

# Rencontre nationale *École et cinéma*

4, 5 et 7 Octobre 2005 - Nantes

- *Morceaux choisis* -



Rencontre organisée par *Les enfants de cinéma*

avec le soutien  
du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et DDAI)  
et du ministère de l'Éducation Nationale,  
de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche

en partenariat avec *Le Cinématographe* et la mairie de Nantes



**CNC**



# Introduction, par Eugène Andréanszky

## « *Avancer ensemble* »

La « Rencontre Nationale des coordinateurs départementaux *École et cinéma* » organisée pour la onzième année par *Les enfants de cinéma* s'est déroulée à Nantes au *Cinématographe*, en partenariat avec la salle, la DRAC Pays de la Loire, l'Inspection Académique et la Ville de Nantes.

Cette manifestation est soutenue par le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (Desco et SCÉRÈN-CNDP) et le ministère de la Culture et de la Communication (CNC et D.D.A.I.).

Qu'il me soit permis, dans l'introduction de ces nouveaux « actes » de notre Rencontre nationale *École et cinéma* 2005 de dire deux ou trois choses qui nous font, malgré tout, continuer, avancer...

De ma place d'abord dans cette aventure, dans laquelle je suis entré par la porte de l'exploitation, il y a 11 ans, puis, plus directement encore, en tant que Délégué général depuis 6 ans. Rappeler que je viens du terrain, que nous venons tous du terrain d'ailleurs, du cinéma et de l'éducation, et que la création de l'association, *Les enfants de cinéma*, est une aventure collective qui se poursuit aujourd'hui plus que jamais. À travers un Conseil d'administration à parité Cinéma - Education nationale, à travers le binôme des coordinateurs départementaux, à travers un engagement très fort, j'oserais dire unique, des enseignants et des salles, pour qui, la sensibilisation au cinéma en tant qu'art, semble essentielle, voire fondamentale. Ce projet, nous le construisons, jour après jour, année après année, tous ensemble, c'est ce qui fait son exemplarité et sa force.

La Rencontre nationale, elle, devenue incontournable, est un élément tout aussi vital du projet. Elle vient poursuivre le travail de recherche et de laboratoire mené par *Les enfants de cinéma* depuis l'origine, à travers le *Groupe de réflexion* animé par Carole Desbarats, et, depuis peu, celui d'un autre *Groupe sur l'expérience artistique des enfants*, mené par Jean-Pierre Daniel.

Cette année, cette Rencontre a été riche, surprenante, déroutante aussi. Elle a eu pour mérite de poser les vraies questions, de logistique, de développement, de responsabilité, mais aussi des questions liées au cinéma et à la pédagogie. C'est toujours essentiel ! Les axes principaux de cette année ont été "Évaluer une œuvre artistique", "Le Documentaire", "Les cinéastes" et "Autour du scénario".

Enfin, rappeler, mais on y reviendra très vite, qu'il s'agit avant tout, pour *École et cinéma*, d'un parcours artistique et pédagogique, et qu'y mêler des aspects commerciaux et de consommation a de quoi choquer dans une éducation artistique à l'image cinéma, faite pour ouvrir le regard des enfants.

Je souhaite mettre l'accent sur l'engagement à nos côtés de la D.D.A.I depuis de longues années grâce notamment à la présence active de Fabienne Bernard, qui accompagne notre réflexion.

Il me reste à remercier tout particulièrement Carole Desbarats, le CNC et la D.D.A.I, la Ville de Nantes, et enfin l'équipe permanente des *Enfants de cinéma*, nos administrateurs et nos amis cinéastes, ainsi que nos collaborateurs remarquables : Guillaume Mainguet, Émilie Mottier, François Allaert, Catherine Cavelier et son équipe qui nous ont permis, à Nantes, de mener à bien cette Rencontre Nationale, ainsi que Joanne Guillon, stagiaire auprès d'Olivier Demay sur la rédaction de ce document.

Prenez le temps de lire ce document en quelques extraits choisis, il vous éclairera sur la singularité du projet *École et cinéma*.

Eugène Andréanszky  
Délégué général des *Enfants de cinéma*

# Sommaire

## **Introduction : Rencontre nationale de Nantes : “Avancer ensemble”**

Par Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma* page 1

## ***Paroles d’Ouverture de la Rencontre***

Fabienne Bernard (ministère de la Culture - DDAI)  
Carole Desbarats (Groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*)  
Jean-Pierre Daniel (Président des *Enfants de cinéma*) page 5

## **Première partie : “Évaluer une œuvre artistique”**

Intervention de Carole Desbarats page 9  
À partir du film “Nature morte” : mise en situation page 19

## **Seconde partie : “Le documentaire de création”**

« Autour de *El Cielo gira* » - Présentation du film, par Marie-Pierre Duhamel-Müller page 32  
Interventions sur le Documentaire (M-P. D-Müller, Catherine Rascon, Christophe Postic) page 33  
*Débat* : Quels documentaires montrerions-nous aux enfants du 1er degré ? page 44

## **Troisième partie : “Les cinéastes”**

« Faire des films aujourd’hui » : Émilie Deleuze, Vincent Dieutre, Jean-Charles Fitoussi page 55

## **Quatrième partie : « Autour du scénario »**

« À partir d’un scénario, d’un projet, quel film devine-t-on ? » - mise en situation page 69  
*compte-rendu de l’expérience organisée en collaboration avec l’Acor*, par Catherine Bailhache

## **Cinquième partie : « Quel avenir pour *École et cinéma* ? »**

*Atelier* : « Rôle et engagement de la salle, lieu de l’expérience artistique, dans le projet *École et cinéma* » page 77  
*Débat* : Questions d’actualité du dispositif *École et cinéma* en octobre 2005, en présence des ministères de tutelles (DESCO - *Éducation nationale*; CNC, DRAC- *Culture*) page 79

## ***Paroles de conclusion de la Rencontre***

Jean-Pierre Daniel (Président des *Enfants de cinéma*) page 87

## **Annexes :**

Programme des 3 journées page 89  
Circulaire DESCO

# Ouverture de la Rencontre nationale

## **Fabienne Bernard,**

**Délégation au Développement et aux Affaires Internationales, Ministère de la Culture et de la Communication :**

Comme chaque année, cette rencontre organisée par *Les enfants de cinéma* nous permet d'approfondir et de rebondir sur des sujets de l'actualité éducative et culturelle.

Et pour commencer, étant intéressés par la question de l'évaluation, je vous signale que les Ministères de l'Éducation Nationale et de la Culture vont organiser en janvier 2007 un symposium sur l'évaluation des politiques d'éducation artistique et culturelle.

Mais en ces temps de tensions budgétaires, il est peut-être intéressant de s'attarder un peu sur la place des salles de cinéma. Au moment où, d'ailleurs, les deux Ministères se sont enfin entendus sur un plan de relance de l'éducation artistique et culturelle en janvier 2005, je pense qu'il est important de s'arrêter sur la circulaire qui en fait le socle.

Dans cette circulaire on peut lire qu'effectivement il y a obligation aux établissements scolaires de proposer un projet culturel et que les établissements culturels doivent établir un projet éducatif et il est même spécifié que s'il n'y a pas de projet éducatif, il ne peut pas y avoir de subventions.

Cette condition inscrit donc le projet éducatif au sein du projet artistique et fait que le projet éducatif n'est plus à la marge mais au sein même du projet artistique.

Si je fais ce rappel, c'est bien pour faire en sorte que les salles de cinéma participant à *École et Cinéma* réalisent qu'elles doivent se positionner comme de vraies structures culturelles et artistiques ce qui n'est pas toujours évident. Autant dans le domaine du théâtre il n'y a pas de doutes mais dans le domaine du cinéma, il y a toujours un doute.

J'ai entendu à la radio Bernard Stiegler qui dénonçait le fait que nous n'offrions aux enfants que des réponses issues du marketing et que la culture devenait dans nos sociétés dépressives un sujet de second ordre et je pense que les salles de cinéma doivent s'inscrire dans ce débat-là.

Il faut que les salles de cinéma se positionnent. Intègrent-elles les dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens au cinéma*, pour faire remonter leurs chiffres d'entrées, ou y participent-elles en ayant un vrai projet éducatif, en accueillant réellement les élèves et les équipes enseignantes et en organisant des parcours, des rencontres avec des films et les équipes qui les réalisent ? Intégrer les dispositifs d'éducation artistique et culturelle, c'est sortir de la logique de marché, ce n'est pas pour remplir les salles et ce n'est surtout pas non plus pour vider les salles du voisin.

Je pense que l'exigence a toujours fait partie du dispositif *École et Cinéma*, que la connaissance, que la sensibilisation du cinéma ne pourra être transmise qu'avec cette exigence. L'intérêt du dispositif ne se maintiendra qu'à cette condition.

## **Carole Desbarats,**

**animatrice du "groupe de réflexion" des *Enfants de cinéma* :**

La question compte. Vous êtes les représentants d'*École et cinéma* à travers tout le territoire, et je l'ai encore ressenti cet après-midi dans la façon dont vous vous retrouvez ici avec cette formidable volonté d'en savoir plus.

Je crois que j'ai rarement fait pour *Les enfants de cinéma* quelque chose d'aussi audacieux que de demander à une ancienne élève de venir présenter devant vous son travail, et subir de bonne grâce toutes les évaluations et critiques qu'elle a entendues. Et je crois que si je l'ai fait, c'est parce que le public d'*École et cinéma* est très particulier, avec comme caractéristique une envie de savoir, une curiosité qui est rare, qui se cultive.

Et en tant que militante bénévole de l'association *Les enfants de cinéma*, je dois dire que je suis très heureuse de participer à cette entreprise depuis 11 ans.

Tout à l'heure, certaines inquiétudes flottaient sur la manière dont l'avenir se présente. J'ai quant à moi une très forte confiance dans les personnes qui font *École et cinéma*, c'est à dire vous sur le terrain, les enfants, notre président, notre association, nos tutelles. Je crois que nous représentons une force remarquable. Nous sommes un "*laboratoire de recherche*" sur ce que c'est que le rapport au jeune public et nous n'avons pas fini de donner des idées, de retrousser nos manches, encore et encore. Je continuerai à être aux côtés de ceux qui ont en charge de cela, Jean-Pierre Daniel et Eugène Andreanszky, et poursuivre ce travail. C'est pourquoi Émilie Deleuze, Amélie Galli, Catherine Rascon, Catherine Bailhache et d'autres du *Groupe de réflexion*, avons décidé de nous investir plus encore cette année dans cette rencontre nationale.

## **Jean Pierre Daniel,**

**Président des *Enfants de cinéma* :**

Le dispositif *École et cinéma* est, depuis le début, inscrit dans l'action culturelle et l'éducation artistique dans ce pays. Comme vous le savez, cette action a la particularité d'être « *partenariale* » - un mot pour nous très important dans la mesure où il veut dire que cette action, voulue par la puissance publique, construit, dans une relation complexe entre le public, le privé et l'associatif, un projet éducatif qui lie le travail artistique des créateurs et le travail d'enseignement et d'éducation de l'école. Pour que tous ces tissages complexes, partenariaux ne fassent qu'un, une structure associative a été créée il y a 11 ans : *Les enfants de cinéma*. Cette dimension associative, je tiens en tant que Président de son Conseil d'administration, à réaffirmer son importance fondatrice. L'instance politique de l'association n'a pas un rôle d'acteur direct - c'est son équipe permanente qui a cette fonction et il est hors de question d'interférer dans ce travail. Mais dans le travail de son Conseil d'administration, la recherche de son groupe de réflexion et d'autres instances, elle réunit des gens de différents horizons qui pensent ensemble, essayent de donner une cohérence et réfléchissent activement au maintien du cap qui a été donné. *École et cinéma* n'est pas un marché à prendre, c'est une aventure artistique, nous aurons trois jours pour se le redire de façon précise.

La place de l'éducation artistique dans l'enseignement, sa prise en charge par les pouvoirs publics est aujourd'hui ébranlée. Un forum d'associations et d'artistes de toutes disciplines s'est constitué, et alerte, depuis le mois de novembre 2004, les pouvoirs publics et la population. La conférence de presse commune des Ministres de la Culture et de l'Éducation nationale en janvier 2005 est une première réponse à cette inquiétude. Mais la vigilance reste nécessaire pour suivre l'application concrète de ce plan de relance.

Ce forum va se réunir bientôt ici à Nantes et nous sommes tout à fait solidaires de son travail.

J'avais juste envie de terminer sur une autre chose, c'est qu'on est de manière très précise porteurs de la mémoire de l'aventure de l'éducation artistique cinématographique.

L'éducation à l'image est un mot qui s'est imposé il y a peu de temps et j'avoue que je lui préfère beaucoup la référence à l'éducation cinématographique. Le cinématographe reste pour moi la seule référence artistique forte du travail des sons et des images animées.

On est porteurs de la mémoire de cette action éducative, qui n'est pas née il y a 11 ans.

Certes il y a 11 ans, effectivement, nous nous sommes retrouvés pas loin d'ici à 5 ou 6 pour rédiger les statuts de l'association, mais on vient d'avant. On vient de tout un mouvement, qui se construit pratiquement dès la naissance du cinéma, qui se poursuit après la deuxième guerre mondiale avec les ciné-clubs, la naissance de l'*Association des cinémas d'art et d'essai*, de sa *Commission enfant*.

Je rappelle que le dispositif, comme on dit maintenant facilement, est né de la responsabilité qui a été donnée à un moment par l'État - l'Éducation Nationale et le CNC - à quarante exploitants de ce pays qui étaient porteurs de cette histoire et d'une expérience du rapport de la salle à l'école, et que ce noyau-là, cette expérience-là est le noyau dur de notre aventure.

Aujourd'hui, *École et cinéma* "fait" - comme l'on dit - un million d'entrées. On est devenu un marché qui attire les convoitises, mais on reste avant tout les acteurs d'un projet éducatif et artistique. La salle est, avant d'être un commerce, le lieu de l'expérience artistique, c'est le lieu où une parole peut commencer à naître à partir de la rencontre d'une œuvre.

L'association *Les enfants de cinéma* est partenaire culturel et artistique d'*École et cinéma*, parce qu'elle porte cette mémoire et cette expertise. De la même manière, sur le terrain, dans chaque département, chacun des coordinateurs qui mettent en œuvre quotidiennement et concrètement le dispositif sur le terrain est porteur de cette expertise qui légitime son pouvoir.

J'ai trouvé dans les paroles de Fabienne, un écho très concret à ces idées et je crois que c'est très important pour nous tous.



## Première partie

# Évaluer une pratique artistique

### **PROPOSITION :**

À partir d'expériences qui sont celles du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* et à partir de textes de chercheurs en esthétique, je vous propose pour commencer une plate forme de réflexion consacrée à l'évaluation des pratiques artistiques.

Puis dans un deuxième temps, nous allons demander à des personnes qui sont soit critique de cinéma, soit cinéaste, soit professeur des écoles, etc. de nous rejoindre pour se livrer à un exercice un peu particulier : demander à ce panel de voir un film avec nous, puis de se livrer à l'évaluation du film en direct. Ils ne savent rien du film, ils vont le découvrir en même temps que vous.

On reverra ensuite une deuxième fois le film, on vous passera la parole pour faire un petit tour des réactions.

L'idée est de se dire que s'il est parfois difficile de penser qu'on peut évaluer les pratiques artistiques des enfants, ce n'est pas pour autant impossible : si l'on s'appuie sur des expériences et sur les travaux de recherche en esthétique, on peut peut-être se doter d'outils qui nous permettent de faire face à ce sujet délicat.

Carole Desbarats



# Évaluer une pratique artistique

## Pistes de réflexion, par Carole Desbarats

### Carole:

Commençons par un petit moment de réflexion sur l'évaluation des pratiques artistiques. Et je vais essayer, dans ce premier temps, de mettre quelques idées à votre disposition.

### **1/ Les enjeux d'une évaluation des pratiques artistiques**

Première chose qu'il faut commencer par faire : dépasser la critique d'humeur.

Parce qu'un des problèmes qui se pose pour évaluer la pratique artistique d'un enfant - que ce soit un flip book ou un film vidéo - est de se dire : « comment réagir face à ça ? », moi qui suis professeur des écoles, exploitant de salles ou autre. Comment faire quelque chose de cet objet qui est devant nous, pour que les enfants qui sont avec nous avancent ?

Et comment le faire en commun avec ces deux composantes d'*École et cinéma* que sont la culture Éducation nationale d'une part, et celle du ministère de la Culture de l'autre ?

Sans compter que nous savons tous avoir affaire à de la subjectivité, ce qui nous inquiète.

On se dit que le critique d'art peut à la rigueur se laisser aller à sa subjectivité : revendiquer son goût personnel, pour appliquer l'art d'aimer, et le fait d'être dans l'effusion sur un film dont on apprécie la qualité, est déjà un moindre mal. Mais il est évident qu'on est beaucoup plus gravement dans le défaut si on se met à pratiquer le couperet, ce qui n'a jamais aidé qui que ce soit à avancer dans une pratique pédagogique.

Laissons-le donc de côté pour revenir à l'important : se demander « comment apporter quelque chose qui permette de progresser ? »

### A/ Historique

Mais pour commencer, quelques mots pour préciser « d'où je parle ».

- D'abord, j'ai été formée en tant que prof avant les années 90, ce qui veut dire que je n'ai pas bénéficié d'un apport de savoirs pédagogiques à partir de l'institution, mais plutôt d'une formation empirique acquise avec mes collègues, mes élèves et aussi avec les groupes de travail de l'*Association française des enseignants de français*, association type *Enfants de cinéma*, avec un mélange très volontariste qui allait de profs de fac aux professeurs des écoles. Aujourd'hui, même si l'on apprend sur le tas, je sais qu'il y a des savoirs qui sont distillés différemment avec des pratiques didactiques beaucoup plus formalisées.

