut souvent le parent pauvre du cinéma (quand on le considérait comme tel), que dans la fiction standard, française, d'aujourd'hui. Je trouve parfois un coefficient cinématographique plus fort dans des films qui ne sortent pas dans les salles. Un Wang Bing par exemple... Ou Boris Lehman, un vieil ami dont les films ne sortent jamais mais qui circulent et qu'on peut pourtant voir.

Cette idée de coefficient cinématographique est pour moi une évidence. On le reconnaît en peinture, on le reconnaît en littérature. Le point commun entre Arnaud Montebourg et Marcel Proust est qu'ils ont tous les deux écrit un livre. Mais un seul a fait de la littérature. Pourquoi ne le reconnaît-on pas pour le cinéma ? On a le sentiment que la majorité des films ont été écrits ou scénarisés par le même étudiant en deuxième année de psycho. Mais où est le cinéma ? Je pense qu'il faut le définir à l'aune du rapport Cinéma / Expérience.

Filmer, plutôt que « faire un film »... Dans le cinéma, on confond la beauté du geste et l'obsession du produit fini. Or il est possible de filmer sans faire de film, le geste comme libération, le sentiment d'avoir réalisé quelque chose, d'autant mieux quand c'est par effraction. Et ressentir la joie inhérente à « l'acte de faire », rare, parce que l'on vient de faire quelque chose qui n'est pas normal, qui n'a pas souvent lieu d'être.

« Filmer » sans nécessairement faire un film, sans qu'au départ il ne soit question de faire un film. Même si parfois cela le devient, comme pour les groupes Medvedkine ou certains films de Jean Rouch, filmeur infatigable : *Jaguar*, par exemple, filmé en 1954, puis monté et remonté pendant 13 ans.

Nos ancêtres, lorsqu'ils ont peint sur les murs de Lascaux les peintures rupestres, ne l'ont pas fait pour que Carla Bruni et son mari viennent les voir. Ils l'ont fait pour peindre, pour traduire quelque chose, pour donner une forme à leur rapport à la réalité. « Filmer », « écrire », « peindre » sans nécessairement faire un tableau.

Faire un geste... veut dire aller vers. Au risque, ou au bonheur peut-être, d'établir une nouvelle relation. Que veut dire faire un geste en cinéma? De le faire avec une caméra. Je reviens à Deligny, qui n'aimait pas le mot « filmer » lui préférant le mot « camérer » – disant qu'en peinture, on ne dit pas « tableauter », on dit « peindre », qu'en sculpture, on ne dit pas « statuer », on dit « sculpter », qu'en littérature, on dit « écrire » et pas « livrer »... Il aurait pu continuer et dire qu'en musique on dit « chanter » ou « composer », on ne dit pas « disquer »...

La caméra va enregistrer ce que produit cet « aller vers ». Contrairement à ce qu'on pense, toutes les caméras n'enregistrent pas ce qui est devant elles seulement, elles enregistrent ce qu'elles viennent de produire sur ce qu'on a mis devant. Une caméra est là pour modifier la donne de départ. Elle nous change le monde, modifie les éléments. Elle n'est jamais objective totalement. Elle enregistre le fruit, l'effet de cette violence. Une caméra est une intrusion, un objet entre moi et l'autre, qui produit une violence. Sa présence modifie l'autre.

Ce qui est devant la caméra est la réalité. Elle est de deux ordres. Pour le travail ayant comme matériau documentaire, la réalité est constituée des éléments du monde, d'un « déjà là ». Dans la fiction, la réalité pour celui qui filme se compose des éléments fictionnels, inventés, imaginaires, que le cinéaste a convoqués pour venir dans son film. Mais ils sont quand même bel et bien devant la caméra, il s'agit de la réalité du cinéaste à ce moment-là. La réalité au cinéma est ce qui est devant ma caméra. Mais elle ne suffit pas, car on ne filme pas la réalité, mais le réel, à savoir ce qu'elle produit sur celui qui la filme.

Un exemple tout simple pour comprendre cette distinction: Une table est devant moi, je peux la toucher. Vous ne l'aviez pas remarqué jusqu'ici et moi non plus. Admettons que je me cogne la rotule contre cette satanée table. Mais ce n'est pas « une satanée table », c'est la même que tantôt. Pourquoi dire « satanée table »? Parce qu'elle me fait mal! Elle m'a touché. Voilà ce qu'on appelle le réel. La table c'est la réalité, une fois une relation engagée avec elle, c'est réel. Deux choses différentes: La réalité est ce qui est. Le réel est ce qui m'arrive de la réalité, une relation enfin établie avec moi. Tout le paradoxe, est que tant que la réalité n'existe pas pour quelqu'un, elle n'existe pas du tout, elle reste virtuelle. La réalité n'existe que si elle existe pour quelqu'un.

Pour qu'une réalité devienne du réel pour nous et provoque peut-être un petit déplacement dans notre manière de voir, de vivre, d'éprouver le monde, il faut que quelqu'un mette ce récit en forme. Le réel c'est du récit, celui de ma relation singulière avec la réalité.

Dans le réel, il y a une part d'objectivité: ce qui est devant moi est. Il y a une part de subjectivité: c'est mon rapport à elle avec tout ce que je suis, tout ce qui me peuple et tout ce qui me fonde. Ce récit est ce que les artistes, les enseignants, les pédagogues, doivent mettre en forme. Quand ce récit a pour quelqu'un de l'importance, il sera transmis à d'autres. On l'appelle alors cinéma, peinture, littérature, ça s'appelle écrire, filmer... et cela définit notre travail: donner une forme. Nous sommes là pour mettre en forme ce rapport, pour écrire. Réalité, réel, forme, sont les trois niveaux de l'expérience artistique.

Le cinéma est donc tout ce qui arrive dans ce travail de mise en forme. L'ensemble de ce rap-

port est le cinéma, cette relation nouvelle parce que née d'un acte, d'un « geste de faire » entre filmeurs, filmés et spectateurs. Le cinéma est ce qui arrive au « filmeur » parce qu'il filme quand il filme. Et toujours quelque chose arrive, ne serait-ce que d'être bouleversé par ce qu'il voit, ou de mieux comprendre pourquoi il le fait. Toujours quelque chose arrive au « filmé » quand il est filmé parce qu'il est filmé. Ne serait-ce que d'être regardé, acteurs professionnels ou acteurs documentaires. Et même pour un acteur, comment va-t-il être regardé et filmé ? ça n'est pas rien. Cette relation Filmeur-filmé qui vient surgir entre l'acteur et celui qui le regarde à ce moment transcende et dépasse le scénario. Dans le documentaire, c'est encore plus beau parce que la personne n'a pas d'expérience, elle ne sait pas ce qui va lui arriver – et parce que pour le filmeur, la relation est très fragile, le « filmé » pouvant abandonner à tout moment.

La trace de cette relation, frotti-frotta entre filmeur et filmé, voilà ce qui me travaille en tant que spectateur, ce que nous recherchons au cinéma. Je suis le troisième pôle, je n'en suis pas séparé. Il m'arrive quelque chose à moi aussi quand je suis mis en présence de cette relation filmeur-filmé. Être mis en présence, tel est notre travail : mettre des enfants en présence des traces d'une relation. Coprésence dit le philosophe Henri Maldiney, à savoir ce moment donné où il n'y a plus, vous devant et eux sur l'écran, de séparation. Si j'aime un film, si je suis touché, c'est parce que quelque chose vient de se révéler en moi. Je viens de reconnaître quelque chose de moi. Quelque chose remonte à la surface consciente de mon présent, je fais une expérience artistique de la rencontre.

L'expérience artistique est ce qui réenchante la conscience, ce qui la réenfante, ce qui me raccorde à l'autre, à ce que j'avais oublié être en moi. Un monde fou est en moi mais on ne me l'avait pas dit. On ne me le dit plus assez, dans l'enseignement notamment. Mon grand-père qui m'a élevé vous parle, l'odeur de la ferme de mon enfance est là, une odeur de champignons. Il y a tous les livres que j'ai aimés, Robert Kramer, avec qui j'aimais marcher et qui un jour me dit « Vas-y petit », ma grand-mère, mes gamins. Il y a tout cela en moi et tout ce que j'oublie. Parce qu'en tant que spectateur, je ne suis pas un, je suis multiple. L'expérience cinématographique est poétique et politique parce qu'elle me rappelle ça ! Elle me repeuple, elle me refonde, elle me raccorde.

Les deux raccords du cinéma : le raccord de montage dans l'horizontalité, la linéarité, je mets un plan, je le pose avec l'autre... Et le raccord vertical, dans la profondeur, entre ce qui se passe sur l'écran et ce qui, pour cette raison, se passe en moi, dans la salle, seul, mais en présence d'autres spectateurs. Je suis travaillé par ce qui travaille là, sur cet écran : traces de ce qui a travaillé au tournage (à condition qu'il y ait une forme, qu'on ne reste pas à l'enregistrement de ce qui était prévu ou voulu). Ce qui arrive en acte parce que le film me touche. Travailler, raccorder, relier... c'est politique ! Le cinéma, l'art plus largement, comme la trace filmée de quelque chose qui a eu lieu et qui nous raccorde à l'autre, expérience politique parce qu'allant à rebours de la logique du marché, qui est basée quant à elle sur la séparation sans résolution, sur la déliaison. Le cinéma est lui aussi basé sur la séparation (24 images/seconde, succession de plans) mais résorbée. Pour qu'il y ait cinéma, il faut certes que l'autre reste l'autre, qu'il y ait un écart entre lui et moi, que je me confronte à de l'autre. L'écart est là : toi le filmé que je vois, tu n'es pas moi et je ne suis pas toi. Sauf qu'à la fin du travail du film, à la fin de cette opération incroyable par lequel ce film travaille, il y a un peu de moi en lui et de lui en moi. Quand un morceau du film entre en moi et je m'y reconnais, et qu'un morceau de moi entre dans le film, le cinéma est là. Liaison, communion. En commun, l'autre reste l'autre, je suis grandi par sa présence. En présence de l'autre,

en présence de l'expérience, chacun reste ce qu'il est mais de cette relation, tous s'en trouvent grandis. Je pense que les grands films ont cherché cela : cette coprésence, marque de ces grands films où il y a un peu de cinéma. Et le geste documentaire que je raconte vaut pour la fiction, lorsque le cinéaste ne se contente pas de son scénario mais où il se passe quelque chose qu'il n'avait pas vu avant.

Dans *Voyage en Italie*, je sais que la dame que l'on voit joue un rôle, une dame anglaise qui débarque en Italie pour une histoire de maison. Sauf que plus le film avance, plus on a le sentiment que Rossellini ne regarde pas le personnage de cette femme, mais bien Ingrid Bergman, sa propre épouse, comme il ne l'avait jamais regardée avant. Regarder pour voir, tout le film est orienté là-dessus. Cela le bouleverse et c'est dans les deux sens.

Jaguar de Jean Rouch, dit documentaire, est une fiction. Le film s'invente au fur et à mesure qu'il se fait. Le point de départ est de filmer un voyage entièrement mais finalement c'est le voyage qui se transforme parce qu'il y a un film qui est en train de se faire. Chacun devient acteur de sa vie, de son rôle.

Le Moindre Geste? – fiction, sauf qu'après cinq minutes la fiction est tombée dans un trou. Qu'est-ce qui reste? Son personnage, le suivre, le regarder vivre, être avec.

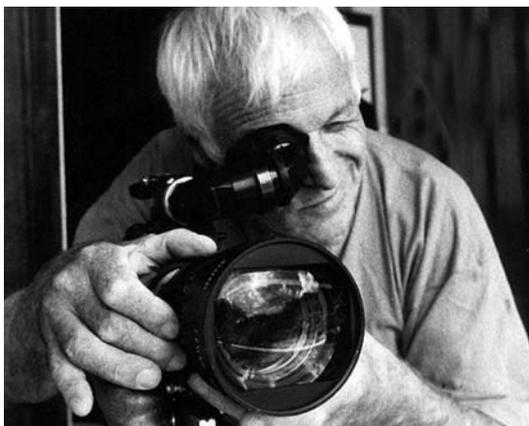
Dans *Adieu Philippine* de Jacques Rozier, la fiction s'alanguit. Il ne reste plus que de « l'être avec ». Jacques Rozier est avec cette fille, il en tombe amoureux évidemment. Lorsqu'il lui demande de danser, c'est pour lui qu'elle danse. Ce corps de femme en train de danser comme un serpent est bouleversant parce que la caméra est la flûte qui joue pour la guider. C'est splendide! Être ensemble, être avec.

Jaguar, *Voyage en Italie*, *Adieu Philippine*, *Le Moindre Geste* – j'ai cité volontairement des films de la même période – sont quatre films qui signent le basculement d'une manière de faire le cinéma dite hollywoodienne, dans autre chose. On voyait pour faire, maintenant on est dans le faire pour voir. Ce qui en fait les quatre films majeurs de la période 50-60, ou quatre fois le même film tant ils racontent la même chose : l'histoire d'une fiction qui tombe, qui se dégraisse au fur et à mesure du film pour qu'à la fin il ne reste plus que de la relation entre le cinéaste, ces corps filmés et nous.

Pour vous montrer tout cela avec un film, voici maintenant *Heligonka*, film rare de 26 minutes de Yann Le Masson, pour moi l'un des plus grands opérateurs et cinéastes de l'histoire du cinéma français, mais personne ne le sait. *Heligonka* est un film de 1980, dernier film de Yann Le Masson, l'auteur de *Kashima Paradise* avec Bénie Deswarte. Yann Le Masson est l'un des grands caméramans du cinéma direct, peut-être le plus grand en France et une légende vivante du cinéma. Ce film n'est jamais sorti en salles. Je lui trouve un coefficient cinématographique de 10.

[**Projection d'*Heligonka* de Yann Le Masson.**]

Cinéma de filmeur ici. Une expérience du cinéma dans son plus simple appareil. Le cinéma tout nu. Un homme derrière la caméra avec un preneur de son, une caméra, un micro et une famille devant : un homme, une femme, un enfant, un chien. C'est tout. Relation. Autoportrait du cinéaste Yann Le Masson en aveugle et portrait de son frère Patrick Le Masson en pédagogue de la vision. Inversion : qui est le cinéaste? Les deux. Ce film n'a pas d'auteur. L'auteur c'est le cinéma. Ils ont fait ça ensemble... être avec, en commun. Yann Le Masson se met, et nous met, dans les yeux de son frère en train de perdre la vue. Cette caméra est floue et parfois il ne reste plus que de la scintillation, de la lumière. Nous sommes mis dans la peau de l'homme aveugle par ce qu'il dit, alors



De haut en bas:
Heligonka de Yann Le Masson, Yann Le Masson, Patrick Leboutte.

que lui qui perd la vue se met dans la peau de son frère cinéaste, parlant de voir en permanence et en parlant comme un opérateur de cinéma: « grand angle », « la macula »... Il parle de la vision surréaliste qui vous permet de voir au-delà, dit que si on ne voit pas les détails, il reste au moins la lumière. La lumière, nous qui passons nos vies dans l'obscurité ces temps-ci.

Un cinéma d'une intimité incroyable où nous sommes les bienvenus. La première séquence, le prologue du film, est bouleversant. Ça ne devrait pas nous regarder, et pourtant nous voilà dans un des moments les plus intimes de la vie d'un couple, d'une femme, d'un homme: l'allaitement. Sans une once de voyeurisme. La caméra fait tout pour que nous soyons amenés à être les bienvenus dans cette séquence, à ne pas déranger. Notez au moment où la dame dégrafe son corsage, comme la caméra change légèrement d'angle: la caméra passe de la mère à l'enfant, de l'enfant à Patrick, et puis elle revient... tout cela en un seul plan. Car ce ne sont pas les seins qu'il faut regarder, mais la scène, « l'être ensemble ». La caméra danse alors au son de l'accordéon et nous dansons avec. Nous sommes dans un « être là ensemble » alors qu'au début tout était séparé. Yann Le Masson n'est pas Patrick Le Masson. Il est cinéaste, l'autre pas. Les deux frères ne sont pas les mêmes. Et moi spectateur, je ne suis pas de cette famille, je suis l'intrus. Mais pas longtemps car à la fin de cette séquence on est là ensemble. Le fruit, le résultat de cette expérience cinématographique de 2 minutes et demie est un « être là ensemble », une coprésence. Chacun reste ce qu'il est mais ensemble ça nous grandit.

Et pour ne pas sombrer dans quelque chose qui pourrait finalement être un peu mièvre, quand pointe le sentimentalisme à la vue de la femme qui allaite – on coupe, on casse! Un raccord, on passe chez le médecin. C'est d'une violence incroyable, un des plans les plus violents du cinéma documentaire. On passe de l'intimité familiale à la cassure, c'est-à-dire qu'on passe de la parole au jargon. Patrick parlait. Il avait une parole, le médecin a une langue que je ne comprends pas, il jargonne. Toute la violence d'être malade est là, voir notre destin mis dans les mains d'un type qu'on ne comprend pas, être dépossédé de sa langue, dépossédé de son expérience, de sa vie et devoir la confier à un expert. On passe de l'expérience à l'expertise. Notre expérience de vie dépendra de l'expertise d'un autre. Le tout, cassé en une seconde.

J'ai rarement vu de cinéma plus intime, c'est-à-dire de plus universel que celui de Yann Le Masson. Car il nous dit que contrairement à ce qu'on croit, l'intime n'est pas le privé, mais l'universel. Quoi de plus intime qu'un allaitement? Mais lorsque l'intimité de l'autre à l'écran, commence à résonner avec ma propre singularité de spectateur, c'est-à-dire avec ma propre intimité, nous sommes dans l'universel. L'expérience artistique suscite, favorise la rencontre, l'être ensemble d'intimité. Je l'appelle le politique. Intime et politique vont de paire. Le politique consistera même à créer un « être ensemble » avec des intimités. Chacun reste ce qu'il est mais dans la proximité, présence de l'intimité de l'autre. Devenus proches, on construit quelque chose de plus grand, c'est le politique. C'est pourquoi Yann Le Masson est un grand cinéaste politique mais dans tous ses films il y a toujours au centre des scènes d'allaitement, des scènes d'amour, des scènes d'embrassades... Il y a toujours une femme, un enfant... Il y a toujours une maison. La maison, le monde, l'expérience du cinéma. C'est en cela une espèce de réduction du cinéma à l'essentiel. Ce film est un pionnier de ce que beaucoup de jeunes cinéastes font aujourd'hui avec les nouveaux outils. Mais à un moment donné, il faut aussi sortir de ce trop plein de boursoufflures, de fabrication, pour se retrouver dans un moment qui nous concerne tous, de refondation. On le voit bien, plus rien ne marche, alors refondons en repartant peut-être de cette simplicité, de ce geste, de

l'ici-bas. *A contrario* de ceux, un peu trop nombreux à mon goût, qui nous demandent de prendre de la hauteur – et je me méfie des gens qui disent en prendre.

Yann Arthus Bertrand prend-il de la hauteur ? *La Terre vu du ciel*, que nous avons tous été sommé de voir, n'est pas un titre de film, mais un mot d'ordre, celui du pouvoir. Soit-disant pour mieux voir... Or on ne voit rien du tout ! Pourquoi ? Parce que *La Terre vu du ciel* est l'image même du pouvoir : l'histoire d'un homme qui se sépare des humains, avec des moyens que nous n'avons pas. Mais que voit-on dans son film ? Certes, des éléphants en Afrique, un ours blanc polaire... Mais après avoir survolé le monde et notamment après avoir survolé tous les pays d'Afrique, je constate qu'il n'a rien vu au Darfour. Il a survolé la planète mais n'a pas vu le génocide à Bornéo. Les papous, pas vu. Voilà un homme qui parle du devenir de la planète sans êtres humains dans son film... Séparation. Cela me rappelle étrangement les avions anglo-américains qui à partir de 1942 ont survolé tous les jours l'Allemagne nazie pour prendre des photos en prévision de ce qu'il faudrait bombarder le jour du débarquement. Cinquante ans après, ces photos sont accessibles à qui le veut sur Internet. Un cinéaste allemand, Harun Farocki, en a fait un film sublime. Ils ont photographié Buchenwald, Bergen-Belsen et Auschwitz. On voit tout, mais eux n'ont pas vu qu'il y avait des fours crématoires. Ils n'ont pas vu l'extermination. Prendre de la hauteur, est la fiction du pouvoir. Nous en avons marre de subir les fictions du pouvoir, et qu'une certaine forme de cinéma nous impose de croire à des fictions qui ne sont pas les nôtres. Il serait peut-être temps de croire à nos fictions à nous, vu d'en bas : nos propres récits, les récits du monde, ceux qui nous relient à l'autre... Le cinéma n'est pas « la Terre vu du ciel », mais vu d'en bas, le ciel vu de la Terre ou mieux encore, la Terre vu de la Terre, les pieds dans la glaise, ici et maintenant. Là, dans les enclaves de Marseille avec *Et la vie* ou *La République Marseille*, filmés par Denis Gheerbrant... Ou dans les entrailles du *Plein Pays*, le film avec lequel je vous propose de finir, qui résume assez bien ce que je raconte.

Le Plein Pays dure 52 minutes. C'est un film tout récent qui a été tourné par un homme seul avec une petite caméra. Devant lui, un monsieur tout seul. Vont-ils faire alliance ou pas ? Je pense que oui. Vont-ils faire alliance avec nous ? Je pense que oui, c'est pour cela que je vous le montre. Le cinéaste s'appelle Antoine Boutet. Un étudiant, un jour que je parlais du *Moindre geste* de Fernand Deligny à l'INSAS où j'enseigne, m'a dit : « J'ai un film pour vous. » Vous allez voir un film un peu compliqué qui se situe entre *Le Moindre Geste* de Deligny et *L'Homme sans nom* de Wang Bing. Pendant cinq ou six minutes, on ne se sent pas à l'aise. Je pense que c'est voulu : le cinéaste n'était pas à l'aise et a voulu nous laisser les traces de ce malaise. Mais après, quelque chose d'extraordinaire va se passer...

Ce film qui vient conclure notre matinée est pour moi un exemple de ce qui se fait aujourd'hui. Il correspond plus ou moins à la continuation de ce que j'appelle une expérience cinématographique ; c'est-à-dire une expérience humaine et artistique.

[Projection *Le Plein Pays* d'Antoine Boutet.]