- Deuxième moment durant lequel j'ai eu l'occasion de réfléchir à cette question : en 1984 lorsque Jack Lang a décidé de formaliser l'enseignement du cinéma en lycées avec ce qu'on appelle les options cinéma et les bacs cinéma. Moment de réflexion, mais aussi de panique totale entre les profs de cinéma et les exploitants de salles partenaires de ces premières expériences : comment allait-on évaluer ? Car on était vraiment là devant le fait de faire fabriquer des films aux élèves, sans savoir par quel bout prendre le fait de se retrouver devant l'objet et face à son auteur. Je crois que les gens qui ont été au démarrage de ces options ont vraiment défriché le terrain et ont permis d'avancer sur cette question.

- Dernier point, depuis 9 ans maintenant, je dirige les études de la FEMIS, école supérieure nationale qui dépend du ministère de la Culture et qui s'occupe d'enseigner le cinéma. La question de l'évaluation de la pratique y est constante.

Je vais partir de là pour vous parler des enfants. Car évaluer une pratique artistique relève d'une certaine manière de la même démarche, qu'elle soit faite par quelqu'un qui n'est pas en position de professionnel artiste - quelqu'un de 23/24 ans comme Florence Bresson tout à l'heure - ou par des enfants. Ce sont les modalités qui vont changer. Et le cheminement qui fut le nôtre pour traiter cette question au sein de la FEMIS, peut vous permettre d'en tirer des éléments de réflexion dans votre pratique auprès des enfants, en faisant écho aux difficultés que les uns ou les autres ont déjà pu avoir à surmonter sur leur terrain d'action.



## B - Cas d'école... de la FEMIS

Cette inquiétude que nous avons à dire que l'on évalue une pratique artistique, je l'ai pour ma part vécue dans la FEMIS avec une certaine difficulté. Cela a constitué en une joute amicale (qui a duré 5 ans) avec les directeurs de départements, due au fait que ces responsables chargés de l'enseignement ne voulaient pas passer d'une évaluation orale individuelle dans le face à face, à une évaluation des pratiques des élèves qui serait formalisée d'une manière différente : soit devant un groupe, soit par écrit. Il a fallu déployer une énergie considérable pour développer quelque chose qui tienne un petit peu la route sur la question de l'évaluation. Curieusement, les réticences ne sont pas venues des élèves, mais ce sont vraiment les professionnels du cinéma qui ne se voyaient pas évaluer la pratique artistique des jeunes gens qui étaient face à eux.

Nous avons donc essayé différents axes de réflexion. Je voudrais vous en citer juste un : Des séminaires ont réuni les différentes écoles de cinéma de l'Europe de l'est et de l'ouest, pour réfléchir tous ensemble à ce problème largement partagé. Seuls les Anglais l'avaient résolu avec des méthodes efficaces. Les Espagnols avaient un système de notation chiffrée pour tous les exercices filmés mais butaient sur une forte contestation de la part des élèves, d'autres ne formalisaient aucune évaluation. La comparaison avec les autres étant toujours utile, nous avons donc essayé et intégré dans la FEMIS certaines de ces méthodes, comme l'auto-évaluation.

Cela peut paraître évident, mais demander à un élève d'analyser son film et de le faire à notre tour, n'est pourtant pas aussi facile que pour d'autres pratiques beaucoup plus objectivables, parce que dans les pratiques artistiques, il y a une part de création. En cela la question devient difficile, parce que nous avons tous un rapport passionnel à la création et aussi parce qu'il n'y a pas besoin d'écrire des films, des romans ou de peindre pour connaître les arts de la création : ce rapport à la création est intime.

En affirmant cela, je me fonde sur la définition de l'artiste que donne le polytechnicien et cinéaste Paul Vecchiali<sup>1</sup> :

«L'artiste est celui qui rend sensible aux autres ce qui n'est sensible qu'à lui-même».

Et une fois conscient de cette part de subjectivité, porter un jugement sur la pratique des autres est assez délicat, renforcé par le fait qu'on est rarement formé à la pratique de l'évaluation d'une pratique artistique spécifique au cinéma.

## 2/ Vers une "boîte à outils" pour évaluer...

Face à ça, commençons par rassembler ce qui pourrait ressembler à des outils.

A - S'accorder sur une "terminologie" : La production d'élève, «exercice», ou «film» ?

En commençant peut être par simplement parler de terminologie. Ainsi, pour essayer d'éviter la question du goût (le «*j'aime, j'aime pas*»), versons un peu d'eau froide en reprenant les termes avec lesquels on parle de ces pratiques artistiques.

Exemple à la FEMIS : Comment appeler ce que font les élèves des écoles de cinéma quand ils tournent ?

Les élèves revendiquent souvent la terminologie de film et nous, pédagogiquement, on leur dit qu'ils sont là pour apprendre et non pour faire le film de leur vie. On a donc longtemps revendiqué le terme d'exercice. Évidemment, s'il y a toujours confrontation, c'est bien que quelque chose n'est pas réglé avec cette appellation - et arriver là-dessus avec une évaluation devient très difficile.

On a donc séparé les choses : On parle d'exercice quand il y a commande ou exercice mis en place avec l'idée d'un parcours non abouti, d'une esquisse ou d'un fragment. Et lorsqu'on donne les conditions qui permettent d'aller au bout d'un geste, même de 3 minutes, on accepte de parler de film.

- Par exemple, pour le documentaire de deuxième année qui prend 5 mois de travail, on accepte de parler de film (nous ne mettons pas nous même en place les conditions matérielles qui ressembleraient à celles d'un exercice). En revanche quand on met les élèves dans des conditions de légèreté et «*allez-y, vous nous faites quelque chose d'extrêmement bref, un 3 minutes en 3 jours*», là on peut s'autoriser à parler d'exercice.

Cela étant, il nous faut mettre la même exigence derrière ces deux termes, mettre la barre haut que ce soit pour l'esquisse ou pour le projet abouti, avec à chaque fois une prise au sérieux de la pratique. Car faire de l'image et des sons est à chaque fois un acte responsable, pas une pochade d'étudiant, même pour quelque chose d'extrêmement bref. Mettre des mots précis permet aussi de savoir dans quel état d'esprit on travaille.

---

<sup>1</sup>Paul Vecchiali : Réalisateur né en 1930. Polytechnicien, critique aux "Cahiers du cinéma", acteur et producteur (*A Voi' Bon Cœur* en 2004, *Rosa La Rose*, *Fille Publique* en 1986, *En Haut Des Marches* en 1983, *Corps à Cœur* en 1978, *Femmes, Femmes* en 1975)

### B/- Un nécessaire "cahier des charges" du projet :

Un autre outil très simple, concret et à la disposition de tout le monde, proposer un cahier des charges.

Ce n'est en rien une contrainte superflue : Pour un film vidéo comme pour un flip book que vous faites avec les enfants, l'intérêt d'un cahier des charges est qu'il est connu de tous - des élèves, de l'équipe pédagogique qui l'a fabriqué pour essayer d'éviter les pièges et aussi de ceux qui sont responsables des questions financières. Donc c'est un outil partagé, une sorte de contrat moral : «Voilà, on est devant cet objet que nous allons fabriquer ensemble dans telles conditions ». Et à partir de là, l'expression personnelle va venir se greffer, le travail s'organiser. Cela permet également d'éviter l'idéalisation qui n'est évidemment pas propice à l'évaluation. Et ce cadre précis permet de donner les prémisses à partir desquelles se lancer dans évaluation, et d'en fixer les grandes lignes.

#### a- *Place laissée au "subjectif" dans un cahier des charges :*

Pour autant, la question du jugement esthétique n'est pas effacée par la présence d'un cahier des charges. Mais il est évident que, tout en balayant le terrain pour l'évaluation, la question vous obsède : «*Suis-je en train d'assassiner Mozart ?*» Ça ne quitte personne, quelque soit l'âge de l'élève. Mais sans vouloir renoncer à son jugement subjectif - chose impossible - il faut simplement essayer de tempérer ce jugement d'esthétique personnel par des éléments complémentaires plus "objectivables" et qui permettront - dans le cas d'un avis un peu dur - d'avoir d'autres éléments à quoi se raccrocher. Et tenir les deux en même temps est quelque chose qui permet à la fois de se présenter comme sujet pensant, ayant des goûts devant les élèves (ce qui n'est pas rien), sans non plus se réduire à cette seule subjectivité.

#### b- *Transparence des critères d'évaluation décidés :*

Si l'on dit que la critique doit être argumentée, elle doit l'être en s'appuyant sur des critères, et ces critères doivent être connus de tous sinon ça n'a pas de sens : Si seul l'enseignant les connaît et pas l'enfant en face, je pense qu'on n'avance pas, qu'on est toujours dans le subjectif, dans quelque chose qui reste opaque à l'enfant et qui ne lui permettra pas d'avancer.

### C / Quels peuvent être les critères d'une évaluation des pratiques artistiques ?

Maintenant, quels critères élaborer concernant une pratique artistique ? Car la chose n'est pas simple, comme l'a fort bien écrit Yves Michaud<sup>2</sup>, un philosophe qui a lancé la grande controverse en 95 sur l'art contemporain.

Dans son livre *Critères esthétiques et jugement de goûts*<sup>3</sup>, il décrit en ces termes la panique que l'on peut éprouver devant cette question :

« Au départ, dans l'expérience que quelqu'un fait un objet pour des raisons personnelles qu'on serait bien en peine de donner, et dans des circonstances qui peuvent relever du hasard, de l'éducation, de la recherche volontaire ou que sais-je encore, il se forme un jugement d'appréciation, un jugement exprimant un plaisir, un déplaisir, un intérêt, une émotion. Ce jugement se forme avec les moyens du bord sous la forme la plus souvent rudimentaire d'un j'aime ou j'aime pas ou d'expressions stéréotypées qui se renouvellent avec les générations « cool, super, vachement bien, intéressant etc. » Il ne peut être ensuite développé que dans un jeu de langage lui aussi donné ou trouvé par un moyen plus ou moins hasardeux en fonction des ressources dont dispose celui qui s'exprime ».

Et comme le dit la citation de Wittgenstein<sup>4</sup> placée en exergue de ce chapitre :

« Dans ce que nous appelons les arts, une personne qui a du jugement développe tout le sentiment présent chez un être démuné de ne pas savoir quoi dire, de rester bête devant les œuvres pour lesquelles ils n'ont pas les mots, ne savent pas jouer le jeu. D'où aussi les enthousiasmes des novices, les stéréotypes des apprentis lorsqu'ils découvrent un jeu de langage qui leur permet de dire ce qu'ils sentent, d'élaborer leur sentiment, de l'exprimer et de le former »

D'une part, la question du développement (ne pas rester sur le «j'aime, j'aime pas») est essentielle, et ce qui est évoqué à propos des amateurs, pourrait tout à fait être développé par rapport à notre expérience avec les enfants : nous avons tous constaté qu'à partir du moment où le langage arrive, l'appropriation de la verbalisation sur une pratique artistique est une vraie source de plaisir pour les enfants qui commencent à savoir parler de ce qui se passe.

<sup>2</sup> Yves Michaud, Professeur Agrégé de Philosophie, Docteur ès-Lettres et sciences humaines né le 11 Juillet 1944. Quelques ouvrages : *La Violence* ( 1973 ), *Violence et Politique* ( 1978 ) - *Hume et la fin de la Philosophie* ( 1983 - rééd.1999 ) - *Enseigner l'art ?* ( 1993 - Jacqueline Chambon, coll. " Rayon Art", nouvelle édition en 1999) - *Les Marges de la vision* (Textes critiques 1978-1995) - *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie* ( 1997, PUF, coll. " Intervention Philosophique ")

<sup>3</sup> *Critères esthétiques et jugement de goûts* de Yves Michaud ( 1999 ) Jacqueline Chambon, coll. " Rayon Art "

<sup>4</sup> Ludwig Josef Johann Wittgenstein (Vienne, 1889 - Cambridge, 1951) , philosophe. Apporta des contributions révolutionnaires en logique et en philosophie du langage qui ont considérablement influencé la pensée moderne, aussi bien Bertrand Russell que le cercle de Vienne, la philosophie analytique, la philosophie de l'esprit et la théorie de l'action. Ouvrages : *Tractatus logico-philosophicus*, *Investigations philosophiques*.

### a- Passer de l'intransitif au transitif

Or, première origine du sentiment d'impuissance que décrit Michaud et que peut être certains d'entre vous partagent avec moi, le « caractère intransitif du plaisir » est très largement lié à une question d'esthétique fondamentale : c'est ce que le chercheur américain Levinson<sup>5</sup>, qui met cette question de l'intransitivité du plaisir en rapport avec le désintéressement de l'art dont parlent Kant et d'autres, à savoir que la jouissance provoquée par l'art ne s'applique pas à quelque chose d'effectif. Voici ce qu'il écrit dans *Évaluer l'œuvre d'art*<sup>6</sup> :

« Le plaisir esthétique dans l'œuvre d'art est un plaisir pris à l'œuvre elle-même en tant qu'expérience où une telle expérience inclut perception et réception et réflexion mais également très souvent des modes plus actifs d'implication. Le plaisir impliqué est de type intransitif en ce qu'il n'est pas essentiellement fondé sur une utilisation plus poussée de l'objet ou sur aucun résultat séparable de l'expérience que l'on en fait. »

(Je nuance tout de suite ce lien avec le "plaisir", parce qu'on sait tous que le plaisir esthétique éprouvé n'est pas forcément quelque chose de l'ordre de l'agréable. On a tous des expériences liées à des œuvres d'art particulièrement malaisantes, *Salo* de Pasolini, film qui donne le sentiment d'être face à une œuvre de très haut niveau, sans être pour autant dans l'hédonisme absolu !)

Cette notion d'incommunicabilité face à l'intransitif, va venir se rajouter à la difficulté d'évaluer, d'où la nécessité de renforcer et de "se donner des critères". Nos critères, par rapport au "j'aime, j'aime pas", doivent nous permettre de passer au transitif, de s'appliquer à un objet donné.

### b- la contingence de l'expérience, condition de l'évaluation

Là où ça se complique, on le sait tous, c'est que les critères sont contingents. Une fois que vous avez trouvé des critères, il faut tout de même être prudent parce que vous savez très bien qu'ils ne sont pas applicables de façon systématique. En effet, des critères valables dans une époque ne le sont plus dans une autre, ou d'une classe sociale à une autre : il y a une variabilité dont il faut toujours tenir compte.

Exemple extrêmement connu : Hitchcock a largement été méprisé avant que la Nouvelle Vague ne fasse un travail qui consiste à montrer que c'était un très grand cinéaste.

Et ce qui est le cas pour l'évaluation d'une œuvre d'art se retrouve évidemment pour l'évaluation d'une pratique artistique, d'autant plus que nous sommes, depuis une trentaine d'années en Occident, plongés dans une crise qu'Arnold Rosenberg appelait en 1972 « *la dé-définition de l'art* » : l'on n'arrive plus à définir l'art, et ce qui était un bien entendu ne l'est plus. Et comme le malaise sur la question de l'art contemporain depuis 10 ans germe déjà depuis deux décennies, on ne sait plus par où prendre la définition de l'art, ce qu'Yves Michaud synthétise en ces mots :

« Comment pouvons-nous encore juger de l'art contemporain s'il n'y a plus de critères valides ? ».

### c- déterminer des critères possibles...

Arrivé à ce point de désespoir face à la difficulté de la tâche, il ne reste plus qu'à passer à quelqu'un qui, lui, s'est néanmoins collé à la question, Reiner Rochlitz<sup>7</sup>, en proposant des critères effectifs d'esthétique, et en se demandant comment les mettre en application par rapport aux jugements de goûts.

Mort en 2002 juste après la parution de son livre *Feu la critique*<sup>8</sup>, il reste une référence parmi les universitaires qui font de la recherche esthétique parce qu'effectivement il a fait un travail de typologie, de classification - contre lesquels on peut s'inscrire bien évidemment mais qui au moins a le mérite d'exister et de pouvoir vous être présenté.

Rappelons d'abord qu'un critère, est ce qui permet de faire la distinction entre les choses, les personnes ou les notions. Les critères servent à décrire les objets, à les ranger dans des classes et à les célébrer par le biais d'un langage que sont sensés partager les initiés.

---

<sup>5</sup> Jerrold Levinson enseigne la philosophie à l'Université de Maryland. Pour lui, le rapport des œuvres d'art à l'histoire entre dans la définition même de l'art, d'un point de vue à la fois ontologique, interprétatif et évaluatif. Il explicite cette position en s'attachant à compléter, fût-ce pour les critiquer, les théories institutionnelles qui ont marqué la discussion contemporaine sur l'art et la question des œuvres d'art et du futur. Son approche à la fois contextualiste, historiciste et objectiviste appliquée en particulier à la musique (son domaine privilégié de recherche), l'oppose aux travaux inspirés par la déconstruction et le relativisme. Quelques ouvrages : *L'art, la musique et l'histoire* (1996) et deux essais : « *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* » et « *La musique et les émotions négatives* » (1998, Coll. « tiré à part », L'éclat)

<sup>6</sup> LA REVUE FRANCOPHONE D'ESTHETIQUE n° 01: Évaluer l'œuvre d'art. Au sommaire : Avant-Propos (Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, Frédéric Wecker) - Articles (*Le plaisir et la valeur des œuvres d'art* par Jerrold Levinson, *Propriétés esthétiques et évaluation* par John Zembeikis, *Evaluations et prescriptions* par Yves Michaud, *Évaluation, argumentation et légitimation* par Daniel Dumouchel, *L'art est une passion inutile* par Jean-Pierre Cometti) - Études (Frank Sibley, Peter Geach et les adjectifs esthétiques par Roger Pouivet, *Que signifie "comprendre une image" ?* par Jacques Morizot)

<sup>7</sup> Rainer Rochlitz (1946-2002), philosophe, esthéticien et traducteur. Quelques œuvres : *L'art au banc d'essai: esthétique et critique*, 1998. *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, 1992. *Le Jeune Lukács: 1911-1916: théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, 1983. *Subversion et subvention: Art contemporain et argument esthétique*, 1994, Gallimard.

... Ainsi que :

<sup>8</sup> *Feu la critique*. Essais sur l'art et la littérature, Bruxelles, La Lettre volée, coll. "Essais", 2002.

### **Trois critères d'excellence, selon Rochlitz :**

Rochlitz distingue deux catégories de critères : les critères d'exclusion et les critères d'excellence. Je vais laisser les *critères d'exclusion* de côté parce que je ne crois pas que des critères négatifs puissent servir en matière d'esthétique. Beaucoup moins périlleux et plus facile : ses critères positifs, qui nous invitent à rester sur du constructif. Rochlitz propose trois *critères d'excellence*. Mais avant de les reprendre, précisons bien que je les cite ici comme matériau de base pour les critères que vous allez bricoler pour vous-même.

J'insiste aussi sur le fait que non seulement, comme cela a déjà été dit, ces critères doivent être définis, publics (et donc : travail de verbalisation préalable indispensable) mais qu'ils doivent être permanents (au moins pendant toute la durée d'un exercice ou d'un film, on n'en change pas - aucune tromperie de part et d'autre). La remise en cause de cette stabilité nous empêcherait de parler la même langue et d'en revenir à la stérilité de l'effusion négative ou positive.

#### **- Premier critère : *La cohérence artistique***

Il s'agit de la cohérence de l'art, se dire que tout objet, dessin, petit film de 30 secondes d'animation peu importe, sera examiné selon la cohérence qui a été mise en place pour le réaliser. Il s'agit de trouver une façon d'aligner sa propre évaluation sur ce qu'on a sous les yeux, de donner toutes ses chances à ce que l'on va évaluer ensemble.

Je pense à Jean Narboni enseignant de la FEMIS, dont les élèves disaient qu'il analysait leurs films comme il le ferait d'un film de Godard. Ce n'était pas de la démagogie mais voulait dire que, devant l'objet qui lui était proposé, il y avait la même mise en œuvre de réflexion, de comparaison, d'évaluation que devant une œuvre d'art avérée.

Pourquoi la cohérence interne est-elle importante ? Parce qu'elle permet d'intégrer une grande diversité d'éléments tout en supposant qu'une vision artistique unifiée doit être atteinte.

- Une nuance pour ma part : quand on travaille sur le cinéma, on sait qu'il y a énormément de choses qui sont liées au hasard, aux problèmes matériels, aux contingences, qui arrivent et s'intègrent à ce qu'on a devant nous. Oui, la cohérence interne est importante à suivre mais en même temps, nous savons tous qu'il y a des œuvres d'art qui ont des trous noirs, qui sont inexplicables, et ne rentrent dans aucune cohérence, ce qui justement contribue à leur force.

C'est pourquoi ce critère ne se suffit pas à lui-même. Utilisé seul, il nous détourne de la question de l'excellence qui intéressait Rochlitz. Il n'a de sens que mis en rapport avec les deuxièmes et troisièmes critères.

#### **- Second critère : *L'importance de l'enjeu***

Plus difficile à expliquer, la question de l'enjeu s'attache à la profondeur qui nous est proposée à travers un objet.

Je vais vous lire ce qu'il en dit, cité par Dumouchel :

« Rochlitz (...) soutient que « la jouissance esthétique consiste en grande partie dans le fait que les symptômes et les cicatrices laissés par nos expériences y accèdent à un statut symbolique, que la somatisation de nos pertes et de nos possibilités manquées devient symbolisation libératrice. L'exclu et le refoulé parviennent à s'exprimer et à trouver un langage » (...) »

Cette idée, en liaison avec les analyses psychologiques et psychanalytiques, est de retrouver dans ce qui est proposé quelque chose d'intense, d'intime, de fort, qui puisse toucher un maximum de personnes face à cet objet.

- Certes, devant 30 secondes de film faites par des enfants, il faut adapter la question de l'enjeu ! Mais je crois que ce que Rochlitz essaie de pointer ici, n'est pas une exigence normative mais plutôt cette nécessité d'avoir affaire à quelque chose qui ne soit pas superficiel, qui même dans le rire par exemple (comme avec le burlesque), puisse toucher à des profondeurs. Je le disais à ma façon quand j'évoquais qu'à la FEMIS, on essaye d'avoir les mêmes exigences pour les films et pour les exercices. On porte une responsabilité à faire des images et des sons.

#### **- Troisième critère : *L'actualité ou***

##### ***la nouveauté dans le monde l'art***

Parallèle aux deux autres, l'actualité - mot de la traduction en français, au sens de l'emprise sur le présent.

En ce sens, l'œuvre devrait apporter de l'innovation par rapport à ce qui a existé. Pour le dire d'une autre manière, c'est le refus des lieux communs, des clichés, de ce qui est entendu d'avance.

L'enjeu est simple : refaire ce qu'on a déjà vu mille fois ou au contraire avoir une façon différente d'aborder le sujet.



## Pour conclure,

Ces différents critères sont ce que j'ai trouvé de plus sérieux. Même s'ils sont difficiles à utiliser, ils peuvent vous fournir une matière. Je voulais juste vous dire qu'ils existent et que l'on peut se les réapproprier chacun à son niveau, dans son travail, avec le matériau pédagogique qui est le sien - pour moi les jeunes de 25 à 30 ans, pour vous les enfants - afin de savoir s'adapter en situation d'évaluation, autrement qu'avec une parole cassante ou au contraire une effusion d'amour qui, l'une comme l'autre, si elles sont le seul élément apporté, ne feront pas avancer. Alors, osons adapter ces critères, bricolons-les.

Premier exemple de ce bricolage possible, je vais vous montrer comment, avec l'équipe pédagogique de la FEMIS, on a cherché à les adapter aux départements de notre école :

- Pour le département réalisation, un critère possible par rapport à un réalisateur : « est-il capable de mener une équipe ? » Voilà quelque chose qui est objectif, c'est à dire qu'effectivement si l'élève réalisateur ne mène pas son plateau, si cela part dans tous les sens. Cela peut être décrit et analysé. On retrouve là des éléments qui sont dans la pédagogie autre que cinéma : l'engagement dans son propre travail, dans le travail collectif, l'évolution des processus en cours, la capacité à évaluer son propre travail, et, tout à fait nécessaire, la capacité à recevoir l'analyse.

- Et évidemment des critères plus concrets et basiques mais qui permettent de bien démarrer quand on est devant un objet qu'on ne sait pas évaluer : la prise en compte du cahier des charges, le respect du matériel par exemple.

Il s'agit donc de simplement se fabriquer une boîte à outils, chacun la sienne, pour pouvoir la partager avec la communauté pédagogique et tenter une évaluation.

Juste pour terminer, je voudrais essayer de dire pourquoi il me semble nécessaire de s'affronter à cette question : Même si je sais très bien que beaucoup d'entre vous n'ont pas de caméra, et éprouvent des difficultés à mettre en œuvre des pratiques artistiques, je pense tout de même qu'*École et cinéma* prendre en compte la question de l'évaluation.

Tout d'abord parce que nous le devons à nos élèves : nous devons mouiller notre chemise. Quand ils fabriquent un objet avec nous, nous leur demandons un investissement et je pense qu'il faut qu'il y ait en retour, à la fois le jugement de goût - inévitable - , et quelque chose de plus objectivable.

Mais il y a davantage : Si on essaye de parler autour de ces pratiques artistiques, c'est parce que cela contribue à développer plus vite la pensée à l'intérieur de la communauté pédagogique.

C'est le leitmotiv de Stanley Cavell<sup>8</sup>, que les critiques connaissent très bien, qui, repartant justement de Wittgenstein et la question du goût et du jugement personnel, a dit :

« L'appel aux critères correspond à une revendication de communauté y compris avec les risques que surgissent le désaccord et la perplexité quant à l'application des critères. En fait, l'appel aux critères rend chaque fois manifeste le fait de l'étonnant accord des hommes dans le jugement, un accord qui rend possible le fait même qu'ils soient éventuellement désaccordés. »

En fait, la question du désaccord à l'intérieur de l'évaluation est essentielle. Il ne faut pas la refuser. Si on parle d'auto-évaluation des élèves, il faut accepter qu'elle soit différente de l'évaluation de l'enseignant et du partenaire pédagogique. Et en matière artistique, cela peut générer une discussion qui peut être assez riche et contribuer à cette vie et à cette effervescence que Levinson appelle la *persévérance esthétique*, à savoir que plus on évalue son objet, celui des autres, plus on est compétent dans le fait de l'évaluer, d'en parler, plus on se sent fort dans l'échange. On acquiert alors probablement une espèce d'acuité dans la perception esthétique qui permet d'avancer.

On rejoint donc ici la question de l'évaluation en général. Qu'est-ce que l'évaluation ? La mémoire d'un trajet, du trajet que l'élève, que l'enfant fait à l'intérieur d'un cursus. C'est savoir qu'il a été là, qu'à tel moment il a été ailleurs et que dans un troisième moment, il sera encore ailleurs. C'est dans le lien entre ces éléments que l'on peut avoir l'idée de la construction, à partir du passé, d'un avenir.

En ce sens-là, la pratique artistique, non seulement a toute sa place - on milite pour cela dans *École et cinéma* - mais l'évaluation de la pratique artistique, même si elle est très difficile, est quelque chose qui vaut d'être tenté.

*Quand à moi,*

*j'ai juste essayé de vous montrer que si par hasard vous trouviez cela difficile, vous n'étiez vraiment pas les seuls...*

Carole Desbarats

<sup>8</sup> Stanley Louis Cavell, né en 1926, philosophe états-unien, professeur émérite d'esthétique et de théorie générale des valeurs à l'université de Harvard. Reconnu comme un lecteur des philosophes allemands (Wittgenstein, Heidegger) et pour ses travaux sur les transcendantalistes américains, spécialement Thoreau, Emerson, également pour la place qu'il a faite au cinéma et à la littérature dans ses recherches. Quelques ouvrages : *The claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, 1979 (*Les voies de la raison*, Seuil, 1996). *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, 1981, (*À la recherche du bonheur*, Les Cahiers du cinéma, 1993). *Le Cinéma nous rend-il meilleurs?*, 2003, Bayard.

## ÉCHANGE AVEC LA SALLE :

### Luc Bonfils :

Je pense que tu as mis le doigt sur quelque chose qui effectivement nous préoccupe tous, moi notamment en tant que partenaire puisqu'on m'associe à l'évaluation et aux notations au bac audiovisuel. Et c'est vrai que le jugement qu'on peut porter pose parfois des problèmes de dysfonctionnement entre l'enseignant et le partenaire.

Par rapport aux enfants, une petite remarque: je pense que, sans parler de critères esthétiques, il y a aussi les critères d'acquisitions techniques et de méthodologie. Sur un flip-book, on peut voir avec l'enfant si effectivement il a compris la mécanique du flip book sans forcément porter un jugement sur le contenu. On peut faire des choses très simples en flip book pour voir si effectivement l'enfant a bien perçu le système des rythmes, le système de passage d'un mouvement à un autre, etc. Dans l'exercice, je pense qu'on est plus dans ce rapport-là, en tous cas dans l'exercice qu'on peut faire à des enfants de primaires, puis de collège ou lycée quand on fait des exercices sur la notion du cadre ou la notion du mouvement - façon d'évaluer s'il a acquis le concept et le principe technique.

- Sachant bien sûr que dans ce type de création, la technique doit toujours être au service d'un propos, d'une esthétique et d'une création.

Je pense qu'on est dans un système de travail par escaliers. Je pense qu'il y a deux phases, et je trouve la distinction entre exercice et film essentielle. Avec les élèves de terminale qui ont une production audiovisuelle à présenter pour le bac, on n'est plus vraiment dans l'exercice, mais dans cette traçabilité des trois ans qu'ils ont faits, où l'on veut savoir s'ils ont acquis à la fois de la technique mais aussi une expression et un regard.

### Carole :

Par rapport à ce que tu dis sur la maîtrise, c'est en ce sens que je vous citais un des critères de notre département de réalisation: « *L'élève est-il capable de maîtriser son plateau et de maîtriser son équipe ?* » est comparable sur le fond à « *L'enfant ou l'élève est-il capable de faire un flip book techniquement ?* ». Les critères de maîtrise sont intéressants pour mettre en avant du positif, montrer qu'il y a eu un cheminement - c'est dans ce sens là que je crois tu le disais.

- Mais que faut-il en faire ? Il faut aussi rajouter quelque chose de ce qui peut être partagé sur le jugement de goût, qui est inévitable, humain.

### Luc Bonfils :

Les trois critères d'évaluation proposés sont effectivement fort intéressants, car ils me permettront peut être de réfléchir autrement quand je serai devant des élèves : le rapport à l'actualité et la prise en réel, enfin aller au delà de ce qu'on a vu ou de ce qu'on a acquis, passage forcément obligatoire pour des élèves quelque soit leur âge quand on les met en situation de création, qui partent forcément de leurs acquis dans un premier temps, en ayant tendance à vouloir recréer ce qu'ils ont vu.

À nous effectivement de les mettre face à ça parce qu'ils n'en auront ni les moyens techniques ni forcément la capacité. Il faut faire une désintoxication des enfants et des adolescents qu'on a en face de nous pour leur montrer qu'ils ont tous en eux un potentiel de création qui dépasse de loin les limites qu'ils se fixent eux-même.

### Carole :

Sur la question de l'actualité, la question du stéréotype et du cliché est quelque chose qui est absolument partagée. Tu parlais des bacs cinéma, moi je parle des élèves de la FEMIS et on peut parfaitement y ajouter les enfants, c'est la même chose.

Une phrase de Roland Barthes est définitive sur le sujet : « *Il n'y a rien de plus spontané que le stéréotype, c'est la première chose qui vous arrive* » donc tout le boulot qu'on a à faire, en premier cycle jusqu'à la FEMIS avec le "premier jet" qui est très souvent un stéréotype, est de le dépasser.

En ce sens les grands maîtres du cinéma (Hitchcock, Lubitsch) nous ont appris qu'il faut parfois mieux partir du cliché que d'y arriver. Ne pas ignorer le cliché, c'est le percevoir pour le dépasser. Effectivement, cela fait partie des choses qui rentrent dans l'évaluation.



# Évaluer une pratique artistique

## à partir du film *Nature morte* : mise en situation

### 1/ Introduction

Carole Desbarats :

Je voulais juste dire que ce qu'on va faire vous et nous ensemble maintenant, je ne l'ai jamais vu faire. Je suis assez ravie que nous tentions l'expérience, pour bricoler nos propres outils entre nous.

On avait expérimenté une fois à la FEMIS une proposition voisine, avec les fameuses écoles européennes dont je vous avais parlé, ce qui m'a donné l'idée de faire ce travail avec vous cet après midi. Mais le contexte y était différent, étant dans le cadre de nos rassemblements d'écoles européennes de cinéma. J'avais montré le film d'un élève qui avait été présenté comme travail de fin d'études aux jury de notre diplôme, et qui avait suscité beaucoup de questions et d'hésitations, avant que finalement le jury décide de donner le diplôme. Après avoir averti l'élève bien évidemment (on ne fait pas ça dans le dos des gens), j'ai passé ce film à ces autres directeurs et responsables pédagogiques d'écoles de cinéma, en ne leur disant pas si l'élève avait obtenu son diplôme ou pas. On les a laissé discuter, séparés en ateliers. Puis de retour dans la salle : « *Auriez-vous décerné le diplôme ou non ?* » C'était très net, il y avait deux groupes d'opinion. D'une part l'ensemble des directeurs des écoles, presque géographiquement depuis le Portugal jusqu'à la Grèce, qui décernaient le diplôme en disant comme nous tout à l'heure : « puisque ce garçon maîtrise son équipe, respecte son budget, que son film a une cohérence interne fixée dès le départ - même si nous ne comprenons rien au film qui nous a été présenté (car personne ne comprenait rien au film, je vous le garantis), l'ensemble des éléments de maîtrise qui sont là permettent de donner le diplôme ».

Et d'autre part trois à quatre écoles, uniquement de l'Est de l'Europe (Polonaise, Tchèque, etc) qui ont dit : « Nous ne décernerions pas le diplôme dans notre école parce qu'il n'est pas possible de faire des films qui ne sont pas compris du public ».

Ce qui m'a surtout frappée dans cette expérience, c'est de voir que des gens très différents d'une part retrouvaient les mêmes arguments, alors qu'ils avaient été séparés physiquement dans deux groupes, et qu'en fait, après une heure et demie de travail ensemble, un consensus a dépassé ce clivage pour dire au final qu'en plus de critères objectifs dont je parlais juste avant, il y avait dans ce film des qualités de sensation, de perception très fortes avec une très belle image qui faisaient que l'on est remué par le film même si on n'y comprend rien. Une décision de type pédagogique a donc pu être prise par rapport à une pratique artistique.

Je me suis donc dit que nous pourrions tenter l'expérience dans cette Rencontre nationale, mais différemment, avec un film qui n'a plus besoin d'être évalué parce qu'il a sa vie en festivals, qu'il a été beaucoup montré : *Nature morte*, de Florence Bresson.

Florence, qui a accepté la proposition, est sortie l'an dernier du département montage de la quinzième promotion de la FEMIS. Je ne peux pas la remercier assez d'avoir accepté de jouer à ce jeu parce que ce n'est pas si simple que cela de voir son film montré dans cette salle, d'être décortiqué, pensé, analysé, évalué par des gens aussi différents. Elle est donc parmi nous en tant que réalisatrice.