De ce territoire, il en fait un vrai lieu. Et pour pénétrer dans ce territoire souterrain, il faut rentrer par une anfractuosité dans la roche, comme une césarienne. En dessous se trouve son monde. Nous comprenons progressivement qu'il a un problème, qu'il a dû vivre quelque chose de dur... Donc avec cet inconnu, ce moins que rien, ce démuné au plus bas de l'échelle sociale, nous sommes amenés progressivement, comme le cinéaste lui-même y a été amené, à faire alliance. Nous faisons alliance, parce qu'il est riche de tout un monde secret. Il a un univers incroyable. Cet uni-



Le Plein Pays, Antoine Boutet.

vers est une cosmogonie, il nous raconte une histoire du monde. Et il nous la raconte par une parole unique. Dans son trou à rat, là en dessous, il parle. Non seulement il parle mais il donne une forme magnifique à sa parole: il chante, il slamme. Vous venez d'entendre le premier slam paysan de l'histoire du cinéma et de la musique. Cette chanson qu'il crée sous la roche est une adresse à quelqu'un. Il sait qu'il parle à une petite fille qu'il voudrait peut-être bien retrouver. Que s'est-il passé avec elle? Nous n'en saurons jamais rien, le problème très vite n'est pas là et reste une énigme jusqu'au bout non élucidée. Nous sommes en présence de cet autre absolu, mais l'important est notre alliance avec cet autre qui a une tragédie. Cette tragédie il la nomme, la compose, en fait un poème. Et parce qu'il sait que quelqu'un le filme, il l'adresse à quelqu'un, parce qu'il croit au cinéma et que derrière une caméra, il y a toujours de l'autre à venir.

Être filmé, c'est avoir confiance dans le fait que même pour le plus seul des solitaires, on sera un jour raccordé à de l'autre à venir qu'on appelle les spectateurs, vous, moi. Le film raccorde cet homme seul avec nous tous, le remet en présence de la communauté humaine, de la communauté des hommes. Magnifique!

On se retrouve à la fin avec ce type tout seul, avec ses petites chansons... mais qui est au fond comme nous, aussi démuné que nous.

Car nous sommes exactement dans cet état-là du monde. D'un côté bombardés des sunlights, des projecteurs, des spots télé, de Sarkozy, de tout comme une pluie d'électrons sous cette pluie de fausse lumière. Et par le même temps, dans le noir comme ce type. Nous sommes tous dans un tunnel comme lui. Certains, plus optimistes que moi, disent que nous en verrons bientôt la fin. Pas du tout! On est à peine en train d'y entrer. Nous sommes au début d'un tunnel sans fin qui s'appelle le capital.

Maintenant dans ce tunnel, dans cette nuit noire, il y a de la lumière. Cette lumière est faite et produite par des petits corps démunés comme celui de ce monsieur, comme ceux que l'on voit dans les films de Gheerbrant. Ces petits corps font de la petite lumière fragmentaire comme des lucioles. La luciole est ce que l'on appelle le ver luisant, ce petit insecte qui de temps en temps s'allume. Pour quelle raison? Les lucioles font de la lumière pour attirer l'autre. La lumière de la luciole est une lumière motivée par le désir. En italien, luciole se dit « *luciola* » et désigne d'une part l'insecte, et d'autre part l'ouvreuse de cinéma. La *luciola* est cette femme qui dans le noir, nous amène à notre rangée devant un écran de cinéma où nous pourrions nous raccorder à l'autre et cesser d'être esseulé. Pasolini en parlait magnifiquement bien dans « la disparition des lucioles ». Mais où il se trompait, est qu'il n'y a pas de disparition, mais multiplication des lucioles. Les lucioles ce sont nos solitudes. Ce type avec son univers, motivé par son désir, est pour moi une luciole, comme nous.

Nous sommes là et nous faisons de la lumière, ce que nous rappelle l'expérience artistique. Nous faisons de la lumière mais par fragmentation.

Notre boulot, l'expérience artistique, est de reconstituer un peuple de lucioles.

Nous sommes le peuple des lucioles.



Le Moindre Geste, Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel.

DU DOCUMENTAIRE À LA FICTION

PASSÉ ET PRÉSENT DE LA CRITIQUE DE CINÉMA

Conférence d'Eugenio Renzi



Serge Daney, itinéraire d'un ciné-fils, entretien filmé de Régis Debray.

DU DOCUMENTAIRE À LA FICTION PASSÉ ET PRÉSENT DE LA CRITIQUE DE CINÉMA

Quand on parle d'écriture sur le cinéma, on est confronté à trois cas de figure : les journalistes, les universitaires, les critiques. Chacune à son rythme. Les journalistes d'abord. Ils écrivent sur les films qui sortent en salles. Ceux qui font des études universitaires de cinéma, des recherches, écrivent des livres, des essais et constituent ce que j'appelle « l'académie ». Les deux positions sont assez stables et ont leur légitimité. Le journaliste peut parler d'un objet parce qu'il a une actualité, des gens vont dans les salles ce qui justifie que l'on parle des films. L'académie se justifie par le fait d'avoir une idée conceptuelle de l'histoire du cinéma et donc d'essayer d'attraper cette histoire, de l'expliquer par des concepts et d'en regarder l'évolution avec un peu de recul. La critique se trouve entre les deux. Sa légitimité est moins claire, son public plus flou. Elle doit constamment instaurer elle-même sa place.

J'ai passé 5 ou 6 ans aux *Cahiers du cinéma* et il m'a fallu beaucoup de temps pour comprendre exactement en quoi le travail critique consistait. Car ce travail dans l'entre-deux, consiste à être à la fois dans l'urgence de devoir parler des choses qui sortent (la même urgence du journaliste), tout en y mettant l'ambition conceptuelle de quelqu'un qui regarderait du point de vue de l'histoire du cinéma, alors même que celle-ci n'est pas encore passée (dans son présent) – et donc hasarder une définition, hasarder un concept sur une actualité.

Ceci posé, tout n'est pas complètement clair. Par exemple, pourquoi faire de la critique de cinéma ? Quel est l'intérêt ? On peut être tenté d'esquiver cette question et se reposer simplement sur la tradition. C'est trahir l'essence même de cette tradition. Puisque ce qui a déterminé la critique de cinéma est son statut incertain. La critique est avant tout critique de la critique. Il faut donc partir toujours d'un pas en arrière. Par une critique des conditions qui rendent possible la critique de cinéma. En plus clair : qu'est-ce qui donne la possibilité au critique de parler d'un film, d'écrire sur un film ?

Une première réponse, entendue à plusieurs reprises et que j'ai senti en travaillant : on peut écrire sur un film car le cinéma vient de l'écrit. Pas toujours, certes, mais la plupart du temps. À l'origine du film il y a eu un scénario, ou bien un roman, parfois seulement un sujet, un synopsis ou simplement des notes. Sans doute, un écrit. Ensuite, il y a eu transformation de ce langage en quelque chose d'autre : la mise en scène. L'existence de ce processus garanti au critique que le film peut redevenir ce qu'il était à son origine, c'est-à-dire de l'écrit. La critique opère cette transformation. Il ne s'agit pas d'un simple retour au point de départ. Et c'est bien ce qui rend l'exercice intéressant. C'est une création. Création littéraire ? Oui et non. La critique n'est pas à proprement parler « de la littérature » même si évidemment s'y retrouvent toutes les règles d'usage (la rhétorique, faire un travail d'écriture, l'article peut éventuellement être un objet en soit, quelque chose de plaisant à lire). Comparé à d'autres formes d'écriture (roman, journalisme, etc.) la critique possède quelque chose de plus. Comme si, dans ce processus de retour du film à l'état de papier, il restait quand même quelque chose propre au cinéma. L'écriture critique est donc par définition impure. Elle résulte d'une grammaire qui suit des règles qui sont du cinéma et de littérature à la fois.

Dans le cinéma, un partage est convenu entre fiction et documentaire. Évidemment, ce partage est arbitraire, et je pense même que le cinéma a depuis toujours essayé de s'en émanciper. Il a aussi son utilité, dans la mesure où, autour de la question de la vérité, le cinéma s'organise entre enregistrement (une autre manière de dire « documentaire »), et création. Et le documentaire et la fiction contiennent une dose plus ou moins importante d'enregistrement et d'invention. Mais ces deux pôles sont là : celui du naturel et celui de l'imaginaire. Si, dans sa forme, la critique de cinéma a quelque chose à voir avec le cinéma, dans sa structure même, peut-être suit-elle les mêmes règles. La critique de cinéma pourrait-elle aussi être, soit un peu plus du côté de la fiction soit un peu plus du côté documentaire ? En tout cas, être en permanence dans la tension entre ces deux éléments.

Ayant commencé à réfléchir à cela, je me suis aperçu que la plupart des textes qu'on lit ressemblent davantage à du documentaire. Un documentaire très basique, la plupart de textes enregistrent ce que le critique a ressenti pendant le visionnage... Un ton neutre, objectif. Une manière très figée de dire que toute la subjectivité de l'opération se réduit au jugement critique mais que dans la forme de l'article, seul le système élémentaire qui consiste à s'auto-interroger ne pourrait exister. Comme si un critique de cinéma au lieu d'écrire son texte, mettait une caméra devant lui et commençait à dire : « Le film raconte ça... Cette image est belle, l'autre non... » Voilà ce qu'on lit le plus souvent dans les articles, quelque chose qui ressemble au degré zéro du documentaire.

D'autres manières d'écrire sur les films sont possibles. Peu acceptées, mais possibles : des mises en scène, des créations, de l'imaginaire. Je peux en parler, car quand je suis arrivé aux *Cahiers du cinéma*, sans rien dire évidemment aux autres (seuls les rédacteurs en chef étaient au courant) j'ai commencé à faire de faux entretiens. J'inventais des personnages qui n'existent pas. Par exemple sur un dossier sur le Western, j'ai inventé Jimmy Terenson (pour la petite histoire, Jimmy est le nom de mon père et Terenzio celui de mon grand-père). Ce personnage était un technicien du cinéma italien, des Western spaghetti, et qui avait fait aussi un peu de politique. Et au lieu d'avoir à expliquer dans mon texte en quel sens le cinéma italien de l'époque était lié au politique, à certains groupes d'extrême gauche, que les gens – comme Lou Castel, Gian Maria Volonté... – étaient plus ou moins à la fois dans le cinéma et dans la politique, j'ai inventé un personnage qui le dit à la première personne. Ça me semblait faire sens. C'était faux, Jimmy Terenson n'a jamais existé, mais en même temps, de cette fiction ressortait une vérité qui allait arriver plus vite à la lecture qu'un long développement historique.

Mon approche a ensuite évolué et depuis qu'on a fondé le site *Independencia*, j'ai ainsi fait deux ou trois expériences de cet ordre. Quand par exemple je ne sais pas comment écrire sur un film, j'invente trois personnages au café discutant du film. Le dialogue me donne des possibilités : la liberté de ne pas écrire un texte qui soit complètement bouclé, me sortir de l'idée qu'un film est soit bon, soit mauvais. Car quand on écrit, même si on a des nuances dans la tête, on essaye toujours d'avoir un peu de cohérence. Mais si on invente au contraire un dialogue de trois ou quatre personnes en donnant à ces personnes une existence comme personnages, l'un pourrait être un Mac-Maonien, un autre un fou de Straub, un troisième un vieux cinéphile... On peut imaginer des personnages, des typologies et les mettre les unes contre les autres, créer une discussion.

Encore plus récemment avec *Independencia*, grâce à André Labarthe, nous avons fait un petit film qui s'appelle *No Comment*. Il tente une expérience : faire une « critique vidéo ». On a mis en scène plusieurs critiques dans une pièce : Narboni, Douchet, Cyril Neyrat... Un moment donné j'arrive sur scène, un peu énervé, et la discussion s'enflamme... Puis un faux Godard (joué par Jacques Bonaffé) dans un coin, lance des idées... Une manière à la fois de montrer comment les

critiques parlent d'un film, comment ils en parlent entre eux, et comment on peut regarder les films de manière différente : en petits groupes, à deux. Bref, toutes ces possibilités d'échanges que l'ont fait en temps normal – parce que la critique est d'abord cela : elle vient de l'oral, c'est une discussion entre amis, entre cinéphiles. L'idée était de le remettre en scène. Le film est également intéressant dans sa partie documentaire puisqu'il montre en quelque sorte l'échec de la tentative. Montrer comment, quand on tente de faire ces choses, on ne réussit jamais complètement. On voit tout ce qu'on ne sait pas dire, les paroles trop organisées d'avance, trop pensées, on sent les opinions qui manquent un peu de naturel. Et surtout, il y a les choses que les gens sur le plateau ne veulent pas dire. Un moment donné, il est question de parler de la Palestine, du fait que Godard a été accusé d'antisémitisme. Or, ils n'en ont pas du tout envie, et ne le font pas. Ces ratés du film me semblent être aussi son intérêt. L'idée de ce film reste intacte : nous sortir de la critique plate où on essaie de faire un discours bien ficelé, sans aspérités et parler de cette proximité qui lie le cinéma et la critique.

Mais l'histoire du cinéma et de sa critique, c'est aussi d'essayer de comprendre l'intérêt de raconter un film. Avoir seulement une critique de l'image comme quelque chose de complètement subjectif, ou avoir un critique simple médium qui retranscrit objectivement ce que l'image lui dit, est décevant. D'un côté il manque l'homme, de l'autre côté, il manque le monde. De la critique, il serait au contraire intéressant d'avoir l'histoire de ce qu'elle aussi a apporté : une réflexion, une image du monde.

La critique de cinéma a porté une découverte et a mis en scène une image du monde. Ce que je vais tenter d'expliquer à l'aide de quelques extraits.

Le premier extrait est une conversation entre Serge Daney et Régis Debray. Vous connaissez sans doute l'émission, maintenant disponible en DVD. Revoyons le tout début de cette longue discussion entre ces deux hommes, le moment où ils parlent de la première image qui a compté pour Serge Daney.

[Extrait : Régis Debray, *Serge Daney, itinéraire d'un ciné-fils*. Entretien filmé]

Deux choses qui sont intéressantes pour notre discussion. La première concerne vraiment Daney ; pour lui sa première image était un atlas. Une manière bien à lui de voir la critique de cinéma comme quelque chose de lié à un plaisir, à une promesse, mais à un plaisir et une promesse qui ne sont pas infinis, étant en quelque sorte liés à sa propre existence personnelle. Daney le dit, il est né en 1944, mais ne dit pas ce qu'il sait déjà, à savoir qu'il va mourir. Il dit qu'après grosso modo la chute du mur : « Je n'arrive plus à regarder des films avec le même intérêt ». Comme si tout le cinéma était pour lui lié à cette image et à cette carte de Yalta qui faisait sens quand il allait visiter une Nouvelle Vague en Allemagne ou dans l'Europe de l'Est. Je pense que la dernière grande découverte de Daney a été son voyage en Russie, dans les années 1980 (la Glasnost) avec une petite bande des *Cahiers du cinéma*.

À travers cette image, Daney relie l'Histoire du monde à sa propre histoire de cinéphile et de critique. Mais la liaison ne se fait qu'à posteriori, à la fin de l'histoire. Il ne dit pas : « J'avais 20 ans et j'ai compris que cette image était puissante et à chaque fois que je voyais un film, pour le comprendre je lui collais dessus l'image de Yalta, ce concept d'Europe, de monde, et de comment il est organisé... » Non, il dit : « Maintenant, à la fin de ma vie, je comprends que cette image a compté

pour moi. » d'une part cette image a toujours été là, de manière immanente, d'emblée, dès l'enfance, donc d'une manière complètement déterminée par le monde dans lequel enfant, il est né et a grandi. Le monde d'un petit parisien du XI^e arrondissement microcosme de la France de l'après guerre et donc, pour ce qui en est du cinéma, de l'académie française du cinéma de l'après guerre, celui que *Les Cahiers* et la Nouvelle Vague critiqueront et effaceront. La carte du monde existe depuis toujours dans sa tête mais elle est invisible. C'est comme une catégorie, une image qui pré-existe et qui nous permet de comprendre toutes les autres images. Du coup, on entre dans une espèce de critique de la critique : essayer de donner un visage à cette image, de comprendre quelle image le monde dans lequel on est né nous a donné, nous a mis dans la tête. On sait qu'il y a sans doute des images fondamentales qui nous permettent de regarder le monde, les images, le cinéma, de le comprendre et de juger aussi, de manière à la fois personnelle et politique. Dans le cas de Daney ça ne sera pas que le cinéma puisqu'il commencera à s'intéresser aussi à la télévision, au sport, à la publicité, à beaucoup de choses autour de l'image, donc. Cette présence est une manière de comprendre sa propre histoire, et l'on sait que la critique est l'endroit où chacun fait son auto-analyse. Le culot du critique étant d'avoir l'impression qu'il écrit pour les autres alors qu'en vérité il le fait pour soi. Mais si on a eu le cadeau d'une image qui préexiste et que cette image nous est donnée par le monde, ne concerne-t-elle pas a priori tout le monde ?

Daney nous dit aussi que sa première image n'est pas une image de cinéma. C'est beau, il donne l'impression qu'en effet la critique est fondée sur quelque chose qui est ailleurs, une autre image, loin de ceux qui font des discours un peu essentialiste sur le cinéma. C'est dire qu'éventuellement le cinéma n'a pas le copyright sur les images. C'est dire aussi que ce n'est pas par la critique que l'on va vraiment avancer sur la question du rapport entre critique et cinéma. Alors, plutôt du côté du cinéaste ? Est-ce qu'un cinéaste ne fonctionne pas un peu comme le critique – Comme Daney notamment ? Les cinéastes aussi, pas moins que les critiques, à chaque fois qu'ils font un film, ont dans leur tête une image qui préexiste aux autres images, qui ne se manifeste pas ou se manifeste de manière cachée dans chaque film. Chaque film est donc une sorte de recherche pour retrouver l'image qui a toujours été là.

À partir de Serge Daney toujours, voici maintenant l'extrait du film *Chung Kuo*. Film documentaire d'Antonioni, plutôt pensé pour la télé, diffusé sous le nom de *La Chine* (« Chung Kuo » veut dire « la Chine » l'empire, le pays du centre) puis distribué en France au cinéma récemment dans une version plus complète. Antonioni l'a tourné en 1970 juste avant de tourner *Zabriskie Point* (qui est son voyage aux États-Unis). Il fait un voyage en Chine, tout juste au sortir de la révolution culturelle, laquelle fut quand même une sorte de guerre civile, et il fut vraiment le premier cinéaste ayant eu le droit de tourner sur place. Le Ministre de la Culture de l'époque, Zhou Enlai fut d'ailleurs fortement critiqué par les autorités chinoises pour avoir commandité ce film et permis à Antonioni de filmer. *Le Quotidien du Peuple* fait un article contre le film, que Daney reprend dans son article « La Remise en scène » dont voici le premier paragraphe :

« "Intention perfide et procédé méprisable." C'est sous ce titre qu'un commentateur du *Renmin Ribao, Quotidien du Peuple*, fustigea en 1974 *Chung Kuo*, le film d'Antonioni. Les arguments étaient parfois étranges, ainsi : « Mais le pire c'est la description de la place Tien An Men. Le film ne donne pas une vue générale de cette place imposante et ôte toute majesté à la porte Tien An Men, si chère au cœur du peuple chinois. Inversement l'auteur n'épargne pas sa pellicule pour filmer des groupes compacts de gens sur la place, avec des images tantôt éloignées tantôt rapprochées, tantôt de face, tantôt de dos. Ici un grouillement de têtes, là un enchevêtrement de pieds. Il fait déli-

bérement de la place Tien An Men une foire en pleine pagaille, n'y a-t-il pas là une volonté d'insulter notre grande patrie ? »

Et Daney clôt: « la réponse évidemment oui. Donc deux reproches: "Par une multiplication exagérée des plans et des angles de prises de vue, Antonioni morcelle à plaisir donc ne respecte pas, dénigre, insulte. Il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique de la place, son image de marque. Il en va de même lorsqu'il filme le grand pont de Nankin." [...] »

Je vous montre donc cette fameuse image, qui d'ailleurs ouvre le film d'Antonioni.

[Extrait: *La Chine* d'Antonioni.]

Il dit: « Nous avons emporté nos caméras sur la place Tien An Men. » La chanson que vous venez d'écouter dit: « J'aime la place Tien An Men », une chanson que les enfants chantent tous les matins, la place Tien An Men étant le centre de Pékin et symbolisant le centre politique et culturel de la Chine.

Dans la suite du plan, on voit très bien ce que le critique du *Quotidien du Peuple* veut dire: depuis plusieurs plans on nous montre des visages mais on ne nous a pas encore montré la place Tien An Men dans toute sa grandeur, dans toute sa splendeur. Daney ajoute: « Il y a des images morcelées qui devraient être entières. Il y a des images qui devraient être là et qui manquent à leur place. »

Et troisième critique de Daney: « En ce qui concerne le choix des scènes et le montage, il n'a guère filmé les images bonnes, nouvelles et progressistes, ou bien s'il les a filmées c'était pour la frime et pour les couper après coup. Autrement dit, les images bonnes, nouvelles et progressistes, ne sont pas constituées, à construire et sont déjà là. Du déjà donné qu'il s'agit de reproduire. Mission du cinéma, remettre en scène? » Et après il continue: « Pour ceux qui s'intéressaient alors à la politique chinoise et pas seulement à la Chine comme rêve ou utopie, modèle ou défi, *Chung Kuo* n'était pas un film satisfaisant. Il ne l'est toujours pas d'ailleurs. On ne pouvait pas se défaire de l'impression d'assister aux tribulations muettes des figurants chinois en Chine sous l'œil d'un grand esthète attentif et blasé qui concluait un peu trop vite à l'impossibilité de comprendre quoique ce soit aux mystères qu'on lui montrait. Pire, il refusait d'ajouter sa signature aux images de marque déjà constituées, ready-made qu'on s'attendait. Horreur, il attachait davantage aux images qu'on lui déconseillait ou qu'on lui interdisait de prendre: un bâtiment officiel, un bâtiment militaire, un marché libre en rase campagne. Les chinois



ignoraient que la seule image qui compte ici, c'est celle qui est gagnée sur quelque chose. » Alors c'est ce passage là qui m'intéresse : « Les chinois ignoraient que la seule image qui compte ici c'est celle qui est gagnée sur quelque chose. » Cette dernière phrase est savoureuse parce qu'au contraire ici en Occident, notamment quand on était maoïste, comme l'était Daney et toute la revue des *Cahiers* durant ces années 1970, on pensait justement que ce qui est progressiste, politique, était d'entrer dans l'image et gagner la vérité contre quelque chose qui complot sur la surface pour qu'on n'y voit pas très bien. On trouve là une vraie obsession du cinéma de cette époque : entrer dans l'image, regarder tout droit l'image et s'en méfier aussi, méfiance pour l'image publicitaire, se méfier de l'image large et entrer dedans, zoomer, faire un travelling dans l'image. L'idée que l'image est épaisse et qu'il faut donc plonger à l'intérieur, dépasser la surface pour découvrir ce qu'il y a derrière elle.

Les extraits suivant sont des films que l'on connaît déjà.

Premier extrait, encore d'un film d'Antonioni : *Blow Up*.



[Extrait : *Blow Up* d'Antonioni.]



Blow Up, Antonioni.