Elle se présentera au début, mais prendra surtout la parole à la fin quand nous aurons fini de travailler, pour nous dire ce qu'elle pense de ce que nous aurons dit (car ayant fortement insisté sur l'importance de l'auto-évaluation, je me devais d'y penser pour nous également, non ?)

## 2/ Tour de table, sur l'évaluation.

- Je vous présente notre panel :

**Catherine Cavelier**, la maîtresse des lieux, qui en tant que directrice du *Cinématographe*, fait partie du binôme de coordination d'*École et Cinéma* en Loire Atlantique, et ça sera au titre d'exploitante de salle et de partenaire culturel que tu prendras la parole.

**Emmanuel Burdeau**, Rédacteur en chef de la revue critique *Les cahiers du Cinéma*.

**Émilie Deleuze**, qui se trouve à cette table ronde pour plusieurs raisons, d'abord avant tout parce qu'elle est cinéaste, ensuite parce qu'elle pratique elle-même des évaluations de différents niveaux (elle fait partie de commissions au CNC où elle attribue ou n'attribue pas de l'argent à des films, une sacrée évaluation). Elle a participé à une émission de radio le samedi sur France Culture, l'émission de cinéma de Claire Vassé : évaluation directe où des cinéastes disent ce qu'ils pensent des films des autres, ce qui est quand même hautement périlleux.

Et puis aussi, et ce n'est pas la moindre des choses, parce qu'elle a beaucoup été évaluée - ayant fait ses études à la FEMIS - et enfin parce qu'elle fait partie du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*.

**Alain Pétoniaud**, quelqu'un qui dans *École et cinéma* est du côté de l'institution scolaire à la Rochelle, en Charente-Maritime.

**Amélie Galli**, également du groupe de réflexion de l'association, et programmatrice à l'*Agence du court métrage*.

- Un premier tour de parole, sur comment d'une manière ou d'une autre, et de manière très différente vous entendez le mot "évaluation", et pratiquez quelque chose qui ressemble à celle que nous pratiquons dans les écoles mais chacun à votre manière ?

Amélie Galli :

Il faut rappeler tout d'abord qu'à l'*Agence du court métrage*, on fait précisément l'inverse d'un travail d'évaluation, puisque tous les films courts sur support pellicule peuvent y être déposés. L'Agence assume une mission de service public, quelques 11 000 copies ont été déposées depuis sa création en 1983 et elle est devenue, tacitement, une sorte de cinémathèque du court métrage, un lieu ressource. Nous travaillons tous ces films de la même façon.

La mission première de l'Agence est d'œuvrer pour la diffusion du format court en salles et à la télévision. Dans ma pratique quotidienne, étant plus spécifiquement là pour faire connaître nos films, aider les programmeurs de salles et de festivals à les choisir, les assembler, se pose effectivement pour moi le problème de l'évaluation. Etant de plus, comme pour Émilie, amenée, non pas à donner de l'argent directement mais à participer à des commissions qui décident quel projet mérite ou non d'être aidé, je fais régulièrement le travail d'évaluation d'une œuvre.

Alain Pétoniaud :

Je suis un tout récent conseiller pédagogique de l'Éducation nationale. Je m'occupe de la maîtrise de la langue sur la Charente Maritime et suis coordinateur d'*École et Cinéma* depuis cette année. Mais précédemment enseignant du primaire, j'ai participé pendant 10 ans à *École et Cinéma* avec mes classes, des CM2 ou des grandes sections. Dans les deux classes, j'ai fabriqué, si on peut dire, des œuvres avec des enfants. Et c'est à ce titre que par rapport à ces œuvres, il a été question d'évaluation avec les enfants.

J'ai beaucoup aimé le terme d'auto-évaluation parce qu'il me semble que par rapport à ce que l'Éducation nationale appelle maintenant l'évaluation, c'est une dimension qu'on oublie un peu. Je regarderai ce film et pourrai parler un petit peu de la conception de l'évaluation qu'on peut avoir sur des œuvres que les enfants peuvent pratiquer à l'école.

Émilie Deleuze :

Me concernant, je me rends compte ici que je passe ma vie à évaluer - tant dans ma vie de cinéaste que dans d'autres situations dans lesquelles je me trouve. Mais dans la majorité des cas, j'espère que je n'oublie jamais de m'évaluer moi-même et même je pense que c'est ce qui me sert à avancer, c'est à dire que j'ai besoin de regarder ce que font les autres pour avancer pour mon propre compte. Par contre, le terme « évaluation » n'est pas le premier mot qui vient. Je ne l'utilise pas d'habitude. Plus génériquement dans mon cas, c'est m'interroger sur ce qui se passe autour de moi pour pouvoir avancer, en restant dans un rapport constant avec le travail des autres.

Emmanuel Burdeau :

Difficile pour moi de dire quoi que ce soit avant d'avoir vu le film. Travailler pour une revue de cinéma peut être considéré comme un travail d'évaluation; en même temps, c'est plus compliqué que ça. Il s'agit de rendre visibles et disponibles des films, de faire des choix qui sont moins des évaluations au sens strict, que de mettre en avant de tels films ainsi offerts en partage. En ce sens, il me serait impossible de donner le moindre critère d'évaluation.

Je partage ce que vient de dire Émilie Deleuze. D'un film, j'attends qu'il propose ses propres critères; qu'il en propose de nouveaux qui puissent, pourquoi pas, tenir plus longtemps, au-delà de lui-même.



Catherine Cavelier :

Je vais quant à moi aborder l'évaluation sous deux aspects. D'abord, l'aspect du travail de notre salle *Le Cinématographe*, puisque contrairement à beaucoup de cinémas, la programmation, le choix du film n'est pas le fait d'une personne mais le fait d'un travail collectif qui réunit entre 10 et 20 personnes. Des discussions tous les mois qui durent plusieurs heures où nous sommes plutôt confrontés à nos différences de critères.

Un critère auquel je suis assez sensible : Un film rappelle quelque chose à chacun, mais de réunir des individus dans un lieu ou un autre, ne les met pas dans le même parcours par rapport au film et leurs critères ne seront plus les mêmes. Et après 4 ans de pratique de cette salle, j'ai toujours ce souci, comme quelque chose d'ancré en moi, de penser *comment on met un film en salle*. Cette dynamique est une part de notre évaluation en tant qu'exploitants, et explique que l'on va s'attacher à telle œuvre et pourquoi on va la présenter.

Même dynamique par rapport aux dispositifs scolaires, mais je crois que dans les comités de pilotage, nos critères se confrontent toujours entre partenaires culturels et partenaires de l'Éducation nationale, nous n'avons pas toujours les mêmes enjeux pour présenter le film aux enfants. Ainsi, même quand on me propose un film issu d'une liste pré-établie pour un dispositif scolaire, mon premier critère reste avant tout : « *Est-ce que je me sens bien dans le film ?* ».

Ensuite, je commence à penser où s'inscrit l'œuvre, et je contrôle toujours mes critères, en allant dans la salle avec le public concerné. C'est extrêmement important parce que je me suis rendue compte que je faisais de multiples erreurs d'interprétation sur « *cela plaira, cela ne plaira pas* » et je crois que le fait d'avoir une salle de cinéma, permet au programmateur de passer à la pratique et s'auto-évaluer en permanence pour progresser.

Florence Bresson :

Je suis très contente que le film soit présenté même si je suis bien sur un peu angoissée par ce qui en sera dit. J'attends la critique dans tous les sens du terme. Le film a été fait à la FEMIS en fin de parcours mais ce n'était pas mon film de fin d'études. Je n'en dirais rien d'autre pour l'instant, car je pense que c'est plus intéressant pour vous de le découvrir d'abord.

Sinon sur les critères d'évaluation, je peux juste ajouter que je suis sortie il y a un an et que je travaille en tant que monteuse. La question de l'évaluation se pose donc quotidiennement pour moi, dans ma profession mais de façon un peu particulière : j'évalue pendant un certain temps, mais toujours le même film !

Carole D. :

C'est vrai qu'en entendant Florence, je revois des moments où, le soir, je suis passée dans la salle de montage et où effectivement, l'évaluation avait déjà débuté.

Restons sur ce qu'a dit Florence dans un premier temps, et voyons une première fois le film. Donc si notre projectionniste est prête, allons-y.

*(Première projection de Nature morte)*



### 3/ Évaluation du film, suite à la première vision

*Carole* : - Alors, qui se sent de commencer ? Emmanuel, à toi la parole.

*Emmanuel B.* : - Pas facile ! Quelques remarques.

Évaluer un film, écrire sur un film, consiste d'abord à élucider ce qu'on a pensé pendant une projection. « *Comprendre ce qu'on a pu ressentir* », comme disait Douchet. Ressenti, ou pensé.

Le travail de la critique est peut être moins d'évaluer que de lever l'indifférence. En regardant le film, je me disais : *Tiens, c'est bizarre, ça s'appelle «Nature morte»*. "Nature morte" désigne un genre pictural; s'il fallait écrire une critique de ce film, il faudrait comprendre comment le titre a été choisi pour des raisons contingentes, comprendre qu'il nomme quelque chose - un genre de la peinture -, et désigne un film où la nature n'est pas morte mais bien vivante.

Ensuite, écrire sur le cinéma, c'est travailler aussi bien par rapport à un état du cinéma que par rapport à un état des discours sur le cinéma.

La première exigence de la critique, non pas indépassable mais nécessaire au moins comme exigence minimale, est celle que définissait Daney : « *Bien décrire* », décrire avant d'évaluer. Bien décrire ce qui se passe dans un film, le rendre disponible, intelligible. Écrire sur un film consiste alors moins, peut-être, à essayer d'analyser ses émotions qu'à comprendre de quelle manière, en vérité, on en pense quelque chose. Autrement dit, dès le moment où on est devant un film, une telle expérience - d'obscurité et de solitude - appartient déjà au domaine de l'expérience publique - déjà diffusable, en voie d'être diffusée. Même quand on croit qu'on est indifférent au film, on s'aperçoit qu'on en pense quelque chose. On a quelque chose à en partager, et il n'est donc pas complètement illégitime de prétendre développer une parole à cet endroit. C'est en effet, aussi, la question : de quoi s'autorise-t-on pour faire commerce de ses avis ?

Deux, trois choses maintenant sur ce que je pense du film. J'y retrouve une chose très présente dans le cinéma actuel : un intérêt pour le corps, le refus des dialogues, la tendance au mutisme. Il y a aussi l'alternance d'un régime de séduction et d'un régime de terreur. On a pu sentir quelques soubresauts dans la salle : va-t-on vers le baiser, ou la torture ? On peut retomber sur ses pieds en convoquant le type de discours moral que les *Cahiers* ont longtemps développé : un film existe toujours dans cette alternance, et la question est de savoir s'il la négocie bien par rapport à son spectateur, s'il arrive à créer autre chose qu'une espèce d'attirance-répulsion, faire peur au spectateur ou le faire jouir.

Je reconnais aussi autre chose qui me semble correspondre à un état actuel du cinéma : raconte-t-il une histoire ou pas ? Et là, il me semble que le travail du montage est articulé de façon à créer la supposition - ou au contraire la non-supposition - d'une histoire.

Dans ce film, je vois donc d'abord des refus, une somme de soustractions, en quelque sorte ?

Ensuite, avant même d'avoir une évaluation du film, l'interrogation sera plus large : qu'est-ce qui dans le cinéma aujourd'hui, et dans le monde - allons-y carrément - justifie qu'on puisse avoir envie de faire des films plutôt à partir de refus qu'à partir de propositions, à partir d'une générosité envers le spectateur (de la narration, de la fiction, de la parole, de la musique, du cinéma, du spectacle) ?

Deuxième plateau, je sais que c'est un film qui est produit dans des conditions d'école. À ce titre, il faut étudier les génériques, on y apprend beaucoup de choses. Il est écrit «film de fin d'études» à la fin du générique. "*Film d'école*" donc, et cela compte quand même : le sachant, mon évaluation est beaucoup plus nette, plus facile.

La négociation de *Nature morte* est à peu près parfaite, en ce sens où c'est un film qui réussit à œuvrer dans l'économie d'un film d'école, à donner le sentiment d'une richesse - non pas économique, mais c'est un film qui est dans la plénitude de ses moyens. Autrement dit, mais cela reste à élucider, si j'ai de vraies réserves sur ce que je décrivais comme des soustractions, le signe s'en trouve inversé dans le cadre de l'école, parce que ces soustractions font que c'est un film qui n'est en manque de rien par rapport à son économie. La façon dont on réagit par rapport au cadre de l'école est important parce qu'il dépasse évidemment ce simple intérêt, comme une anticipation possible de la façon dont, à l'avenir, le cinéaste pourra travailler dans des conditions qui seront peut être moins drastiques, mais toujours contraignants.

On peut parler enfin recouvrement entre film et exercice. Autant mon évaluation est mitigée quant au film - si j'avais à écrire une critique dessus par exemple - autant, en tant qu'exercice dans le cadre de l'école, mais aussi "d'exercice de style" à l'intérieur de ce qu'on pourrait désigner comme un genre ("*nature morte*", film sur le corps), je trouve le film adéquat aux types de recherches qu'il mène et au territoire qu'il se donne.

*Émilie D.* : - Alors, il y a quelque chose que je n'avais pas prévu, c'est qu'il va y avoir certaines correspondances et donc certaines redites entre nous...

*Carole* : - C'est le jeu !

*Émilie* : - Donc j'ai à peu près la même attitude qu'Emmanuel quand je sors d'un film : j'essaie de me refaire le film de ce qui m'est arrivé durant la projection. Je suis frappée de découvrir que j'ai avec Emmanuel une manière commune de regarder les films, notamment celui-ci.

*Carole* : - Film justement choisi parce qu'il a clivé l'école autour de positions très nettement partagées...

*Émilie* : - On se retrouve dans ce film dans un rapport très double, ce qui permet de placer le discours sur l'évaluation d'une manière extrêmement précise.

Première chose que je me suis dit dès le départ, qu'il allait me demander un effort. Et j'ai une forme de classification assez simple qui me fait dire : «*Tiens, voici un film qui va me mener par la main ou qui va me poser un flingue sur la tempe* » comme disait Scorsese, ou alors «*Voilà un film qui va me demander une attention extrême pour déchiffrer ce qu'il y a à déchiffrer*».

Le titre ensuite est très frappant, il donne déjà à penser avant d'avoir vu la première image. En tout cas, dès l'instant où on voit la première image, on est dans un rapport avec le film, à l'affût de la moindre clé pour déchiffrer comme s'il y avait un mystère qu'on devait élucider. Ce sont des films très surprenants pour ça car c'est une vraie conduite du spectateur. C'est de prime abord ce qui m'a frappée dans ton film.

Ensuite même chose qu'Emmanuel. C'est vrai qu'on a toujours tendance pour se rassurer d'essayer de l'inscrire dans un mouvement, de comprendre pour quelles raisons ce film a été fait. Ce rapport au corps vous saute aux yeux immédiatement et la violence contenue à l'intérieur de l'image, sa mise en scène m'a fait avoir de la terreur.

Mais tout de suite cela m'a fait me demander si ce film allait s'inscrire dans ce mouvement général de cinéma, très présent actuellement et que je ne comprends pas du tout - et mon incompréhension pour ce cinéma a posé problème dans ma réception du film.

Ce qui m'a étonné est que, constamment prise dans des tas de mystères, et passant d'un mystère à un autre, je sois finalement dans un questionnement permanent tout au long du film. Je me demandais à chaque instant si j'allais voir de la torture ou si ça resterait juste rigolo, presque. Or, il y a toute une veine du cinéma qui commence de cette façon, avec des scénarios extrêmement charmants, plaisants - voire idiots - et qui dans les trois quarts d'heure suivants se terminent en horreur absolue. Donc je me suis dit que ce film s'inscrivait dedans, dans une vraie préoccupation d'un certain cinéma aujourd'hui - qui m'intéresse plutôt parce que je ne la saisit pas du tout.

Après, je me suis éloignée du film, parce que j'ai eu l'impression que le film basculait dans un rapport métaphorique. Il y avait une clé du mystère et cette clé était une métaphore. Je ne sais trop laquelle exactement, heureusement peut-être, mais à la fin du film, j'ai eu cette impression d'avoir été portée par quelque chose puis rejetée tout d'un coup une fois la clé trouvée (cette chose métaphorique, rapport à l'enfant peut-être, ou autre).

Là du coup, je me retrouve - Sacrée Carole, donc ! - dans une position double : En tant que cinéaste cela devient une histoire de goûts, puisque les métaphores me laissent froide, me donnent l'impression de donner beaucoup pour qu'elle soit réussie, en retirant tout le reste à une situation ou à une idée. Mais encore une fois, je me retrouve là dans cette fameuse position dont Carole parlait au départ : comment éviter de dire «*j'aime ou j'aime pas* » ? La cinéaste va pouvoir dire «*je n'aime pas au nom de ce style* ».

Ensuite, si je me retrouve dans une position plus proche du professeur en train d'évaluer, du coup l'intérêt du film remonte. Ce film est très bizarre pour ça, parce que je ne peux pas dire si j'aime ou n'aime pas sans me positionner. Et si je suis prof, donc en mesure d'évaluer ce film, je suis quand même frappée par sa liberté par rapport à ce que beaucoup de films d'écoles proposent, où justement nombre d'étudiants s'enferment dans des choses extrêmement conventionnelles - pas tant à cause du stéréotype, mais parce qu'ils sont persuadés qu'ils ont à accomplir un chef d'œuvre. Impression que je n'ai pas du tout ici, où au moins ce qui frappe est qu'elle a vraiment fait ce qu'elle voulait, et le maîtrise totalement. Mais après en même temps, cette maîtrise est à double tranchant... donc discours sans fin...