Le personnage dans ce parc est photographe professionnel. Il a un studio, fait des photos de mode avec des jeunes filles. Il est là dans un parc pour prendre des images, comme ça, lui-même ne sait pas trop pourquoi. Il circule et croise un couple tout ce qu'il y a de normal ; un homme et une femme. Ils ont l'air de s'embrasser et donc il les prend en photo. Il se passe quelque chose : la fille vient le chercher, elle veut savoir un peu pourquoi il prenait ces photos, veut son adresse. Quand la fille part, le photographe se dit qu'il y a quelque chose qui cloche, et est curieux de voir ce qu'il a pris. Il développe les photos, puis décide de faire des agrandissements. « *Blow Up* » veut dire « gonfler ». Il « gonfle » ses images et se rend compte qu'en effet il y a quelque chose d'étrange dans cette scène, au-delà des deux qui ont l'air de s'embrasser. Dans l'image, il y a comme une ombre. Il fait un autre tirage très précis sur un coin de l'image, puis un autre, dans les pures techniques de la grande époque de l'argentique, et voit qu'en effet il ne s'était pas trompé, il y avait quelque chose : un revolver. Ce qu'il avait pris pour une scène d'amour était en fait un meurtre organisé – et sans doute la fille était-elle dans le coup – comme souvent dans le cinéma de cette époque ! L'idée c'est que l'image ment, la surface de l'image ne dit pas la vérité. Reste à savoir si l'image correspond à quelque chose d'autre, et à quoi.



Blow Out, Brian De Palma.

Autre extrait, cette fois du côté du son.

[Extrait de *Blow Out* de Brian De Palma]

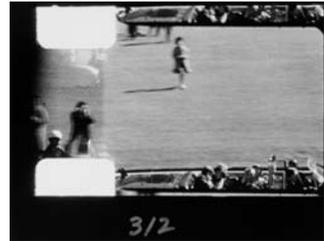
On bascule du côté du son mais c'est exactement la même chose : on comprendra plus tard dans le film, que ce bruit entendu (on voit très bien que les aiguilles montent quand on entend la crevaison du pneu) est la surface de l'image. Ce son est comme la scène d'amour : les pneus qui crèvent, c'est la scène d'amour.

[Meurtre de J.F.K, film de Abraham Zapruder]

C'était donc à Dallas, l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 : Film tourné par un vidéo amateur mais peut-être le film amateur le plus connu de l'histoire. La version que vous venez de voir, un peu stabilisée, permet de voir assez précisément un premier coup de feu, puis un deuxième qui vient visiblement d'une autre direction par rapport au premier : l'un de derrière et l'autre, frappe au contraire le président sur le visage, enfin le trou d'entrée est plutôt devant, et d'ailleurs on a l'impression que sa femme se jette derrière pour récupérer une partie de son crâne. Ce qui a frappé l'imaginaire américain et celui de certains cinéastes, est que cette image existe, l'image de l'événement le plus traumatique de l'histoire américaine des années 60-70 est là, mais qu'en dépit du fait qu'on a les images, il peut y avoir un complot, une absence de vérité. Jusqu'alors, les images avaient promis – en tant qu'enregistrement du réel, de donner accès à la vérité. Ce film a clairement montré que l'image n'est pas suffisante, qu'elle n'est plus une évidence, d'où une méfiance pour l'image.

D'où aussi une possibilité, une promesse, comme dirait Daney. Cette image tragique, promettait aussi le besoin d'avoir quelqu'un qui sache regarder l'image, qui sache mettre ensemble sons et les images, regarder à l'intérieur et dépasser les complots constitués par les personnes qui contrôlent les images. Ce film de 63, qui date donc du tout début des années soixantes, constitue en quelque sorte la manière dont on regardera désormais toute image. Daney, dix ans plus tard, en 1974, dit exactement cela : l'image vraie, l'image qui compte, est celle qui est gagnée contre quelque chose. Elle n'est jamais là. L'image publicitaire éventuellement peut être là. Ce que les chinois disaient d'Antonioni : « Des images sont là, pourquoi Antonioni ne pas les a pas filmées, pour aller regarder avec des zooms, faire des plans morcelés... Il n'a pas voulu mettre dans le film des images qui existaient : celle du pont du Nankin ou l'image de la place Tien An Men ». Ils auraient voulu une image sans histoire, hors du temps, qui aurait pu être prise en 53 ou en 70, peu importe, une image « carte postale », une image vide.

La question de Daney n'est pas de dire que les chinois ont tort, ils visaient quelqu'un d'autre qu'Antonioni, et le film



reste en soit un vrai hommage à la Chine, à l'autonomie intellectuelle de ce peuple qui a su imaginer une certaine manière d'écrire, d'avoir une médecine... Mais à travers la critique des chinois, Daney montre que les discours ne sont pas clairs, que les catégories ne sont pas si claires qu'il n'y paraît. Car pensant être maoïste, on a développé une théorie marxiste de l'image et d'un coup les chinois nous expliquent que c'est exactement l'inverse qu'il faut penser. Et peut-être ont-ils tort mais quand, pour des raisons politiques, les chinois ont la nécessité de détruire un film, ils font appel à certaines catégories de la critique esthétique, qui existent bel et bien. Leurs catégories sont elles aussi historiques, ont une histoire. En comparaison, celles qu'on utilise en Occident ne sont pas si rationnelles que ça. D'où vient cette idée selon laquelle l'image vraie est une image qui rentre dedans ? Idée typique des années 60 et 70 et qui vient tout droit de l'image du film sur la mort de Kennedy.

Un autre extrait – je surmonte ma peur de vous le montrer : *Body Double*, encore un film de De Palma.

[Extrait de *Body Double*, De Palma]

Ce type pourrait bien être un critique de cinéma : moi par exemple, si ce n'est qu'à Paris on a des appartements beaucoup plus modestes. Pour être dans l'éducation à l'image, c'est un fonctionnement à la *Vertigo* : il y a deux fois la même femme. De Palma répète à l'infini Hitchcock, donc on pourrait bien dire que la première image de De Palma est plutôt Hitchcockienne. Cet acteur, qui a d'ailleurs quelques petits problèmes psychologiques, squatte cet appartement et voit de l'autre côté de la rue une fille qui tous les soirs, chez elle, fait une sorte de danse, comme une Lap Dance, comme un Peep Show. Ayant été quitté par sa femme, le voilà qui tous les soirs, se met là à regarder avec cet espèce d'appareil. Puis un soir, il voit qu'il y a meurtre. La situation est alors inverse : ce n'est plus l'apparente scène d'amour qui cachait en vérité un meurtre, mais plutôt qu'il a l'impression qu'il y a eu meurtre, tombe amoureux de la fille, essaye de la sauver, mais n'y arrive pas. Puis, comme dans *Vertigo* encore, quelques temps plus tard, regardant un film porno, il voit une fille qui danse exactement comme dansait la fille qui en principe est censée être morte. *Scottie de Vertigo* : l'impression d'avoir retrouvé la fille aimée. Il s'avère qu'il a raison, la fille qui dansait étant en fait une fille choisie pour jouer un rôle, dans une mise en scène de crime. Là aussi : il y a du

Hitchcock mais Hitchcock plus quelque chose. Il y a aussi cette idée que la première image est mensongère, qu'il faut regarder plus attentivement. Un complot cache la vérité et fait qu'on a l'impression de voir autre chose. On voit quelque chose, mais il faut regarder très attentivement l'image pour essayer de comprendre quelle est sa vérité.

Évidemment, De Palma faisant du cinéma d'auteur mais en partant de l'idée de genre, il est donc plus facile de trouver de manière plus explicite ce renvoi à la scène très violente de l'assassinat de Kennedy. Mais vous pouvez le retrouver aussi chez d'autres cinéastes. Prenez *La Stratégie de l'Araignée* de Bertolucci, vous voyez exactement le même système : comment on entre dans une ville, comment toutes les images, toutes les tentatives de la caméra d'entrer dans une ville sont empêchées par une sorte de force.



Body Double, Brian De Palma.

Cette ville que Bertolucci essaye de pénétrer se dérobe, l'oppose à une véritable résistance, lui donnant une fausse image d'elle-même. Tous les plans sont des travellings qui essaient à chaque fois de percer, d'entrer en profondeur, et qui sont renvoyés.

Encore plus évident dans les films de Dario Argento, des films de genre comme *Profondo Rosso* où au début du film, le héros entend un cri, entre dans un appartement rempli de tableaux. Puis repensant à cette scène, il se rend compte que ce qu'il a vu n'était pas exactement la vérité, qu'il y avait en effet un miroir et que dans l'image se cachait quelque chose. À chaque fois, l'idée que l'image est épaisse, jamais immédiate et que la contradiction entre le vrai et le faux est bien organisée. Faux au début, au premier regard ce que l'on voit n'est pas la vérité, la vérité est cachée, et il faut faire un effort presque physique, un vrai travail, pour aller au fond des choses la trouver.

Cette évidence de l'image originelle de Kennedy dans le cinéma des années 1970, on la retrouve il me semble dans *Conversation Secrète* de Coppola et dans bien d'autres films ultérieurs qui peuvent nous y faire penser. Essayer de comprendre cette image est aussi raconter une histoire de spectateur. Car cette image a dit aux États-Unis : « Vous êtes entre autres condamnés à être des spectateurs ». Si vous voulez faire de la politique dans ce pays, si vous voulez être citoyen du monde dans lequel vous vivez, il va falloir que vous vous armiez pour comprendre les images.

Prenons *Casualties of War*, autre film de De Palma. Le film nous raconte quelque chose qui a vraiment existé. Un carton au début du film nous dit que ce film est inspiré de quelque chose qui s'est vraiment passé au Vietnam : l'histoire d'un groupe de soldats qui ont enlevé une fille et l'ont violée, le tout dans la tête de Michael J. Fox. On le sait par l'action. Il est au Vietnam avec une bande de camarades, Sean Penn est le chef de cette petite troupe. Là où ce film travaille d'idée du complot de l'image, est que De Palma essaye de remettre du faux aussi de l'autre côté ; c'est-à-dire qu'on arrive jamais au bout, il y a un abîme. Au tout début, Michael J. Fox est dans un bus, voit une fille puis s'endort dans ses pensées... Il rêve, ou il se souvient de cette histoire, comme s'il s'agissait de la même fille vietnamienne qu'il a reconnu, vivante et qui aurait émigré aux États-Unis, ou alors une simple fille asiatique qui déclenche ses souvenirs, comme la madeleine de Proust. Mais ça peut être tout simplement, non pas un souvenir mais un désir, ou le mélange de désir et de souvenir. Peut-être qu'il a vu cette fille qui lui plaît et rêve de quelque chose, à moitié souvenir de guerre et envie de rencontrer une fille asiatique, ou de la sauver.

Je vais vous montrer un autre extrait d'un film qui a été tourné exactement sur la même idée que *Casualties of War*, le film *Redacted*, qui raconte encore une fois une histoire vraie et cette même histoire, d'un groupe de soldats en Irak. Cette fois-ci, qui ont enlevé et violé une fille.

[Extrait : *Redacted* de Brian De Palma]

Pour moi, depuis une dizaine d'années, le cinéma a vraiment changé. Il est devenu quelque chose de complètement différent et a commencé à vraiment à fonctionner avec une autre logique. Encore une fois tiré d'une histoire proche de *Casualties of War*, ce sont cette fois les mots qui sont effacés. « Redacted », c'est-à-dire la censure, comme « Top Secret », quand on efface quelque chose. Ici plus exactement, on cache sous une couche, car les choses n'ont pas été complètement effacées, c'est encore là, enfouis. Deuxième chose, par rapport à *Casualties of War* où vous aviez cette idée de deux dimensions (il y a le bus et il y a la tête de Michael J. Fox), dans le bus il y a ce qu'on peut appeler une réalité et dans la tête de Michael J. Fox, la confusion : on est dans un abîme méta-cinématographique où on ne sait pas du tout si ce sont ses souvenirs, ses rêves, ou un

mélange des deux. Ici au contraire, il n'y a pas un endroit où le film s'appuie; les images sont déjà tout de suite la réalité ou plus exactement une matérialité, c'est-à-dire des documents qui existent sur Internet. Et toutes les images sont accompagnées par une description d'elles-mêmes; on sait que c'est le journal d'un soldat, plus tard on aura des documents sur Internet, de la *vidéo chat*, puis des photos, puis un blog. Bref, toutes les images décrivent ce qu'elles sont. Mais l'idée sous-jacente: je suis en train de faire un film de toi qui est en train de me filmer. C'est une mise à plat, quelque chose de beaucoup plus radical que l'idée qu'avait le cinéma avant: De l'image épaisse où, du faux du début, on arrive à la vérité à la fin, le cinéma vous montrait la vérité. Ici, la complexité monte d'un cran: nous sommes dans une contradiction permanente entre l'invention, la créativité, la subjectivité et le registre du documentaire. On n'en sort jamais. Le vrai et le faux sont tout le temps dans le même plan – comme cette idée de *Redacted*: le mot effacé mais qui reste. Dépassé au sens hégélien du terme. À aucun moment on ne peut sortir pour trouver un endroit où l'opposition entre le vrai et le faux est résolue, jusqu'au diaporama du final où tout est mélangé, sans qu'on ne sache jamais si les images sont vraies, fabriquées, sont reconstituées...

Alors d'où vient cette confusion et quelle est sa rationalité? Car même confuses, elles restent rationnelles.

Deux autres extraits enchaînés:

[Extrait: *V pour Vendetta* de James McTeigue]

[Extrait: *Cloverfield* de Matt Reeves.]

Cela a été beaucoup commenté: le 11 Septembre est l'image constitutive des films qui ont été tournés dans les années 2000, à tel point qu'on a l'impression que le cinéma l'avait prévu (il avait déjà inventé ces images, comme chez Carpenter et d'autres). Mais une réflexion très spécifique, belle dans sa complexité, s'est développée au cinéma suite au 11 septembre autour de la figure du terroriste.

Cloverfield est plutôt un film sur les caméras, sur l'enregistrement et le fait que la caméra continue à tourner même quand on n'est pas là. On est à l'opposé de l'époque de Bazin où l'on évoquait la solidarité nécessaire devant la catastrophe entre l'opérateur et la caméra.

V pour Vendetta est lui un film éminemment commercial, commercial et donc populaire – ce cinéma dont l'intérêt est de véhiculer la plupart du temps des choses profondément politiques à voir. Film tourné quatre ans après le 11 Septembre, il fait de la figure d'un terroriste à la fois un héros et une possibilité, et de l'image de ce héros, celle d'un cinéma et d'un monde possible. Or son image est celle du masque, de l'anonyme. On ne voit jamais son visage, celui-ci au contraire se multipliant par 1000, 2000, 3000; tout le monde deviendra «V». Cette image touche, d'abord parce qu'il s'agit d'un vrai discours, portant moins sur le 11 Septembre que sur la réaction politique à cet événement: le fait que dans une société qui fait de la vidéo-surveillance un outil de masse, l'Homme quelconque devienne le terroriste. On perd complètement les repères, on perd complètement la possibilité d'identifier qui que ce soit.

Même questionnement dans un film sorti exactement à ce moment: *Inside Man* de Spike Lee. À la suite d'un hold-up et pour fuir la police, des braqueurs amènent de force employés et clients à la cave, mettent des masques à tout le monde, les habillent en peintres et font de même. Puis tous sortent ensemble, portant le même masque. La police ne sait lesquels arrêter et devra multiplier les examens d'enquête pour essayer de les identifier: c'est le sang, les visages, les cheveux... La portée politique du film: En multipliant à l'infini les dispositifs de contrôle pour confondre les criminels, tout le monde en devient soupçonnable.

Parallèlement, notons des films comme Z 32, film israélien d'Avi Mograbi qui fait du masque un enjeu principal, où le masque ne couvre pas simplement quelque chose, mais il évolue et devient un vrai visage, sur lequel peut se lire la lutte entre le vrai et le faux: le vrai récit d'un soldat qui a participé à une expédition punitive dans le territoire occupé et le faux, la part de fiction, dans la façon dont se crée un personnage devant la caméra qui s'auto-raconte. Les deux, vrai et faux, s'unifient et se confondent.

L'image récurrente dans les films des dix dernières années est celle de la confusion entre ce qui est vrai et ce qui est faux en une contradiction immanente. Une image plate cette fois, et même complètement plate, le degré zéro de la visibilité sociale: l'espace où s'efface toute aspérité pour retrouver, définir l'état de la société de contrôle. Une vraie tentative de représenter cette image contradictoire du dépassement de l'alternance entre fiction et documentaire, où réel, imaginaire et création sont concentrés au même moment et au même endroit, sans hiérarchiser ou créer des espaces où l'un serait sans l'autre. Commence à se dessiner là, peut-être une nouvelle forme sur laquelle, dans 10 ou 20 ans avec le recul, on pourra en dire davantage. Mais cette image du masque correspond à ce regard porté sur nous ces dix dernières années: ce personnage masqué, à la fois l'individu et la totalité, qui comme V représente tout le monde et qui est en même temps quelqu'un d'extraordinaire et exceptionnel. Comme le soldat de Z 32, comme le soldat de *Redacted* aussi, il se trouve pris dans un mécanisme et dans un dispositif cinématographique qui n'est absolument plus le même que dans les années 60 et 70.

Différence complète dans la manière de filmer, de se filmer et de penser les rapports entre le cinéma – les images plus largement – et un monde qui a complètement changé. *Redacted* de ce point de vue est vraiment un manifeste: Le film d'un cinéaste qui pendant des années a regardé Hitchcock comme une vérité, et qui à un moment donné se met à regarder les fenêtres d'Internet comme James Stewart regardait la fenêtre face à lui dans *Fenêtre sur cour*.

Avec le partage d'images et la création d'images, on trouve aujourd'hui sur Internet la même intelligence, la même force que les images « nobles » créées jusqu'ici par les cinéastes, par les auteurs. Il faut y investir la même intention et la même réflexion... Non pas parce que n'importe qui mettant une vidéo sur Internet devient un artiste, mais parce que nous sommes conscients que les problèmes de l'image, ainsi que celui de la multiplication infinie de vues, font qu'il n'y a plus une image (comme ce film amateur vu par hasard) mais qu'il y en a à chaque fois trente millions. C'est le cas du 11 Septembre comparé à l'assassinat de Kennedy: on n'en a pas une image, vidéo unique capturée par hasard, mais il y en a trente six milles possibles, avec ses trente six milles points de vue.

C'est autour de cette complexité et de cette difficulté que le cinéma a toujours à mon avis son intérêt: être capable de se mettre toujours après, d'attendre que d'autres images se fassent, éventuellement laisser d'autres prendre



De haut en bas :

V pour Vendetta, James McTeigue.
Cloverfield, Matt Reeves.
Z 32, Avi Mograbi.

de l'avance – la télé, Internet, la publicité ou d'autres médiums, pour finalement recapitaliser à la fin et essayer de re-regarder les images créées par les autres.

Le regard de la critique est aussi à cet endroit-là. La critique doit exister, doit se donner cette chance d'essayer de faire comme le font les cinéastes : Non seulement regarder, juger film par film, mais aussi vraiment penser la critique comme quelque chose qui ressemble au film et peut participer activement à la découverte de l'image comme un territoire où nous sommes à la fois des créateurs, parce que ce sont nous qui faisons les images, mais aussi dont nous sommes les enfants, les héritiers. En ce sens, je pense qu'il y a une proximité entre les cinéastes et les critiques.

Et le cinéma aussi, doit « parler à la critique ». Parce que le mot « parler » a une ambiguïté : il signifie aussi « Ça me concerne », ça me regarde. Le cinéma regarde la critique et lui parle, car le cinéma est toujours l'histoire d'un spectateur, affaire de spectateur. C'est en ce sens qu'il doit s'interroger sur la question que s'est posée Daney : « Est-ce qu'il y a une image qui précède toutes les autres et qui permet de comprendre la totalité de tout ce qui, après, est arrivé dans ma vie ? » – et voir en tant que critique, quelle place lui donner. Pour Daney, elle est très précise et relève de la géographie : placer avec exactitude les images, savoir si c'est bien ou si c'est mal, si une image est bonne ou mauvaise.

Le cinéma regarde les critiques dès lors qu'un cinéaste réussit à fonctionner de la même manière, interrogeant son existence de cinéaste film après film, en essayant de trouver quelle a été pour lui la première image qui lui aura à la fois promis la possibilité du cinéma, et également donné une piste, indiqué un chemin.

En cela, je dis que la critique doit non seulement apprendre à regarder le cinéma, mais aussi à voir dans quel sens le cinéma regarde la critique.

Néanmoins, la critique de cinéma reste réduite socialement du fait que peu de gens s'y intéressent. Peut-être à raison : le cinéma est beaucoup plus fort et direct, le cinéma ce sont les images, ce que la critique ne sera jamais. Mais si la critique veut être autre chose que le journalisme ou autre chose que l'académie, elle ne doit jamais oublier que c'est le cinéma et la manière qu'ont les cinéastes de penser à leur propre histoire, qui lui donnent les clés pour parler du monde, pour être à la fois personnel et politique. Sinon, elle ne fait que parler des films, sans parler du monde, et ne participe pas au débat.

ÉCHANGE AVEC LA SALLE

Le travail du critique... du côté des cinéastes ou parmi les spectateurs ?

Question : Vous positionnez la critique du côté du cinéma, disant qu'il est dans le cinéma et que le travail du critique a quelque chose à voir avec le travail du cinéaste. Or je vois sa position plutôt parmi nous, les spectateurs. Et comme je ne fais pas de séparation entre le public et le cinéaste, la critique fait partie de la relation qui existe entre le cinéaste, le film et le spectateur. Bien que très impliqué par l'écriture, par la complexité de son expérience et de sa réflexion dans son rapport particulier au cinéma, je le sens d'abord comme un spectateur. Or vous semblez le décrire comme extérieur à cet enjeu, dans l'impuissance à pouvoir rendre compte de la relation qu'il y a entre le film, le travail du cinéma sur l'écran et le travail du cinéma à l'œuvre chez le spectateur ?

Eugenio Renzi : C'est parce que lorsque j'évoque les critiques, je ne parle pas vraiment d'une profession. Le critique en effet, c'est un spectateur, et pas plus qu'un spectateur, c'est-à-dire quelqu'un qui à la fois regarde un film, mais aussi se demande : est-ce que c'est bien ou c'est mal ?

Il y a une existence publique du critique mais l'activité principale du critique est celle de n'importe quel spectateur ; comme lui il est dans la salle, il regarde le film et se tait. Puis en parle quand il sort. Et que ce soit avec trois copains ou par un article dans un quotidien, ça ne change pas grand chose sur le fond. Dans la pratique, les critiques rattachés à une revue peuvent se donner une attitude, mais quand je parlais du critique, je le revendique d'abord comme un spectateur quelconque. Moi par exemple, je n'ai pas fait d'études de cinéma et comme bien d'autres qui étaient avec moi aux *Cahiers*, je suis plutôt arrivé à la critique parce que j'avais raté quelque chose à un moment donné.