Ce film est tellement maîtrisé que j'en viens presque à regretter, peut être au nom de mon rejet de la métaphore, une forme de faiblesse que je ne trouve plus parce que tout est bouclé. Quand on reverra le film, si on le décortique plus attentivement, on verra combien il est extrêmement maîtrisé, tout sous contrôle. Chaque sentiment que le spectateur ressent, est je pense voulu et amené par le film. C'est très bien construit, une perfection qui me gêne un peu - mais tout dépend dans quelle position je me pose. En tout cas, très compliqué à évaluer, ce film !

Alain P. :

Je rejoins à des degrés beaucoup moins approfondis les remarques précédentes. La première réaction que j'ai eu après le film : Pour en parler, j'aimerais le voir encore une fois ou même une troisième. J'ai toujours beaucoup de mal à parler d'un film juste après sa projection d'autant que celui-ci a brassé beaucoup de choses.

Ce qui m'a beaucoup gêné, a été mon sentiment d'être par moments embarqué dans un début d'histoire et que tout d'un coup, on passait à autre chose, dans une autre direction, pour l'impression au final de ne jamais être arrivé au bout de rien. Par contre, pour revenir sur le titre *Nature Morte*, je trouve en tant qu'enseignant que c'est toujours particulièrement important de travailler sur le titre pour donner du sens à ce qu'on va faire après (ou avant puisque le titre est connu avant l'œuvre). Ici, presque du point de vue de l'enfant, dire *Nature morte*, est un peu paradoxal car il n'y a justement que du vivant à l'écran. Et par ailleurs, tout ce qui est de l'ordre du stéréotype de la nature - les arbres, la pelouse, les fleurs - est totalement absent. Le son aussi est absent, hormis celui des respirations et du cri à la fin. On parlait tout à l'heure de films quasi muets, c'est un peu ça. Un film donc qui m'a laissé très perplexe et où je suis resté moi aussi muet à la fin, ne sachant trop quoi en dire à chaud.

Amélie G. :

Je rejoindrais Alain quand il dit que ce film mériterait d'être vu deux ou trois fois pour vraiment en parler intelligemment en ce qui me concerne. Pour compléter ce qui a été dit, je vais parler de la façon dont moi j'aurais perçu le film, si je l'avais regardé du point d'une programmatrice à l'Agence.

Dans un premier temps, personnellement, je suis plutôt sensible à l'absence de narration ou à l'éloignement de la narration, donc c'est plutôt un film vers lequel, à l'inverse d'Émilie, j'aurais eu tendance à courir pour entrer, en tout cas à ouvrir l'œil avec beaucoup d'intérêt.

Dans mon travail quotidien, dans la manière dont je vois les films et sans parler de critères, je suis obligée de "mettre les films dans des cases". C'est à dire que quand je regarde un film, cela paraît un petit peu barbare de le dire - et pas très sympathique pour les réalisateurs - mais je dois chercher à en extraire les thèmes afin de répondre aux programmeurs qui vont le chercher en fonction d'une certaine thématique.

De fait, je me regardais regarder le film de la façon dont je l'aurais probablement fait dans le cadre de l'Agence : À quoi je peux raccrocher ce film ? À quels thèmes ? Comment je vais pouvoir le donner à voir et l'imbriquer dans un programme de courts-métrages ou en avant-programme d'un long métrage ? Il joue beaucoup sur les symboles, les métaphores, en ce sens il est très riche.

Autres questions, plus subjectives : Est-ce que c'est un film que j'aurais eu envie de montrer ou de conseiller à des programmeurs ? Est-il "bien fait" ? Je pense que dans la maîtrise de sa contrainte économique, j'ai affaire à un film de cinéma, et il me semble largement intéressant.

Dernière chose pour finir, sous la forme d'une question que je pose à moi même sur le côté moral du discours : Face à la dualité sur le titre *Nature morte* et ce qui m'est donné à voir, est-ce que je vais donner ce film à voir ?

Qu'est-ce que ce film me raconte en terme de moralité ? Il me parle de nature morte, est-ce la femme qui est ici traitée comme une nature morte ? La réalisatrice, elle-même femme, veut-elle dénoncer ce traitement imposé aux femmes par rapport à la grossesse, par rapport à la sexualité, aux tabous sur la sexualité ? Comment se place-t-elle face à cela, et comment je comprends son positionnement ? Et de là, dans ma pratique et dans les conseils que je vais pouvoir donner aux gens, est-ce que je le cautionne ? Est-ce que je préviens ? Comment je me situe en fait ? Je n'ai pas toutes les réponses, je vois que je n'en ai même aucune !

Mais ce que je sais, c'est que j'ai affaire là à du cinéma. De celui qu'il m'intéresse de regarder. Je sens là derrière une personne qui me propose, qui brave quelque chose. Je ne sais pas trop encore comment la réalisatrice se positionne par rapport à ces thèmes, peut-être qu'une deuxième ou troisième vision me permettrait de mieux répondre. En tout cas, j'ai l'impression qu'il y a derrière quelqu'un qui mouille sa chemise et qui propose quelque chose, j'aurais donc envie de le donner à voir à des spectateurs ou à des gens qui programment des salles.

Catherine C. :

Moi, quand je regarde un film, la première image est extrêmement importante. Et là, d'emblée, cette image de mains m'a parlée. Au point qu'après, il a fallu que je déconstruise tout ce que j'avais mis dans la première image et ça m'a déroutée un peu. Et cette image de la femme m'a vraiment dérangée, presque mise en colère. L'association de ce titre et de cette image de la femme m'a dérangée, parce que je me construisais dans le film par rapport à *Nature morte*.

Au troisième plan, je me suis calmée, en me disant «*Bon, je ne suis pas sur ce que je pensais être, et je vais aller à la recherche du film, je vais me laisser m'installer dans le film*». Et après, j'ai été extrêmement sensible au travail de montage et je me suis intéressée à cet aspect du film, ainsi qu'à l'équilibre de la photo : comment le personnage est positionné dans l'écran, les espaces de couleurs, le blanc, l'ombre. Cela m'a attirée, je me suis construite à travers ça. J'ai donc fait mon évaluation, en reprenant un autre angle pour regarder le film.

Par contre, le message qui venait petit à petit m'a parasitée et, c'est très personnel, subjectif, il me dérangeait de plus en plus. Même si la nature morte de la fin, peut n'être considérée que comme un tableau, je reste perplexe.

Par rapport à mon métier, c'est un film qui me dérange, mais que j'aurais envie de montrer à des spectateurs parce que dans ce domaine, je n'ai peut être pas toutes les clés, je ne connais peut être pas toute la démarche et je n'arrive pas à tout comprendre, mais j'y suis rentrée. Le film m'a suffisamment interpellée pour que je puisse le présenter.

*Carole* : *Autour de la table, plusieurs éléments ont donc posé problème ou question en tout cas. Le titre déjà, puis la question de la métaphore, la question du refus du récit ou celle de l'alternance récit/pas récit et, dans les dernières interventions, la façon dont la femme est représentée.*

*Catherine* : - La manière de traiter le sujet est un point de vue d'auteur que je respecte complètement. Le titre me dérange profondément.

*Carole* : - *Mais qu'est-ce qui dérange dans ce titre et dans cette représentation de la femme ?*

*Catherine* : - L'aspect "nature morte" avec cette femme, est une chose qui ne bouge pas, qui ne réagit pas, pourquoi pas. Mais "nature morte", avec toute cette violence infligée à une femme qui néanmoins vit, moi je ne peux pas le concevoir.

*Carole* : - *Par rapport au film, cela veut-il dire que s'il y avait eu un autre titre, sans contradiction dans les*

termes, tu l'aurais vécu autrement ?

Catherine : - Je pense oui.

Carole : - Est-ce partagé autour de la table ?

Amélie : - Je pense que le

titre vient appuyer ce qui est dit dans le film. Il vient renforcer cette image de la femme tour à tour punching-ball, ou autre. Moi, c'est plus cette alternance qui me gêne personnellement. Le titre vient appuyer encore plus fortement la femme comme nature morte, comme espace vide ou comme chose inerte, qu'on vient frapper et qui pourtant se donne avec plaisir, puis à qui on tourne la tête, qu'on maquille de force dans une objétisation de la femme, donc le titre vient encore ré-appuyer cette idée qui me dérange.

Emmanuel : - Je suis un des seuls hommes à la table. En écoutant les autres, je m'en suis voulu de ne pas avoir réagi face à la représentation de la femme. En même temps, je comprends pourquoi. En effet, si on discute de l'évaluation, peut-on aussi discuter de ce qui l'autorise ? C'est peut-être le seuil sur lequel je m'arrête. Autrement dit, je peux avoir des réticences personnelles, morales, éventuellement idéologiques sur la représentation de la femme telle qu'elle apparaît dans le film.

Mais jusqu'où faire passer la question de l'évaluation ? La fait-on passer dans un domaine qui est beaucoup plus large que le cinéma, celui des convictions personnelles, des décisions politiques ? En ce sens, le titre nomme aussi l'embarras d'avoir ou de n'avoir pas fait un film métaphorique.

Là où mon discours redevient légitime, depuis l'intérieur du film, c'est peut-être que dans cette hésitation à faire un film extrêmement métaphorique, qui ne raconterait rien d'autre finalement que les différentes étapes d'une grossesse, il y a des facilités en terme de représentation, dans le sens où il y a des facilités par rapport à un spectateur qui déciderait de suivre la voie de la métaphore jusqu'au bout : les différentes étapes d'une grossesse, les moments difficiles, les moments de plaisir. Il y a aussi des facilités par rapport à un spectateur qui serait insensible à ça ou insensible à la métaphore en général et qui serait beaucoup plus facilement sensible à un exercice formaliste.

Une décision n'est pas prise qui, par ailleurs, fait la réussite du film en tant que film alternant plusieurs registres, qui crée chez son spectateur une perception qui est très plastique, qui évolue sans cesse et ne laisse pas indifférent au film. Ce qu'il y a de beau dans le film, est peut être qu'il ne raconte pas d'histoire mais que la perception qu'on en a s'agence en histoires, ce qui est assez précieuse. Tout le monde a dit : «*d'abord, j'ai pensé ça, puis j'ai pensé ça*»; de ce côté-là, le film est ouvert.

Carole : - *Ce qui est intéressant aussi, est ce que tu as dit avant : Est-ce qu'on va jusqu'aux convictions personnelles - et je crois que Catherine y est allée et Amélie aussi - et là, on retombe sur quelque chose qui est plus aigu que la question du goût, qui est la question de la vision du monde.*

*Or c'est une vraie difficulté dans l'évaluation : doit-on rester en retrait par rapport à un film où il y a un enjeu - et l'envers de cette question : à partir du moment où vous avez un enjeu, forcément est-ce qu'on se mouille la chemise jusque là ou pas ? Face à des jeunes générations qui vont jusqu'au bout, allons-nous jusqu'à dire que nous sommes choqués en tant que femme, qu'homme, en tant que personne qui a tel âge, par cette représentation de la femme ?*

Émilie : Moi, cela me semble absolument impossible d'évaluer quoique cela soit sans parler de la narration, c'est à dire ce pour quoi le film a été fait. Je vois pas comment on peut s'en sortir. Une proposition : le faire en deux temps. D'abord de voir comme si un film, comme n'importe quelle œuvre d'art était constitué de couches, de strates et de déterminer des strates - mais complètement aléatoires - pour en arriver à ce pour quoi ça a été construit, agencé comme ça, au nom de quelque chose qui est forcément de l'ordre de la narration. Mais de ne pas en parler, serait une fausse humilité. Elle l'a fait pour quelque chose, pour dire quelque chose. Si on ne parle pas de ce pourquoi elle l'a fait...

Carole : - ... *Avec un risque de formalisme dans l'évaluation. À la première vision d'un film comme celui-ci, la plupart d'entre nous sommes forcément un peu désarçonné surtout s'il y a quelque chose d'un peu intense qui nous choque, qui nous plaît, nous émeut... Placer un temps d'évaluation sur des choses concrètes, objectivables, permet de rassembler les troupes pendant ce temps-là. Mais en rester-là, c'est justement nier le côté pratique artistique. Donc la question de l'art, passe aussi par la vision spécifique qu'un auteur a eu de quelque chose qui lui est sensible et de comment il nous le rend sensible. Petit à petit, on est en train d'aller vers la question de la représentation de la femme telle que la réalisatrice a voulu nous la montrer et dont elle nous parlera tout à l'heure.*

Alain : - Par rapport à tout ce qui a été dit, je n'ai pas été particulièrement dérangé dans un premier temps par cette question de la femme, et puis après coup dans la discussion, vu que je n'ai pas toutes ces capacités d'analyse filmique, j'ai compris pourquoi j'avais été dérangé à certains moments, au delà du fait que je me suis senti embarqué jusqu'au bout du chemin qu'on me proposait. Ce qui moi m'a gêné est le paradoxe qui se met en place entre le propos et l'esthétique particulièrement réussie du film.

Si on revient à l'évaluation par rapport à un travail que l'on ferait avec les enfants, ce qui nous intéresse est d'amener les enfants à une démarche artistique, c'est à dire de construire un projet au départ pour aboutir à un résultat et de voir si le résultat est en adéquation avec le projet de départ. Ici, quels ont été les différents moments ou les différentes interventions que la réalisatrice a fait sur son projet de départ ? Il sera très intéressant d'en discuter avec elle à la fin.

---

#### 4/ Évaluation du film, suite à la seconde vision

##### Carole :

Avant de donner la parole à la salle, quelques informations supplémentaires sur la fabrication du film, sur le plan de son cahier des charges. Techniquement, il s'agit d'un exercice très particulier dans l'école, le seul moment où les élèves en production ont une liberté qui s'approche de leur position de producteurs à l'extérieur.

Je m'explique : D'habitude dans l'école, le producteur c'est clairement l'école. S'il y a besoin d'une boîte de pellicule de plus, c'est moi qui vais dire oui ou non. Donc c'est vrai qu'à un moment, la fonction de cut est attribuée à l'école. L'exercice qui se fait là en troisième ou quatrième année pour les élèves en production est justement le seul dans lequel il n'y a pas d'accompagnement pédagogique pendant la préparation du film. C'est à dire que l'élève en production vient présenter son projet devant un comité. On lui fait des remarques, on le valide, mais on le laisse aller dans la production du film. L'élève en production choisit le ou la réalisatrice pour travailler sur tel ou tel sujet, il arrive même que parfois qu'il choisisse l'équipe. En tout cas, on lui laisse cette liberté.

Et surtout il n'y a pas les visionnements d'étapes qui énervent les élèves, moments dans lesquels, avant le montage image, l'équipe pédagogique vient voir le film avant mixage, donne des avis et des conseils sur l'élaboration du film. Cela n'a pas empêché, à ma connaissance, Florence, que vous ayez demandé des avis à des personnes de l'école mais ce n'était pas imposé. Le budget de cet exercice-là était de 4 500 Euros. C'est rentré largement dans le budget.

---

- Des réactions dans la salle aux propos entendus des participants autour de cette table ou sur le film vu ?

*Gérard Lefèvre* : - Carole, tu nous proposes toujours des exercices très excitants ! Je me rends compte une fois de plus que je ne vis pas un film de la même façon à la seconde projection; non seulement parce que j'en connais l'issue, ce qui est déjà réconfortant et apaisant sur un film de cette nature, mais parce qu'en même temps apparaissent des choses qui ne m'étaient absolument pas apparus la première fois. À la première vision, je n'avais pas perçu que juste avant que le visage de l'homme barbu et moustachu ne s'approche du corps de la femme pour le sentir, il y avait un autre homme imberbe qui faisait la même chose très rapidement. Cet exemple parmi d'autres pour dire que l'idée selon laquelle on découvre la seconde fois des choses qu'on n'avait pas vues la première fois, a été vrai.

J'ai envie de dire aussi que dans l'exercice qui nous était proposé, les interventions d'Emmanuel et d'Émilie m'ont irrité. J'avais le sentiment que vous appliquiez l'un et l'autre une grille pré-existante à ce film. Et je me disais : « *mais parle du film, arrête de parler d'autre chose !* » Cela dit, je dois reconnaître qu'ils m'ont mis sur une piste en parlant de métaphore, ce à quoi je n'avais pas pensé. Et en regardant une deuxième fois le film, j'avais cela en tête.

J'étais plus touché personnellement par les interventions de Catherine et surtout celles d'Alain et d'Amélie qui me semblaient plus personnelles par rapport au film. Mais encore une fois ça fait partie de l'exercice et c'est toujours très intéressant de vivre cet ensemble-là.

Dès le premier plan, ce n'est pas la main qui m'a frappé comme Catherine, mais le corps. J'ai bien regardé la seconde fois et effectivement il y a dans le même plan, la main, et ce corps de femme. Or pendant la première vision, j'ai noté des mots sur un papier. Et je n'y pensais pas à ce moment-là, j'avais aussi totalement oublié le titre, et ça m'est revenu lorsque vous en avez parlé : mais mon premier mot était « *peinture* », le deuxième « *fragment* ». J'ai ainsi aligné des mots comme ça sur un papier, chose qui ne m'était pas arrivée depuis très longtemps.

*Carole* : - D'autres réactions à la fois sur le film ou par rapport aux interventions des intervenants (que je remercie d'ailleurs de s'être jetés dans la cage aux lions pour évaluer pour vous en direct) ?

*Réaction (masculine) dans la salle* : - Au second visionnement, je me suis aperçu que j'avais peut être changé de personnage principal. Au premier, j'ai surtout vu cette femme, qui soit découvre avec plaisir ou soit subit les choses. Mais à la deuxième projection, j'y vois ces mains auxquelles parfois on peut attribuer des âges ou parfois un sexe masculin, féminin, encore plus présentes que la première fois, menaçantes peut être. Par rapport à l'idée de narration, c'est ce qui m'est venu en revoyant le film.

*Carole* : - C'est-à-dire qu'en fait vous avez trouvé des indices qui ne sont pas dans la narration traditionnelle avec l'évolution vers un dénouement mais des indices de tension ?