Après, le critique est un spectateur comme tous les autres – à ceci près que tous les spectateurs ne rentrent pas chez eux et commencent à écrire sur le film vu. Et là, il vaut mieux savoir écrire : faire une critique est un vrai travail d'écriture. Puis le critique passe dans une phase de professionnalisation, voyage, parle devant les gens, parle dans les médias... Mais l'important est qu'il reste un spectateur. C'est pour ça aussi que généralement, les critiques restent un peu bouche bée devant les films, comme des enfants.

Or ce qui m'intéresse aujourd'hui, est que le critique peut aussi faire autre chose – sans forcément passer du côté de la caméra comme cela s'est beaucoup vu, mais aussi faire quelque chose entre les deux : passer un peu du côté du cinéma tout en continuant à faire de la critique de cinéma. Ce que les nouveaux supports rendent possible.

Godard en est un exemple : Dans *Film Socialiste*, son traitement de l'écrit est très beau et troublant. Godard a présenté à Cannes une version sous-titrée, mais avec des « trous », sans toute la traduction, où seuls les quelques mots importants sont traduits. Ces mots sont vraiment traités comme des images et c'est au spectateur de mettre quelque chose entre deux mots. Il y a fabrication, comme avec les images. Cela est possible parce que Godard a toujours été entre la continuité et la maîtrise, les deux principaux écueils d'un cinéaste : Entre Cavalier, pour moi la maîtrise ou la continuité pure, et Antonioni, où elle est toujours troublée par les bruits du monde. Le cinéaste qui manipule, qui fabrique et de l'autre côté au contraire, celui qui enregistre passivement les bruits du monde. Chez Godard, il a les deux. Depuis ses *Histoire(s) du cinéma*, son idée est de ne pas dépasser cette contradiction mais de la mettre au travail, en se disant avec culot que le spectateur fera le reste.

Le Site *Independencia*

Question : Pouvez-vous nous parler d'*Independencia*, le site que vous avez créé ?

Eugenio Renzi : On a appelé ce site *Independencia* en référence au film de Raya Martin, qui a essayé de faire quelque chose de très nouveau et comme c'est souvent le cas, retrouve ce faisant quelque chose de vraiment très ancien ; en le voyant, on pense aux premiers gestes du cinéma. À chaque révolution, le cinéma fait comme ça : c'est-à-dire à chaque fois qu'il fait un pas en avant, il retrouve des gestes. Pour moi, inventer une revue qui utilise les nouvelles technologies c'est pareil, avec cette impression qu'avec Internet je pouvais refaire quelque chose de l'ordre des *Cahiers du cinéma* des années 20, 30, 50, c'est-à-dire retrouver une espèce de joie dans la critique de cinéma.

Le site *Independencia* propose quatre grandes rubriques : « L'actualité », qui prend tout ce qui

vient de l'actualité: un film en salle mais aussi une série télé qui nous plaît (quand elle nous plaît et si elle nous plaît), ou bien un livre. « Éphémère et festival » pour les événements qui sont sur cet autre rythme: des festivals qui existent, ou des événements éphémères comme cette conférence aujourd'hui dont on pourrait parler. Puis il y a une rubrique « interventions » où se retrouvent des textes plus ou moins polémiques, en tout cas des interventions critiques qui viennent s'imposer. Elles ne sont pas forcément inscrites dans une actualité, ou plus précisément elles créent leur propre actualité. Plus dans l'idée de feuillets – au sens des feuillets d'antan: Des textes qui forment des « séries ».

Question : Quel travail y faites-vous ?

Un peu ce que j'ai fait pour vous aujourd'hui. Mon travail consiste à créer un espace où des choses sont possibles, en veillant à ce que cet espace soit à la fois un peu connu et qu'il reste libre, pour s'affranchir des contraintes qui pèsent sur les revues critiques. Car aujourd'hui, on peut raconter à peu près n'importe quoi sur le cinéma américain ou le cinéma indépendant, mais dès qu'il s'agit du cinéma d'auteur français, l'angoisse surgit: « Oh mon Dieu, je ne peux pas écrire sur Assayas » ou « Faut absolument soutenir tous les films français parce que sinon c'est la cata ». Le nœud de l'affaire est là, ce qui à mon avis est problématique aussi bien pour la critique que pour le cinéma français. Il nous fallait un espace où les gens se sentent indépendants.

Ce qui nous intéressait aussi, était de créer une nouvelle génération, un « truc de bande » avec des personnes qui ne connaissent pas encore tout le monde et ont un regard frais.

Question : Vous avez en quelque sorte une fonction de rédac'chef ?

Eugenio Renzi : Objectivement, oui. Un rédacteur en chef est nommé par une rédaction, constituée en « comité de rédaction ». Or j'ai fondé la revue avec Antoine Thirion, et je n'avais pas encore de comité de rédaction. Quand nous avons un espace au Centquatre, nous proposons des comités ouverts où tout le monde pouvait venir, c'est ainsi que la plupart des rédacteurs qui écrivent pour la revue sont venus. Mais comme je ne les paye pas, je ne peux pas leur imposer « Maintenant tu fais ça » ou autre... C'est donc pour moitié ce que les gens ont envie de faire et ce que je demande aux uns ou aux autres de faire. Je garde pour le moment la rédaction en chef bien au chaud pendant un certain temps, puis la rédaction nommera un « chef », qui ne sera plus moi.

Question : L'écriture sur le Web est destinée à être lue sur l'écran. Quelles modalités d'écriture cela implique ? Et dans quelles mesures cela change la façon d'aborder un film ?

Eugenio Renzi : Ce qui change vraiment: sur le Web on est plus libre. Mais étant plus libre, le critique doit lui-même se poser de manière beaucoup plus forte la question du cadre, quelle sera la forme de son texte – d'autant que la plupart des choses qui s'écrivent sur Internet sont assez paresseuses, ne sont pas bien écrites, ne sont pas relues. Au lieu des blogs mal écrits par manque de temps (ou parce qu'il n'y a pas de relecteurs), on fait exactement l'inverse: d'abord l'écriture. Sur le Web, il est plus intéressant d'avoir une écriture très littéraire. Faire que sur le Web il y ait des textes qui soient vraiment très écrits. Mais aussi tenter d'autres expériences: tenter plusieurs rythmes et écritures, comme les quatre rubriques avec chacune leur rythme. N'ayant pas de cadre déterminé, on peut à chaque fois tenter d'inventer une nouvelle formule. L'idée que j'évoquais d'in-

venter une espèce de conversation inexistante ou alors de filmer un critique qui parle d'un film, essayer d'inventer une petite fiction, faire un faux entretien... J'ai écrit un faux entretien avec Kathryn Bigelow qui fait une dizaine de pages où on parle de Straub. Et pouvoir à chaque fois réinventer la forme par rapport à l'objet. La plupart des choses que l'on fait pourraient plus ou moins se faire dans une revue papier, mais à la condition qu'elle soit vraiment gérée par la rédaction. Or les revues papiers pour survivre aujourd'hui sont gérées par des managers qui indiquent tout ce qu'il faut faire, qui donnent les priorités. Le site Web nous permet d'y échapper.

Question : Le site *Independencia* n'est pas non plus dans tous les kiosques. Comment faites-vous savoir qu'il existe ?

Eugenio Renzi : Justement, avec Internet, il est partout. Partout où il y a une connexion, le site existe. Et chaque fois que je vais dans un festival dans le monde entier, de nouvelles personnes me parlent du site. Je n'ai jamais essayé d'en faire de la pub à la trompette pour trouver des lecteurs, ça se fait automatiquement. Si quelqu'un va sur le site et qu'il trouve ça bien, il poste le lien ailleurs et ça circule.

Au démarrage le site était lu par 500 personnes et tous les six mois, on redouble de manière géométrique. On en est à 7000-8000 lecteurs individuels par mois. Une revue papier n'est pas davantage lue que ça. Mais en plus, la plupart de nos lecteurs sont à l'étranger. Ce sont des personnes qui parlent un peu le français et qui habitent aux États-Unis, au Japon, quelques 7 lecteurs au Brésil, 17 en Afrique du Sud... L'important est que ça se fasse naturellement.

Après, on l'accompagne d'autres activités plus locales, physiques – tel jour à telle heure. Nos comités de rédaction ouverts où l'on discute des films avec les gens venus et nos lecteurs, on anime un ciné-club, on va faire des livres. L'idée était aussi de faire d'*Independencia* un espace créatif où l'on puisse faire plus que seulement écrire des textes.

On est une revue de cinéma qui s'est dit que peut-être il y avait des choses à faire pour aider des cinéastes. Et sans nous lancer dans la production de films pour autant, on défend l'idée de continuer la critique par d'autres moyens. Comme par exemple de distribuer en salle le film de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte*. On risque le désastre du point de vue économique (ce film n'a pas d'agrèments, etc.) mais on veut à tout prix l'aider à exister. Et si on a vraiment de la chance, on ne perdra pas d'argent. Quand vous écrivez un texte, vous soutenez un cinéaste, ou vous le descendez. Pour aller plus loin dans cette logique, de deux choses l'une, soit on investit un peu d'argent pour essayer de voir quelles actions faire pour soutenir le cinéaste qu'on aime, soit on paye un « killer » pour tuer le cinéaste qu'on aime pas !

Question : Dans quelle dynamique de publication êtes-vous par rapport par exemple à un mensuel ?



Eugenio Renzi: Je ne sais pas si c'est une bonne idée mais il n'y a pas de jour de bouclage. Aux *Cahiers du cinéma*, tel mercredi c'était fini donc il fallait envoyer les textes avant pour le bouclage. Déjà, on essaye de ne pas respecter les mercredis de la sortie des films, pour essayer de casser certains automatismes liés à cette logique, comme de ne parler du film vu en projection de presse le mardi que pour sa sortie le mercredi. Un critique peut sortir un texte une semaine après la sortie du film. En contrepartie, l'alimentation du site est complètement chaotique. J'essaye de donner des dates aux gens, mais si je ne suis pas satisfait d'un texte, on peut encore y retravailler avant de le sortir, parfois jusqu'à trois semaines avant qu'il ne soit fini. Quel beau cauchemar!

Question: Comment le site est-il viable? Grâce à la publicité?

Eugenio Renzi: Non, il n'y a pas de publicité sur le site. Je ne l'ai pas voulu, trouvant ridicule de voir par exemple dans une revue, la publicité du DVD d'un film que l'on a défendu!

Question: On peut préférer cela à *L'Oréal*...

Eugenio Renzi: Non, moi je préfère presque *L'Oréal*, car au moins ça n'a rien à voir avec le cinéma. Enfin pour l'instant, le site n'est pas lucratif. C'est surtout l'action culturelle qui me permet de vivre pour l'instant: être payé comme aujourd'hui pour intervenir. Quand j'ai décidé de devenir critique de cinéma, je savais pertinemment que je n'allais pas gagner grand chose. Mais ce métier me plaît bien et comme disait Daney, « un critique ça voyage »...Regardez moi: je vais à Buenos Aires... et à Dijon!



Qu'ils reposent en révolte, Sylvain George - distribué par Independancia

ANNEXES

PROGRAMME DE LA RENCONTRE NATIONALE DE DIJON



Rencontre nationale des coordinateurs
École et cinéma

12, 13 et 14 octobre 2011 à Dijon

une manifestation mise en oeuvre par
Les enfants de cinéma



Mercredi 12 octobre

9 h 15 - 12 h 00

Matinée réservée aux nouveaux départements et nouveaux coordinateurs : Réunion avec l'équipe des *Enfants de cinéma*.