- Voilà, c'est ça. De tension, de mise en perspective d'émotions...

*Carole* : - et une bascule pour le point de vue.

*Catherine Rascon* : - Je voulais juste parler de rythme et de jeu parce que ce sont tout de même des acteurs et que sur le seul visage de la femme, je lis des indices de quelque chose que je pourrais facilement comprendre. Pour moi, c'est très narratif, j'ai l'impression de comprendre très vite ce qui se passe. Quand elle ouvre l'œil avec le rimmel, j'ai l'impression de saisir une espèce d'étape narrative qui va se décliner et pour moi, il y a quelque chose qui stagne. Très vite, je comprends l'espèce de brutalité et de douceur, le touché, le caressé, la violence et au bout d'un moment, j'ai fait un pacte, c'est à dire que je sais que je vais regarder une femme qui va regarder la caméra et qu'elle va être manipulée, qu'elle va être très peu actrice de ce qui lui arrive, impression que j'ai eu les deux fois. C'est un film qui pour moi n'a pas évolué, et en dehors de l'histoire et de la position, je ne perçois pas grand chose d'autre. Voilà, c'est mon sentiment.

*Réaction (féminine) dans la salle* : - Du point de vue de l'évaluation de ce film, je trouve que si on est un homme ou une femme, on va voir les choses différemment. C'est évident, on ne pourra pas être objectif sur un film comme ça. Moi, j'y ai vu, par rapport à mon vécu, la préparation d'une mariée en monde musulman donc effectivement "*nature morte*" pour moi, c'était la femme morte qui ne décide de rien pour qui on décide de tout, on la maquille, on la prépare au mariage. Ensuite, il y avait pour moi le voile, la bourka, l'Afghanistan, l'Irak et donc je pense que chaque personne évaluera avec son vécu personnel. Très difficile alors d'évaluer.

*Carole* : - Donc en fait vous êtes sur une interprétation type idéologique, terme neutre qui permet de reprendre ce que vous avez dit. Effectivement vous êtes en train de répondre à ce qu'avaient dit Emmanuel et Émilie, en disant : « *moi, je ne vais pas là* ». Vous, allez directement dans l'histoire personnelle qui est la vôtre en tant que spectatrice et implique une lecture particulière du film. Or effectivement depuis tout à l'heure, on n'arrête pas de dire qu'on ne va pas y échapper. Mais maintenant, comment fait-on, avec ce type de lecture ? Parce que votre lecture est extrêmement précise. Florence pourra dire tout à l'heure ce qu'elle en pense, mais vous la développez d'une manière cursive en voyant des indices qui sont liés à une hypothèse, à un horizon d'attente - comme on dit en théorie de la réception - qui colore l'ensemble de la lecture.

C'est vrai qu'effectivement si vous donnez une telle lecture, d'autres vont s'inscrire en faux, dire que ce n'est certainement pas une musulmane, mais que c'est la condition de la femme en occident depuis le Moyen-Âge, etc. Donc il peut y avoir là des affrontements intéressants.

Sur le plan strictement idéologique, la seule question que je me pose n'est pas tellement l'engagement que l'on peut avoir quand on est dans une classe par exemple à parler depuis ce qu'on pense soi-même, mais en le faisant, c'est le risque d'oublier le cinéma, à savoir que tout ça passe à travers ces corps filmés, enregistrés au son, montés, mixés et donc fragmentés, tout cet ensemble de choses qui fait le sens et l'émotion du film. Donc comment concilier une lecture de type idéologique avec une réalité concrète de la matière du film ?

*Luc Bonfils* : - Une deuxième vision est toujours intéressante, parce qu'effectivement, on s'attache à voir le film autrement. Sur la première vision, j'ai essayé de me mettre en position d'évaluation et de me dire comment vais-je pouvoir porter un regard et un jugement (parce que l'évaluation c'est bien un jugement) sur ce film. Et je pense que c'est une très mauvaise position parce qu'on prend de la distance, on est un petit peu comme dans Brecht, on est spectateur du spectateur et on ne prend pas forcément le temps de rentrer dans le film, on s'attache plutôt à des aspects de formatage, de construction, de mise en scène, etc.

Le début du film m'a un peu énervé, par ce côté trop plastique, trop esthétisant et puis au fur et à mesure, on se laisse quand même prendre par ce qui nous est montré à l'écran et, même en essayant de rester dans cette position d'évaluation, des images fortes font qu'on évacue cette position pour être plus ou moins emmené par ces images ou par ce qui nous est dit.

Par contre, sur le sens global du film, j'avais quelques hésitations et à la deuxième vision - puisqu'on connaît l'histoire, c'est toujours l'avantage - je me suis attaché aux mains car ces mains nous racontent des choses. Et j'ai cru percevoir - mais c'est de l'interprétation - l'histoire d'une vie. L'histoire d'une femme, de la naissance effectivement, une main de personne âgée au début qui caresse un enfant, et cet enfant qui va évoluer, va devenir femme, qui découvre sa sensualité, qui va naviguer entre « est-ce que je suis plutôt attirée par les femmes ou par les hommes », le mariage, la préparation... J'ai bien aimé ce que Madame a dit tout à l'heure, je l'avais perçu, je pense qu'il y a quelque chose aussi peut-être de culture, et puis cette femme, je dirais, la mort à la fin etc.

Maintenant, mon questionnement est de deux ordres : Quand on travaille sur un exercice, puisque c'est quand même bien un « *exercice de fin d'études* », est-ce qu'on pense au public, est-ce qu'il doit faire partie de nos préoccupations ? Et enfin, faut-il vraiment voir une deuxième fois le film pour vraiment en prendre toute la dimension ?

*Carole* : - En classe, c'est vrai qu'on voit assez systématiquement les films une fois, deux fois, des petits bouts, et on en a besoin quelque soit le film.

*Carole* : - Sur les questions qui s'adressent directement à Florence Bresson, je vais pour finir la laisser vous parler de sa vision d'auteur :

Florence :

Ça va être un peu compliqué parce qu'il y a beaucoup de choses.

Déjà, je suis vraiment très contente de vos retours, de vos critiques que je trouve vraiment pertinentes et qui mettent le doigt sur plein de questions que de toute façon je me pose par rapport à ce film puisque ça fait bien un an quand même que je l'ai fait.

Le revoir, c'est quelque chose d'en fait très compliqué pour moi. Je ne suis pas du tout dans le déni de ce film, j'en suis contente dans le sens où ce film ressemble à ce que je voulais quand je l'ai fait, chose pas du tout évidente parce que quand on fait un film, on bataille toujours avec le fantasme de ce qu'on veut faire et puis ce que l'on a fait au final. Je m'étais donné des exigences que je pense avoir respectées. Donc dans ce sens là, je suis plutôt contente.

Après, aujourd'hui, j'ai des doutes justement sur ces exigences et j'ai beaucoup de mal à le revoir. Mais c'est compliqué parce qu'on fait un film avec ce qu'on est. Et aujourd'hui par exemple, je ne vois plus que la violence du film, au sens où c'est un film qui me fait terriblement violence. Une violence que je voulais, mais je vois plus que ça. Quand je l'ai fait, il y avait quand même une recherche de beauté qui était très importante pour moi et je trouve que c'est masqué.

*Sur la façon dont ça a été fait :*

Ce film existe parce qu'il y avait des conditions claires, c'est à dire que j'ai pris la liberté de faire ce film parce que j'étais dans cette école, parce que j'étais à la fin de ma scolarité et parce que se proposait à moi cet exercice assez génial : Un producteur cherche un réalisateur; s'il est intéressé par votre projet, il y va et on est totalement libre. Et je me suis dit « *ce film que tu as envie de faire, si ça te trouve c'est le type de films que tu ne pourras pas faire à la sortie* » : Vouloir un court-métrage sans narration, où la réalisatrice arrive en disant « *ben voilà, je veux pas de décor, je veux juste un fond, une toile...* », impossible de trouver hors de l'école un producteur qui me dirait « *Ok, on va essayer ton truc* ». Il y avait quelque chose de l'ordre de l'expérience et c'est pour ça que je l'ai fait dans ce cadre.

*Sur l'idée, le principe du film :*

Pas de narration au sens d'une psychologie des personnages, pas de décors. Pour le travail sur le corps, c'était avec la comédienne un travail tactile de l'ordre de la perception pure. Je lui disais « *ne sois jamais dans le jugement de ce qui se passe, sois toujours dans la réception et dans la perception de ce qu'on te fait* » - mais dans une perception qui soit une perception non morale. Je voulais que la question de la morale ne se pose pas, ce qui en soit est absurde comme proposition. Donc c'était : « *si on te touche là, soit ça te fait du bien, soit ça te fait pas du bien* » - c'est ça le principe. Il s'agissait d'une expérience de mise en scène, mais qui avait un sens, car je devais pouvoir défendre le film.

*Ma position :*

Je mets en place un rituel, une cérémonie d'un corps, qui au départ serait un corps mort dans le sens où c'est un corps sans réactions, inerte et qui va être individualisé et sexualisé au fur et à mesure. Cette sexualisation est peut-être hyper violente, mais en même temps, c'est à force d'être touché, et quelque soit la manière dont on est touché, qu'un éveil est possible. Sur les respirations, le parti pris était : au départ, pas de respiration, on n'entend rien si ce n'est le contact de cette main âgée sur cette peau, ce corps ne respire pas. Et petit à petit, on va aller vers une respiration... Toute une série de principes forts, de cet ordre.

*Sur la vision de la condition féminine :*

J'ai eu des retours très différents. Et j'ai toujours dit que je n'avais pas de discours, que je faisais un film et n'étais donc pas là pour défendre une thèse. Évidemment, ça implique des choses, mais je suis pas là pour dire « *c'est comme ci ou comme ça* ». J'ai énormément travaillé sur le fait que je voulais justement essayer d'atteindre un "truc bizarre" en chaque spectateur par rapport à la projection, qu'il soit constamment dans la projection par rapport à ce corps, qu'il soit obligé de réagir et de lui-même faire ce travail d'interprétation.

Par rapport à ce qui a été dit, il y a des choses avec lesquelles je suis complètement d'accord :

- *Sur la question du métaphorique :*

Face à un film qui ne serait que métaphorique, j'aurais tendance à dire « *ouais, ben en fait, c'est que tu n'as rien à nous dire* ».

- *Sur le rapport au corps :*

On est dans un cinéma où finalement il y a un rapport au corps assez violent, or je suis justement dans la détestation de ce type de cinéma. Et je constate qu'en faisant ce film, je pensais ne pas m'être inscrite là-dedans. Mais en même temps, le film était guidé par une telle violence que nécessairement, il y retombe quelque part.

Pendant tout le film, je me disais que je ne voulais pas que ce soit vu comme un film d'une femme qui n'aime pas le corps de la femme. Tout en essayant de le défendre, j'avais très peur de tomber dans quelque chose comme ça et j'ai fait en sorte de travailler la lumière, le décor, le choix de cette actrice pour que ce soit beau, qu'on soit quand même dans la beauté, ça me paraissait super important. Mais c'est quand même très violent, enfin je ne vois plus que ça aujourd'hui.



Par ailleurs, je dirais une dernière chose sur ce qui m'a guidé, le désir souterrain, la cause du film, son pourquoi. Ce film est né d'images obsessionnelles, auxquelles j'ai beaucoup réfléchi. Mais ce n'est qu'en voyant les rushes que j'ai compris, quelque part, ce que masquait le film et qui, d'un certain côté, n'est important que pour moi - pas pour le spectateur. J'ai eu un flash et je me suis dit : « *alors que tu mets en scène un corps féminin pendant 10 minutes, mais en fait, c'est pas ça du tout, tu parles d'un mec...* »

Donc, pour en revenir au travail de l'évaluation, ce qui est étonnant, est que je suis obligée de tout revoir en me disant « *j'ai cru que je mettais ça en scène, mais en fait, il y a peut-être aussi ça...* ».

En même temps, le film est tout seul maintenant, il est sans nous et voilà, il existe comme tel, quoique j'en dise.

Carole : - Si j'ai laissé la parole à Florence à la fin, c'est sûrement pas parce que je pense que l'auteur est dépositaire du sens de son œuvre, mais par rapport à l'exercice qui était celui de l'évaluation, c'était important de vous laisser réagir sans l'emprise de ce qu'elle pouvait dire sur son propre film.

---

## 5/ Pour conclure...

Carole :

Des éléments éclairants ont été apportés, en dehors du film lui-même, autour de ce qu'est l'évaluation.

- Lorsqu'il a été dit au début que un film proposait ses propres critères : Cela veut dire qu'il faut qu'on s'invente, à chaque fois, pour chaque film, une boîte à outils spécifique à l'objet qu'on est en train d'analyser.

On connaît cela en pédagogie en général mais c'est particulièrement vrai ici.

- Autre chose vraiment adaptable en situation, et à retenir pour la question de l'évaluation en général : ce que disait Catherine sur la question de contrôler ses critères. Pour Catherine, venir dans la salle voir si elle s'est trompée ou pas. Et cette question du contrôle, de la mise à l'épreuve des critères, est essentielle.

- Le rappel de la nécessité de décrire les films, comme le disait Emmanuel, pour s'apercevoir que de toute façon on a quelque chose à en dire.

Et ça, mon expérience d'évaluation à la FEMIS le confirme complètement : que le film soit magnifique ou pas, qu'il soit raté (à moitié, un peu, beaucoup) n'est pas la question; s'il est véritablement observé dans un processus d'évaluation, il est très rare que vous n'arriviez à rien en dire. Quand on s'attache à un objet, avec l'élève, de la parole se greffe dessus et cette parole est importante.

Enfin dire par rapport à la question d'évaluation, que cette idée forte que la parole permet d'accompagner le processus de travail de l'enfant jusqu'après la réalisation.

Cet "après", est effectivement le moment où l'on se retrouve pour en parler, l'examiner, le revoir, le ré-entendre.

Peut-être au fond est-ce cela l'évaluation. L'évaluation est alors très proche de la cinéphilie : Rapprocher l'objet film et le verbe, le discours vrai, la parole engagée.

Peut-être même est-ce pour cela, comme on le disait au début, qu'il est difficile de séparer le goût du jugement. Mais n'y renonçons pas : On a parlé d'idéologie, de goût, de position par rapport à la femme, mais j'ai comme l'impression que le goût personnel peut passer d'autant mieux que l'on aura abordé l'objet par d'autres biais. À ce moment-là, l'élève peut apprécier que l'enseignant, le partenaire culturel, pose son goût personnel. Parce que nous serons passés comme cette après-midi, de l'intransitif au transitif, et qu'une ouverture aura été possible.

Merci de votre attention..

## Deuxième partie

# Le Documentaire de création

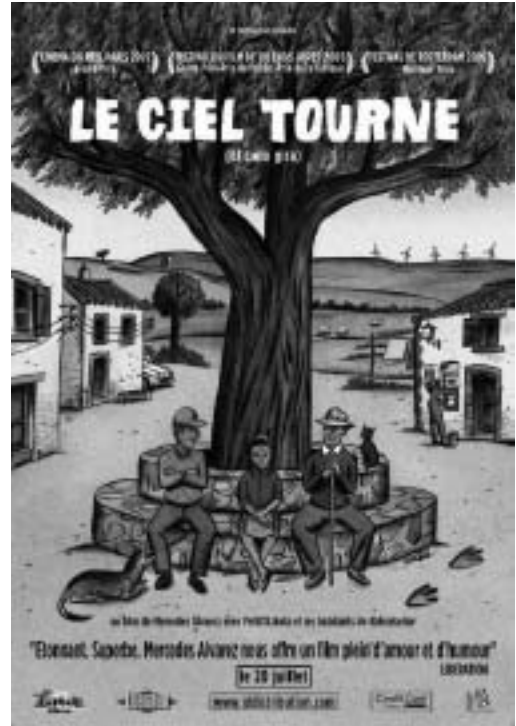
Aborder le documentaire nous semblait très important par rapport à la réflexion que nous menons sur le Cinéma, car il est souvent considéré un peu comme du sous-cinéma.

Au sein de l'Éducation nationale, sa dimension d'art cinématographique continue à être souvent mise de côté, pour l'utiliser pour illustrer des cours, pour aborder des thématiques. Comment sortir le documentaire de cette impasse, comment réfléchir de la même façon sur les films documentaires qu'on le fait sur les films de fiction ?

D'autant que les documentaristes français et étrangers remarquables à découvrir sont nombreux et qu'on note une présence plus évidente des films documentaires dans les salles de cinéma, dans la distribution, une vie plus visible de ces œuvres.

*Cette journée s'est organisée avec trois personnes :*

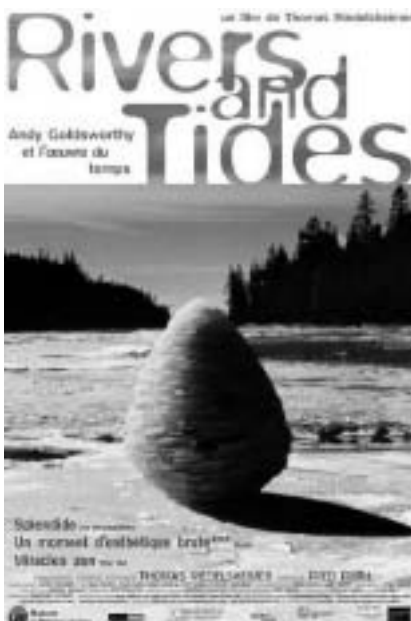
- **Catherine Rascon**, monteuse, qui est administratrice et fait partie du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*. Elle est également responsable pédagogique aux ateliers VARAN,
- **Marie-Pierre Duhamel-Müller**, universitaire et directrice artistique du festival "*Cinéma du Réel*" à Beaubourg,
- **Christophe Postic**, pédagogue et programmateur des "*États généraux du documentaire*" de Lussas.



Nous avons souhaité leur donner carte blanche pour aborder cette question, et ils ont choisi de le faire à partir d'un film : *Le Ciel tourne*, et vous expliqueront pourquoi.

Ce film n'a pas été choisi dans la perspective d'intégrer le catalogue d'*École et cinéma*, mais plutôt pour enrichir notre connaissance du documentaire, afin d'envisager dans un second temps la question "*Quels documentaires montrer aux enfants*".

Eugène Andréanszky



# *El cielo gira (Le ciel tourne)* de Mercedes Alvarez

présentation du film par Marie-Pierre Duhamel-Müller



Marie-Pierre Duhamel-Müller :

Ce film appartient à la production d'un pays, l'Espagne, où le documentaire est sinistré, bien qu'étant le pays d'un des plus grands cinéastes de l'histoire du cinéma contemporain : Victor Erice<sup>1</sup>

Ce film appartient à une sorte d'école informelle, souterraine, paisible quoique profondément politique, dans un pays profondément attaché aux fondamentaux du cinéma et dont vous connaissez le destin historico-politique. C'est en ça que le choix de ce film nous a semblé à tous trois pertinent.

Le film de Mercedes Alvarez appartient à une tradition où l'on croit aux plans, à la durée, à sa valeur absolue, inépuisable, à la richesse des mots, des gens.

C'est un cinéma qui croit profondément à la relation sensible entre un spectateur et des images et des sons.

Et puis c'est aussi un cinéma qui hérite d'une tradition que je qualifie sans hésiter de politique - pas une politique de manifeste, aux excellentes intentions dont l'enfer de la réflexion est pavé, ni en bons élans humanitaires - mais plutôt comme la capacité de regarder comment l'Histoire travaille la moindre pierre d'un paysage et le moindre regard d'une personne. En cela, *El Cielo gira* est l'héritier non seulement de quelque chose qui a à voir avec Victor Erice mais aussi avec Buñuel et sa forme de cruauté politique, tout en douceur. On ne connaît pas bien ce cinéma d'Espagne, en tout cas pas assez pour savoir à quel point ce film, premier long-métrage d'une réalisatrice, s'inscrit mine de rien dans une tradition de l'histoire du cinéma, et même de l'Histoire tout court.

Bonne projection !

---

<sup>1</sup>Victor Erice, réalisateur entre autres du *Songe de la lumière*, 1992.

# Le Documentaire de création

## Échanges autour du film *El Cielo gira* et autour du film documentaire

Avec Marie-Pierre Duhamel-Müller (*Cinéma du réel*), Catherine Rascon (*Enfants de cinéma*),  
Christophe Postic (*États généraux du film documentaire*)

Marie-Pierre Duhamel-Müller :

Les questions importantes à aborder avec vous après cette vision, sont les caractéristiques formelles, patentes du travail de Mercedes Alvarez, issues d'une certaine approche du documentaire :

### - Une mise "en scènes" du récit :

Première caractéristique : l'organisation en scènes des situations du réel, dans ce village avec ces personnes et avec ce qui s'y passe. Directement visible dans le film, la réalisation organise en scènes, au sens étymologique du terme, les diverses réalités du village et du récit. Cela passe par un travail précis, rigoureux et affiché, par le découpage cinématographique des situations. On voit que le film est tourné à plusieurs caméras. Il y en avait très exactement trois sur le tournage et essentiellement deux en action dans les scènes qui mettent en jeu des dialogues ou des échanges à deux, trois personnes. Souvenez-vous de la scène du cimetière, de la conversation entre le jogger et le berger marocain ou encore de la conversation de chaque côté d'une haie entre un jardinier et un autre.

Immédiatement, nous nous trouvons face à un principe de cinéma qui, en absolue apparence, va contre ce mythe qui hante les discours en général sur le documentaire : une caméra posée devant le munificent réel, captant magiquement les grâces de l'humanité et les merveilles de ses événements, grands ou petits. Ça existe aussi bien sûr mais ce n'est pas uniquement ainsi que se structure, en tout lieu et pour tout le monde, le principe documentaire.

Ce film consiste en un travail de recherche de la vérité des situations et des expressions. Les choses fondamentales que des gens ont à se dire entre eux - et donc à nous - passent par un découpage précis de la place de chacun, par l'usage délibéré et déterminé du champ/contre-champ dans ces situations de dialogue ou d'échange.

Résultat : S'il y a au moins deux personnes qui se parlent, premièrement il y a de bonnes chances, parce que la réalisatrice l'aura créé, que ce qui se dit soit intéressant (ce qui habituellement n'est pas gagné à tous les coups). Autrement dit, il y aura quelque chose entre les deux personnes, ou plus, qui sera intéressant à partir du moment où le cinéma interviendra pour transformer ce dialogue de la vie en scène, c'est à dire en unité dramatique : un début et éventuellement une fin, un crescendo parfois, un faux aplat puis une résolution brutale, au moyen de différentes figures dramatiques.

D'où l'usage de plusieurs caméras car on a beau être habile, un champ/contre-champ sera plus propre à l'arrivée s'il est monté à deux caméras qu'à une. (On peut aussi imaginer faire panoter la caméra de l'un à l'autre en coupant le "filé" entre les deux, mais ce ne serait pas pareil : on ne serait plus dans le même axe pour regarder la personne parler, et on ne produirait pas la même chose de l'échange entre ces plusieurs personnes).

### - Rendre visible un propos

Quand plusieurs personnes parlent ensemble, où se mettre pour que ce qui se dit soit non seulement audible, mais visible, c'est à dire rendre visible le contenu d'un échange ?

L'affaire n'est pas mince : On peut toujours filmer des gens en train de parler mais on court le risque que le spectateur regarde les visages, les yeux, les mains, les gestes ou comment les gens bougent en parlant mais perde le fil de ce qui se dit ou qu'il soit réduit à du blabla. L'autre parti pris du film : Rendre visible ce qui se dit. Un parti pris extrêmement serré, sévère et qui ne se cache pas : Faire de la réalisation une manière d'enclencher la situation, de passer la vitesse supérieure et non d'aller simplement à la pêche de ce qui, dans une journée interminable de personnages ordinaires, pourrait être intéressant. Il s'agit d'enclencher la scène de façon à ce que l'échange entre les personnes ne soit plus seulement un gracieux morceau de vie tombé par miracle sur la pellicule (ici sur la bande magnétique en l'occurrence), mais devienne un moment dramatique en soit. Dramatique, au sens d'avoir un contenu narratif.

Question à débattre avec vous, donc : jusqu'à quel point ce film rend à la fois visible son art, au sens de son système d'artifice (sa mise en scène), pourquoi il est visible, à nous qui sommes tous habitués à une mise en scène invisible, transparente, et à ce que, règle du cinéma classique, cette fabrication disparaisse. Règle de la vraisemblance : On ne doit pas voir comment c'est fait, on doit adhérer complètement à ce qui se voit dans une transparence absolue du dispositif. *Le Ciel tourne* est le contraire : pas un seul instant où la fabrication ne soit pas visible.

Mais en même temps, que signifie de rendre visible la fabrication, de laisser voir la mise en scène ? Transgression par rapport à certaines règles du cinéma classique et par rapport, notamment, à des règles de la Fiction, en tout cas de la Fiction dominante.

### **- Faire l'archéologie d'un lieu**

Ce principe de mise en scène, est directement lié à un principe du film que je qualifierais de "politique", tel que je l'esquissais tout à l'heure : Faire l'archéologie des individus. Mais pour ce faire, on ne peut pas compter uniquement sur le simple enregistrement des choses.

Qu'est-ce que l'archéologie ? Un travail minutieux consistant à faire attention à enlever précisément et délicatement une petite couche de terre, à dégager un petit morceau de tesson, prendre un petit pinceau ou gratter délicatement pour faire apparaître un motif. Puis dessiner l'objet trouvé, faire son relevé précis, pour emmener le tout dans un laboratoire, où il sera reconstitué péniblement, petit bout par petit bout.

Ce travail de l'archéologue est une métaphore possible du travail de mise en scène du *Ciel tourne* - et ce travail ne pourrait se contenter de l'enregistrement. Autrement dit, si on considère que l'archéologue a fini son boulot quand il a fait un polaroïd du bout de terrain où il a trouvé ses tessons, on aurait tout au plus un reportage, ou même pas. Là, il faut le pinceau, le relevé, le fait d'enlever délicatement couche par couche quelque chose pour dégager l'objet. Cet objet en l'occurrence, c'est du sens ou même une forme d'émotion.

Le film, est la métaphore d'une archéologie cinématographique d'un lieu. Ce qui revient à dire, au lieu de : « je vais faire une grande fresque de l'histoire de l'Espagne et de l'Europe, et je vais parcourir toute l'Europe pour la raconter », aller à un endroit, et fouiller. C'est ce que d'aucuns appellent "combattre le syndrome des îles grecques" : Il y a 272 îles grecques; faut-il pour autant, pour parler des îles grecques, faire 272 films ? Le "syndrome des îles grecques" voudrait dire que pour parler de l'Histoire, on devrait balayer en fresques, aller dans plein d'endroits, parler avec plein de gens et alors seulement, on aura couvert le sujet, comme on dit à la télé.

Ce film là en est bien sûr l'antithèse, il est la véritable archéologie du réel puisque dans un seul endroit, il suffit au fond de délicatement enlever couche par couche, puis de balayer délicatement mot par mot le tesson de vérité, d'histoire, d'humanité, de tristesse, de gaieté pour que toute l'Histoire surgisse et monte jusqu'aux étoiles. Ce travail d'archéologue commence avec des dinosaures et finit dans les étoiles avec un homme nouveau peut-être, qui ne sera pas un homme nouveau à la Kubrick comme dans *2001 L'odyssée de l'espace*, mais un homme de toutes les générations.

À savoir un être historique, placé quelque part donc, précisément sur une ligne de l'Histoire qui n'est pas un simple ensemble de points que rien ne relierait mais plutôt une ligne tortueuse, pas droite, étrange, où chaque point est relié par un fil, d'avant en après.

### **- Filmer, par prélèvement**

Ce travail d'archéologie se fait par carottage, comme on dit dans la prospection pétrolière : on "carotte" et puis on ressort un prélèvement sur lequel on peut voir toutes les couches. Ce travail de carottage suppose, dans un lieu où, comme vous avez vu, il ne se passe pas grand chose, où les grands mouvements de l'Histoire ne sont reflétés que par les passages épisodiques des propagandes électorales, les images fugaces et relativement illisibles de la télévision qui parle d'une lointaine guerre ou encore les irrptions (difficilement lisibles parfois) de la soi-disant modernité - boboïsation des châteaux transformés en hôtels de luxe, mutation violente des paysages par l'irruption des éoliennes. Un monde où tout bouge ainsi, où les anciens bergers sont des nouveaux bergers et le nouveau berger un immigré.

Tout ce mélange de l'ancien et du nouveau se voit par système de carottage, manière archéologique de travailler le réel, uniquement parce qu'il y a une mise en scène extrêmement précise et rigoureuse de chaque élément. Cela passe par le découpage, par un usage très précis des niveaux sonores de voix in/off etc... et par une obstination à considérer que toutes les personnes sont en une, tous les lieux en l'un et toutes les histoires en l'une.

Ce type de cinéma, est du cinéma documentaire. Il y a d'autres exemples mais pour l'exercice de ce matin, voilà le cinéma documentaire, tel qu'il se distingue de la poussière journalistique, de la complaisance animalière, de l'humanitarisme bien pensant etc. Ce qui en fait son prix est qu'il soit avant tout affaire de mise en scène, et que cette mise en scène s'appuie sur une relation politique (au sens large), sur une vision politique du cinéma et aussi sur une confiance absolue dans le pouvoir du plan.



### - Séparer le son de l'image

Catherine Rascon : Je vais parler technique puisque c'est mon domaine en tant que monteuse.

Mais avant ce petit tour d'horizon sur les artifices employés dans le film pour traiter le son, un préalable : La barrière est extrêmement mince entre le cinéma documentaire et le cinéma de fiction. On peut considérer qu'étant ici dans un film documentaire, le corps que le spectateur voit sur l'écran, est supposé appartenir effectivement à la personne qui parle. C'est-à-dire un énonciateur, sa voix et cette voix appartient à son corps. Et notre système de lecture de l'image aujourd'hui nous oblige à penser que le naturel est un son indissociable de l'image, une parole indissociable du corps qui parle.

Mais si le son synchrone est absolument légitime, n'oublions pas que le cinéma a mis longtemps à "rattraper sa bande-son". Dans les films muets les acteurs parlaient, des cartons nous informaient de ce qu'ils disaient, et j'avoue avoir déjà cédé à la tentation de lire sur les lèvres des acteurs les phrases des dialogues. Mais je savais que ces corps-là parlaient sans que je les entende, la chose était assurée : le cinéma était muet, mais ce n'était qu'une convention imposée par la technique. Ensuite, avec l'arrivée de la post-synchronisation, le son a rattrapé l'image.

Aujourd'hui, avec la vidéo, on enregistre de l'image et du son ensemble sur le même support. Les enfants, et plus largement tous les gens qui font aujourd'hui de l'image pas chère, font sans le savoir du son synchrone. Mais qu'en est-il de la post-synchronisation ? La seule qu'on peut vraiment ressentir, vous la connaissez, ce sont les films doublés (mais là nous la vivons comme quelque chose de négatif : voir un corps anglais ou américain doublé par un acteur français dont on connaît parfaitement la voix, nous gêne en tant que cinéphiles).

Avec le son post-synchronisé comme dans ce film, quelque chose s'inscrit, pour le spectateur, dans un décalage entre ce qui est proposé et ce qu'on ressent, un enjeu au niveau du son, dont on est aujourd'hui de moins en moins conscients. La télévision nous abreuve d'images synchrones, pour nous prouver que c'est vrai, sa parole est la garantie de l'identité d'un corps. Il est très difficile d'y échapper, on appelle généralement ça un témoignage ou dans le cas d'un présentateur, c'est un commentaire qui va donner du sens à des images creuses (« ici vous voyez la scène du crime »). La brièveté de leur intervention nous garantit la perception de l'information et accrédite la possibilité qu'ils ont de s'exprimer. Il faut tout dire et vite, pourquoi ? Or on oublie que le cinéma s'appuie sur le visible et sur l'invisible et le son ne se limite pas à ce qui est énoncé, mais aussi à ce qui n'est pas dit, le ton, la hauteur, la qualité, le rythme.

Ramenée à ma pratique de monteuse, je vois arriver aujourd'hui avec effarement des centaines d'heures de rushes pour des films qui doivent faire une heure. Ce phénomène vient, je pense, de l'idée fautive qu'en plaçant une caméra là, on va bien un jour capter quelque chose qui sera du domaine du cinéma. C'est le principe généralisé de la caméra de surveillance, chose contre laquelle il est absolument urgent de lutter. Cela n'existait pas avant, simplement parce que, les bobines étaient très courtes et coûtaient cher. On devait réfléchir avant de tourner.

Or, au-delà de l'évolution technique, ce qui se passe actuellement est vraiment du domaine idéologique. À force de séparer la bande-image de la bande-son comme nous faisons tous les jours au montage, nous avons acquis une conscience aiguë de l'importance de ce savoir faire, alors que la plupart des gens ne le savent plus, ou en ont perdu conscience. Or un film joue constamment avec cette organisation, construit son rythme en grande partie avec ça, le film de ce matin en est un exemple probant. Il y a évidemment un chantier énorme à ouvrir sur ce sujet.

### **- La voix off de celle qui filme**

Je pourrais en exemple dans ce film revenir sur ce qu'on appelle la voix-off, à savoir la voix de la narratrice, qui donne un corps à celle qui filme et qui signe le film. Un corps qui va inscrire dans le film un temps, une chronologie : Par elle passent des informations (« *j'y vais, je reviens, j'appartiens à cet endroit* ») qui ne sont pas des informations basiques de temps, mais quelque chose de déjà romanesque. Cette position prend part à la construction dramatique d'un récit dans le film, et passe en grande partie par la voix, ayons-en bien conscience.

### **- La construction sonore du film, à l'enregistrement...**

En même temps, il est nécessaire de déconstruire un film pour essayer de voir apparaître sa construction. Il faut donc essayer d'enlever les éléments que l'ont considère comme anti-naturels ou anti-naturalistes (commentaire-musique-effet), et de se demander si le réel n'est que ce qui est dans le plan (*il est arrivé quelque chose à ce moment-là et j'en suis sûr parce que c'est dans le plan et je vois l'origine du son*).

Et si vous avez fait attention aux niveaux sonores, vous avez dû noter de nombreux exemples dans le film de corps qui parlent et qui s'en vont, mais où le son reste au premier plan. Or aujourd'hui, on considère qu'un corps du moment qu'il parle, doit être entendu et compris jusqu'au bout de ce qu'il dit. Alors que l'intelligibilité totale des paroles ça n'existe pas, aujourd'hui comprendre tout ce qui est dit est devenu une obligation dans le documentaire. Avec cette utilisation du son, on échappe à un système autrefois classique des informations : on n'apprend rien sur l'identité des personnages, ils ne disent pas « *je m'appelle machin, j'ai 54 ans...* ». Ils donnent des informations ordinaires de leur vie courante qui révèlent parce qu'elles sont hiérarchisées et mises en relation à l'intérieur du corps du film.

### **... et au montage**

C'est vraiment au moyen de la mise en scène et de cette attention spécifique à fabriquer et additionner des sons que le choix qui fait sens est obtenu. Il agit de façon beaucoup plus perverse sur le spectateur qu'une utilisation plus conventionnelle du son au montage. Un monteur le sait bien, il faut toujours essayer dans sa pratique quotidienne de se poser la question de ce que peut évoquer le son qu'on entend - la porte qui claque comme un bruit d'oiseau, comme le vent à tel ou tel moment. Tous ces sons sont choisis, ils sont ensuite ajoutés ou enlevés en fonction d'un propos.