à partir de 10 h 00

Simultanément, **projection ouverte** aux enseignants de la Côte-d'or du film de Karel Zeman *Le Dirigeable volé* - Rencontre avec Xavier Kawa-Topor, auteur du *Cahier de notes sur...*

13 h 45 - 14 h 30

La révolution numérique au cinéma par Laura Koeppel.

14 h 30 - 18 h 30

Montrer des films aux enfants dans le cadre scolaire, préparer la rencontre avec un film - après-midi animée par Carole Desbarats.

- Projection de *Mon voisin Totoro*.
- Témoignages sur les pratiques de quelques enseignants.
- Réaction d'Hervé Joubert-Laurencin, auteur du *Cahier de notes sur... Mon voisin Totoro*.

19 h 30 - 21 h 30

Ouverture officielle de la «*Rencontre Nationale*» en présence des partenaires institutionnels.

Avant-première du film *Le Havre*, d' Aki Kaurismäki.



Jeudi 13 octobre

9 h 00 - 10 h 15

Point d'actualité : « État des lieux du dispositif *École et cinéma* à la rentrée 2011. »

10 h 15 - 13 h 00

L'acte de voir ou l'expérience du spectateur, par Patrick Leboutte.

• Robert Kramer définit le cinéma comme un art de la relation, ou mieux encore de la rencontre : entre ce qui travaille le spectateur et ce qui agit à l'écran, il finit par ne plus y avoir de séparation.

• Projection du film *Le Plein pays*, d'Antoine Boutet.

14 h 15 - 17 h 00

Ateliers de réflexion :

• Après 15 ans, des coordinations à bout de souffle ? Certainement pas ! Au contraire, des initiatives nouvelles se multiplient...

• *École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma* : quel parcours culturel de l'élève construire ensemble, de la maternelle à la terminale ?

• Les oubliés du catalogue *École et cinéma*. Pourquoi certains films du catalogue national ne sont-ils que rarement programmés ?

• Pour une approche sensible du film en classe : présentation du *Kinétoscope*, plate-forme multimédia en ligne créée par *L'Agence du court métrage*.

• Pratiquer la Version Originale sous-titrée. Comment permettre aux élèves d'y accéder ?

• *L'Homme sans nom*, de Wang Bing : comment accueillir une œuvre de cinéma radicalement différente ?

17 h 15 - 21 h 15

Sortie sur le circuit itinérant UDMJC à Marsannay-la-Côte.

• 17h15 : Visite du domaine du Château de Marsannay.

• 19h00 : L'itinérance dans *École et cinéma*.

• 19h30 : Avant-première nationale du film : *Le Tableau* de Jean-François Laguionie. Séance en présence du réalisateur.

Vendredi 14 octobre

9 h 30 - 10 h 15

Restitution des ateliers et débat.

10 h 30 - 12 h 45

La lumière au cinéma - Diane Baratier.

La lumière donne du sens à l'image par la façon dont elle éclaire le sujet et par l'ambiance émotionnelle qu'elle crée.

• Approche historique.

• Écrire en lumière : découvrir la lumière.

• Mise en pratique de la lumière.

13 h 45 - 16 h 30

Du documentaire à la fiction. Passé et présent de la critique de cinéma, par Eugenio Renzi.

Des années 1970 à aujourd'hui, le cinéma a changé de nature. La critique aussi. Nous vous proposons un voyage double et une mise en perspective de ces deux miroirs du monde contemporain.

16 h 45 - 17 h 00

Bilan et clôture de la «Rencontre nationale École et cinéma».

à partir de 20 h 00

Soirée et week-end proposés par L'Eldorado.

La Rencontre nationale a lieu au
Cinéma Eldorado



21 rue Alfred de Musset - Dijon
Tel. 03 80 66 51 89 - <http://cinema-eldorado.fr>

PRESENTATION DES INTERVENANTS CITÉS

Carole Desbarats

Spécialiste de la pédagogie du cinéma, Carole Desbarats (directrice des études à la Fémis de 1996 à 2009) anime le groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* depuis une dizaine d'années. Essayiste de cinéma, elle a écrit pour *Les enfants de cinéma*, les *Cahiers de notes sur... : 5 Burlesques américains*, *Chantons sous la pluie*, *Le Magicien d'Oz*, *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *Un animal, des animaux*. Elle est également collaboratrice de France Culture et de la revue *Esprit*. Depuis septembre 2010, Carole Desbarats a pris de nouvelles fonctions à l'École normale supérieure de Paris où elle est directrice de la diffusion des savoirs.

Laura Koepfel

Au début des années 90, spectatrice assidue des cinémas du Quartier latin, devient ouvreuse, puis caissière au Panthéon au Reflet et à l'Arlequin, avant de passer le CAP et devenir la projectionniste du Majestic Bastille. 10 ans plus tard, elle dirigeait la salle du Panthéon. De l'animation de Ciné-Clubs à la création de A à Z d'un cinéma à Orléans comme assistante de Luc Engelibert, l'exploitation n'a plus de secret pour elle, côté salle, côté cabine, comme côté bureaux. Cette pure cinéophile de Paname, passionnée de la projection qu'elle exerce en particulier en salles de vision où sont nécessaires toutes les configurations techniques possibles, à force de passion et de conscience du métier s'est très vite attelée à la compréhension des causes et effets que représenterait l'arrivée du numérique dans les cinémas pour sa profession. Assistante de Luc Engelibert, directeur artistique des Rencontres Henri Langlois, festival des écoles de cinéma, et de Claude Lanzmann sur le film qu'il prépare, elle affirme sans cesse l'importance de la salle et de l'excellence de la projection comme étant le moment où le film, résultat du travail acharné de ceux qui les réalisent et les fabriquent, prend vie en rencontrant le public. Pour la définir en un mot: « Indépendante »!

Patrick Leboutte

Patrick Leboutte est spécialiste du film documentaire, critique de cinéma et essayiste. Il enseigne l'Histoire du cinéma à l'INSAS (Bruxelles).

Il dirige la collection *Le geste cinématographique* aux Éditions Montparnasse. Il conçoit ou programme régulièrement des manifestations cinématographiques et anime de nombreux séminaires, en Belgique comme en France, dans l'esprit de la revue *L'image, le monde* qu'il cofonda en 1999 et dont il fut le rédacteur en chef.

Eugenio Renzi

Eugenio Renzi a été membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il collabore aux *Lettres Françaises* et tient une chronique sur le cinéma dans la revue italienne *Ciak*. Il a publié *Nanni Moretti* (Editions de l'étoile, 2008). Entre septembre 2009 et août 2010, il a été accueilli comme résident au CENTQUATRE avec le projet artistique *Independencia*.

EN LIGNE SUR LE SITE DES ENFANTS DE CINÉMA

Retrouvez sur enfants-de-cinema.com , dans la rubrique « Actes » :



Les synthèses des ateliers de la Rencontre, autour d'École et cinéma :

- Les coordinations, après 15 ans
- Les « films oubliés » d'École et cinéma
- Liens École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma



La lumière au cinéma

« Mise en lumière » une démonstration pratique de Diane Baratier, chef opératrice de cinéma (document filmé)



Le passage au numérique

Dossier complémentaire remis aux participants, avec documents et articles sur cette actualité, pour aller plus loin...



Montrer des films aux enfants dans le cadre scolaire, préparer la rencontre avec un film

Synthèse de l'après-midi de réflexion et liens vers les sites académiques présentant les travaux des classes de Bourgogne autour du film *Mon voisin Totoro*

... et toujours en ligne, les Actes des années précédentes à télécharger...

CIRCULAIRE DGESCO RENCONTRE ÉCOLE ET CINÉMA 2011



Paris le 29 AOÛT 2011

Le ministre de l'éducation nationale,
de la jeunesse et de la vie associative

à

Mesdames et messieurs les inspecteurs
d'académie, directrices et directeurs des
services départementaux de l'éducation
nationale

S/C de mesdames et messieurs les recteurs
d'académie

Direction générale
de l'enseignement
scolaire

Service
de l'instruction publique
et de l'action
pédagogique

Sous-direction
du socle commun, de la
personnalisation des
parcours scolaires et de
l'orientation

Bureau des écoles

DGESCO A1-1
n° 2011-044
Affaire suivie par
Nicolas SADDIER
Téléphone
01 55 55 14 21
Télécopie
01 55 55 38 92
Courriel
nicolas.saddier
@education.gouv.fr

110 rue de Grenelle
75357 Paris 07 SP

**Objet : Dix-septième Rencontre Nationale des coordinateurs départementaux
Ecole et cinéma à Dijon**

La Rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *Ecole et cinéma* se déroulera à Dijon du **12 au 14 octobre 2011**. Cette rencontre annuelle s'inscrit dans le cadre du partenariat formalisé par le Cahier des charges du dispositif Ecole et cinéma, signé par les ministères de la culture et de la communication et de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative.

Les communications d'universitaires et des cinéastes invités, les ateliers de travail et les nombreux moments d'échange organisé autour des projections contribueront à la formation des participants. Leur compétence à développer des actions de formation continue efficaces dans le cadre de cet important dispositif d'éducation artistique seront ainsi renforcées.

Je souhaite vivement que la personne que vous avez chargée dans votre département du projet *Ecole et cinéma* puisse participer à cette rencontre. Vous voudrez bien lui délivrer un ordre de mission et prendre en charge ses frais de déplacement et de séjour. L'association *Les Enfants de cinéma* assure pour sa part l'organisation de ces journées et la prise en charge de la totalité des repas.

Vous trouverez ci-joint la présentation et le programme prévisionnel de cet événement.

Pour le Ministre et par délégation,
Pour le Directeur général de l'enseignement scolaire
et par délégation,

L'inspecteur général de l'éducation nationale,
Sous-directeur du socle commun,
de la personnalisation des parcours scolaires
et de l'orientation

P.J. : Présentation et programme

Yves Cristofari



... À VOS AGENDAS...

La prochaine Rencontre nationale des coordinateurs départementaux d'École et cinéma se tiendra à Lille, les 17, 18 et 19 octobre 2012.



Un document réalisé par

Les enfants de cinéma, maître d'œuvre d'École et cinéma, dispositif subventionné par le CNC et le SCPPI (ministère de la Culture et de la Communication) et la Dgesco et le SCÉRÉN-CNDP (ministère de l'Éducation nationale)

Avec le soutien

du Service de coordination des politiques culturelles et de l'innovation (Culture), de la Direction de la création, des territoires et des publics (CNC) et de la Direction régionale des affaires culturelle de Bourgogne.

Directeur de publication : Eugène Andréanszky

Maquette : Thomas Jungblut

Un grand merci aux auteurs, intervenants et invités qui ont participé à cet ouvrage et à tous les participants à cette Rencontre nationale d'École et cinéma 2011 à Dijon

Un remerciement tout particulier à Maëva De Taste, stagiaire aux *Enfants de cinéma* auprès d'Olivier Demay, à Pascale Mangematin et l'équipe de réflexion des conseillers pédagogiques arts visuels de Bourgogne,

à Ann Gourmelen et Romain Saget, les « tourneurs » de l'UDMJC 21, à Matthias Chouquer et son équipe: Théodora Olivi, Brice Lallement, Costis Filippou, José Sanchez, Elen Bernard, Juliette Borel, Alexandre Richard, Aurelio Savini et Gaëlle Bourland, ainsi qu'aux bénévoles de l'Eldo pilotés par Audrey Krief: Claire, Marie-Alice, Nicole, Christiane, Luc, et Wendy Wild...

Merci enfin à Annie, Isabelle, Patricia et Bartłomiej, et surtout à Lydie, Anne et Delphine.

Crédits photos – Rencontre: Thierry Delamotte – films: droits réservés auprès des distributeurs.