### **- Reconstruire la réalité pour retrouver le réel**

#### Christophe Postic :

Par rapport à la mise en scène, la présence du cinéaste transforme quelque chose, on est bien dans de la déformation. C'est aussi ce qui distingue le documentaire du reportage, lequel ne déforme rien, ne provoque rien, n'élabore rien. Dans ce film, nous sommes au contraire dans une situation de reconstruction et qui me fait penser au travail de Jeff Wall, ce photographe contemporain très connu qui se situe dans ce courant de la mise en scène. Remettre en scène, avec l'idée que ce qui s'est passé, ce à quoi il a assisté dans la réalité qu'il a eu lui envie de « ressaisir », on le reconstruit et que ce faisant les choses existent à nouveau, pas à l'identique mais néanmoins telles qu'elles se produisent vraiment, comme une restitution de l'événement. Or, c'est bien de cette réalité transformée, de ce réel-là dont on parle dans le documentaire et qui nous intéresse.

De toute façon, que ce soit mis en scène ou pourquoi pas rejoué, on peut très bien imaginer que tout ce qui est dans *Le Ciel tourne* a déjà été vécu par la réalisatrice et que les récits qu'elle met en scène sont des récits qui lui sont déjà connus. Pas les mêmes bien sûr, nous sommes dans une reconstruction, à partir d'une histoire qui est portée par un choix de réalisation.

### **- Un dispositif filmeur/filmés face à face**

C'est aussi le point de rencontre, dans ce documentaire, entre le regard d'un réalisateur, ses choix de dispositifs, de filmage et les personnes face à lui, la matière face à lui. C'est aussi une rencontre entre une mise en scène et quelque chose qui peut aussi résister, qui n'est pas totalement malléable.

## DÉBAT AVEC LA SALLE :

- *Sur le son :*

*Réaction dans la salle :* - Ainsi, la plupart des sons dans ce film sont “synchrones” c’est à dire qu’ils ne sont pas en sons directs mais ont été enregistrés avant et remis sur des images ? Pour ma part, cette distanciation entre le son et l’image, ne me dérange pas, et ce qui est intéressant c’est ce qu’elle donne à voir, à entendre, c’est son impression, sa façon de ressentir ce retour au village avec des portraits, des scènes, un travail de lumière extraordinaire vraiment proche de la photographie, des moments avec des images très belles, très chiadées, très lumineuses, très proches de la peinture aussi puisque le film démarre et se termine sur une peinture, formant un cercle dans lequel les choses vont se passer.

Frank Thiéblemont :

Le son synchrone a aussi beaucoup changé la façon de filmer aujourd’hui. Avant, le son se prenant de très près, on se rapprochait beaucoup à cause de la perche du micro. Maintenant, on peut mettre un micro HF à distance, et du coup filmer des gens de très loin, ou en s’en approchant, mais avec un son qui reste à proximité de celui qui parle.

Catherine R. : - Cela nous semble très clair, mais dans la vie ce n'est pas du tout ce qu'on éprouve : un corps est à une distance donnée. Donc le miro HF est un problème d'intelligibilité. Il faut savoir que ce qui commande le montage couramment c’est la parole, non le corps. Ce n’est pas la situation, mais les mots. On est dans un monde qui est régi par la parole, alors on essaie de monter de la parole. Regardez les films de William Karel : La parole nous guide, la personne n’est plus qu’un support qui crédite que quelqu’un, autre que le réalisateur, l’a dit. Quelqu’un d’autre l’a dit, donc c’est vrai.

Avec ce qu'on me ramène en salle de montage, j’éprouve quelque chose d’assez troublant vis à vis de cela : l’idée que pour connaître quelqu’un, il faut qu’il parle, qu’il soit interviewé, qu’il donne des détails de son intimité. Je pense qu’on ne veut plus d’invisible dans le cinéma. Même chose à la radio et dans la musique, pas de silence...et plus de silence dans le documentaire non plus, on nous demande de mettre des commentaires partout. Et quand je parle du documentaire, je parle bien évidemment de nos employeurs, c’est à dire de la télévision.

Qu’est-ce qu’un son qui serait naturel ? Celui qu’on entendrait, celui qui ferait partie du corps, et qui ne serait plus tellement audible lorsqu’on tourne le dos ou qu’on passe une porte. Aujourd’hui, nombreux sont les documentaires faits avec des HF où, dans une fête extrêmement bruyante, des dialogues très intimes seront tout de même entendus. C’est à dire que ce qui se joue dans ce rapport, c’est la domination du son le plus fort. Le sens est maintenant donné par le son. Pour autant, ce que j’entends est-il plus vrai que ce que je vois ? Est-ce le sonore qui fait la situation ?

Jean-Pierre Daniel :

Par rapport à la parole et à l’aliénation du son, c’est que je pense qu’il faut faire une différence entre enregistrer la parole, filmer la parole et le fait que ce n’est pas la parole qui nous envahit aujourd’hui dans le cinéma ou dans le documentaire. On réduit la parole au dire, à ce qui pourrait s’écrire à la place et qu’on pourrait lire. Je trouve au contraire qu’on enlève du son, pour nous noyer dans une bande sonore de soit disant paroles, mais qui ne sont que des mots réduits à leur simple énonciation de langue codée. Là, on a de la parole. Et pour entendre la parole, il faut aussi la raréfier et faire des choix. Ou quand on travaille le hors-champ, de le raréfier aussi et de choisir ce qu’on met dedans.

Henri Genestar :

En voyant ce film, j’ai pensé à un passage dans *La Toile trouée* de Michel Chion où il analyse *Profession : Reporter* d’Antonioni et montre comment on se fait surprendre, voyant le journaliste interprété par Jack Nicholson de dos et l’entendant parler. En réalité, on découvre après qu’il s’écoute sur un magnéscope et qu’il y a donc deux temporalités. Dans ce film, il y a cette même tentative de travailler sur des espaces en aplat (ceux du tableau par exemple) pour découvrir après une magnifique mise en perspective . On rentre dans du carottage de temps et d’espace à différents plans avec des points aveugles aussi, que j’ai trouvé ça très beau.

On se dit qu’il y a un gros travail à faire sur le son dans le système scolaire en général : dans la formation quant à la perception du son, sa représentation et concernant la construction du son. Et sur le plan matériel, si les caméscopes sont indispensables à notre pratique, les tables de montage et de mixage aussi, car l’approche du son avec les enseignants et les élèves est absolument indispensable.



Marie-Pierre :

On pourrait d'ailleurs faire un point ensemble sur la question du mixage, autrement dit du mélange des sons. Ce point de vue du son que décrivait un peu Catherine, il se rejoue et se revoit au moment du mixage. Ce principe n'est pas à confondre avec la manipulation au sens éthique du terme, mais plus justement avec ce que nous appellerions le maniement des images et des sons, ce qui est de l'ordre de la mise en scène, de la construction narrative et de la recherche de la vérité, de la recherche de la réalité. Le réalisme est toujours à gagner, donc construction de la réalité, effort, tension vers le réalisme, ce qui n'a rien à voir avec le naturalisme.

Catherine :

Le son, on n'a pas conscience qu'on n'en parle pas beaucoup. On parle d'une belle image, d'une belle musique et seulement d'un beau son quand il est raréfié, ou extrêmement présent. Or il faut faire très attention à la façon dont il est fabriqué parce qu'il s'agit de mise en scène de la même façon que l'image. Et dans le documentaire, c'est particulièrement vrai et on a beaucoup de mal à s'en rendre compte la plupart du temps.

Juste une toute petite anecdote : Des personnes sont absolument persuadées que, effectivement, ce qui appartient au plan c'est-à-dire entre deux coupes, est ce qui est le plus proche de la « vérité ». Pour ma part, j'ai travaillé avec une réalisatrice qui ne voulait absolument pas qu'on fasse chevaucher les sons (continuer le son du plan A sur le plan B ou le contraire). Sa position était que ce n'était pas la vérité du tournage, le son ne pouvait pas correspondre à l'image et que le documentaire c'est cette vérité là. Mais de tels excès sont également pervers, simplement parce que faire une coupe, c'est déjà choisir. Dans le bon sens du terme, c'est à dire manier sons et images, manipuler pour construire.

- *Mise en scène, visible ou invisible ?*

Jean-Pierre :

Ce film est une véritable leçon pour mettre en évidence cette fonction de la mise en scène, voir ce travail à l'œuvre dans ce film et dans tout le cinéma, qu'il soit documentaire comme de fiction, et à quel point il fabrique le film.

Néanmoins, Marie-Pierre a parlé de « *mise en scène visible* ». L'impression que j'avais, après avoir vu ce film, était au contraire que la réalisatrice ne cherchait pas à la rendre visible. On peut en effet pointer tout le travail de mise en scène, mais je n'ai pas senti une volonté de la rendre visible - au contraire, mon impression était que ça se passait tout seul. Par exemple, le fait que cette personne retourne chez elle permet de lancer des moments de parole qui sont des scènes sans jamais interpellé, sans jamais être interpellée, sans jamais un regard à la caméra, sans jamais qu'il y ait une question - hormis celle du début sur les dinosaures où la dame la regarde, qui est pour moi le seul moment où elle est effectivement dans le plan.

On est complètement avec la metteur en scène, laquelle est comme absente. Ce n'est pas elle qui donne le micro et on ne répond pas à des questions qu'elle pose. Cet effacement de ce qui pourrait être au contraire une espèce de construction affichée me paraît aussi caractéristique de ce film. Dans le plaisir du récit, le plaisir du spectateur, on est au contraire dans quelque chose où notre position est de disparaître et de nous mettre à jouer avec tous ces éléments et tous les choix qui sont faits.

Marie-Pierre :

La mise en scène ne s'affiche pas mais elle ne se cache pas comme bien souvent. Comme nous tous spectateurs, vous vous y retrouvez très bien à deux personnes qui parlent ensemble avec un système de l'ordre du champ/contre-champ, il s'agit de quelque chose que l'on voit tous les jours ou presque, dans la fiction traditionnelle ou classique.

Et sachez qu'en terme d'écume idéologique du documentaire d'aujourd'hui qui nous atteint tous à des degrés divers, dans nos pratiques, chez nos interlocuteurs, dans nos modes de débats, c'est une vraie transgression "d'enlever du naturel". Ce naturel tel que le cinéma nous le restitue, qui est quand même, comme le rappelait Catherine, tout sauf du naturel et n'est de toute façon pas ce que nos yeux et nos oreilles perçoivent, mais bien une construction technico-artistique, un artefact.

C'est une des choses précieuses d'un film comme celui-là de ne pas cacher qu'il est en train de se faire avec les moyens du cinéma, les moyens de narration. Il doit en cela beaucoup à toute une partie du cinéma qui l'a précédé. Car d'une certaine manière, *Le Ciel tourne* participe d'un moment de l'histoire du cinéma à raccrocher dans notre cinéphilie ou dans nos découvertes filmiques personnelles, avec les héritiers de la Nouvelle Vague, où la fabrication du film fait partie du récit. À des degrés divers selon les cinéastes, selon les situations, selon les points du temps de l'histoire du cinéma où l'on regarde, il s'est passé quelque chose à partir de la fin des années 50 où la fabrication du film n'a plus été le tabou de la narration. Là aussi quelque chose du réel a été restitué au spectateur.



Souvenez-vous des petites mamies dans l'église, et du moment où passent les voitures de la campagne électorale : Le son off des voitures, censé attirer l'attention de la petite mamie pour qu'elle tourne la tête, a été fait en salle de montage (Il suffit d'avoir approché 4 minutes la technique de la chose pour le voir). Pour autant, je ne peux pas qualifier ça de manipulation, juste dire que, pour plus de sens, les moyens traditionnels de la fiction sont convoqués, au service de plus de vérité ou de plus de sens donné à la conversation qui va suivre : les papis et les mamies, rigolant de la situation précédente (« *t'aurais du voir les socialistes, ils donnent des bonbons* » et des choses comme ça) et mettant à juste place de lecture cette campagne électorale en train de se mener dans ce village et montrant la relation réelle de cette politique institutionnelle avec ce village-ci. C'est bien une chaîne de sens, qui commence ici par le maniement d'une image et d'un son qui ne sont pas advenus comme ça en vrai.

- *Dans le documentaire, la fiction...*

Luc Bonfils :

Me concernant, ça ne me dérangerait absolument pas de parler de manipulation. Heureusement qu'il y a manipulation parce qu'un auteur a un point de vue et il veut partager ce point de vue avec le spectateur. Je crois que ce qui fait la différence, c'est d'abord le temps que va prendre l'auteur pour être dans le lieu. Là, elle passe un an, elle va vivre avec les gens, ce que faisait Flaherty, C'est à dire qu'on prend le temps, on prend le temps d'entendre, de voir, d'écouter, on prend le temps de se créer un point de vue et un propos parce-qu'on est dans un cinéma d'auteur aussi et effectivement on va utiliser toutes les techniques du cinéma. Et je pense que la réalisatrice a aussi été très influencée par le cinéma de Flaherty.

Il y a quelques années, dans le cas des options cinéma, il y avait *L'Homme d'Aran* de Flaherty, et le grand débat à l'époque était de se demander si c'était ou non du cinéma documentaire. Jusqu'où on a le droit d'aller dans la manipulation de l'image pour faire croire à un spectateur qu'on est dans du réel ? Flaherty effectivement reconstituait, retravaillait, recréait, faisait jouer à des gens des situations qui ne sont pas les leurs. Et c'est vrai que, dans ce film que je découvre, Flaherty est pour moi omniprésent.

Catherine :

Croire qu'on n'impose pas un point de vue, voilà ce qui est naïf, parce qu'à partir du moment où on amène une caméra, il y a déjà une mise en scène qui est placée. L'idée est répandue selon laquelle le documentaire devrait être : « *j'y vais, c'est naturel, je n'ai rien dit, je n'ai rien fait, j'ai pris les choses comme si je n'étais pas là, j'ai rien vu venir et tout d'un coup c'est advenu* ». De telles positions existent, mais elles sont absurdes.

Claire Simon, elle, repère, filme les gens qu'elle connaît, il y a un réel travail. Je suis fondamentalement persuadée que les réalisateurs qui nous intéressent ont vu avant de nous le donner à voir, c'est à dire qu'ils n'ont cherché que ce qui leur parlait. Là, je ne vois pas de différence avec le cinéma de fiction, c'est pour ça que j'essayais d'amenuiser les différences. Au final, on entend surtout dire du cinéma documentaire qu'il est chiant, qu'il ne parle que de la vie courante, que des petits problèmes des autres dont tout le monde se fout et qu'il n'y a pas d'universalité dans ce qu'on voit parce que ce ne sont que les problèmes de Monsieur Machin ou de Madame Bidule. Et la vraie absurdité, elle est là.

Jean-Pierre : - Aborder les documentaires en voyant à quel point ils utilisent, en fait, les moyens de la fiction, est noble puisque dans le fond il peut aussi y avoir par exemple des champs/contre-champs, mais je crains un peu la dérive de cette approche-là : Est-ce parce qu'ils utilisent aussi des procédés de la fiction qu'ils accèderaient au statut de "vrais" films ? Renversons alors le point de vue: Se pose-t-on aussi la question, quand on regarde des films de fiction, de toutes les dimensions « documentaires » qui s'y trouvent ? Quand je vois Depardieu sur l'écran, je regarde aussi Depardieu le comédien, il est là, avec son corps, ses gestes, sa voix etc... De ce point de vue, n'importe quelle scène de fiction est bel et bien à un moment enregistrée dans l'instant et c'est ce travail de mise en scène qui produit cet instant; là est le travail du cinéma, qu'il soit de fiction ou documentaire.

En s'interrogeant sur le documentaire, on est en train de travailler plus profondément quelque chose de complexe autour de ce qui se passe sur un écran, sur cet artefact qui nous confronte presque toujours à « *ici et maintenant, je filme* » et en même temps nous plonge dans tout un travail de mise en scène. Il faut affirmer qu'il s'agit de la même chose.

Marie-Pierre : - C'est plutôt en ce sens que je pointais que les ressources narratives que nous voyons dans *Le ciel tourne* sont assimilables à celles de la fiction. Aussi pour dire que ces éléments-là sont l'antithèse très forte de la rhétorique télévisuelle et de la rhétorique naturaliste d'un certain documentaire. Entre deux, il y a place pour le travail du cinéaste, qui ce matin s'est présenté sous cette forme-là.

Gérard : - Pour rebondir, je suis assez frappé par le fait que le dernier plan de ce film me fasse penser à deux films de fiction, où justement on se retrouve dans un cas de figure plus proche du réel : les derniers plans d' *Au travers des oliviers*, de Kiarostami où ils disparaissent comme ça au loin et de *Rabi* de Gaston Kaboré où le grand-père et le petit partent comme ça dans la brousse. Là, effectivement, c'est la fiction nous rend le réel plus réel, c'est paradoxal.

Catherine : - De toute façon, tout ça c'est du cinéma. Le tout est de percevoir le niveau de mise en scène de chaque chose faite dans un film. Pour moi, c'est ça qui est fondamental. Ensuite ce sont les auteurs, une grande partie de ce qu'on sent venant bien de quelqu'un qui est un être humain, qui n'est pas un objet hétéroclite qui prendrait comme ça les autres sans avoir de regard sur eux.

Gérard : - Je me demande si une part de la difficulté vient du moment où les choses sont étiquetées. À travers cette étiquette documentaire, on s'attend peut-être consciemment ou inconsciemment à quelque chose. Or, chaque film, qu'il soit documentaire, de fiction ou autre, est un prototype, est une œuvre d'auteur de quelqu'un qui parle à la première personne, qui nous dit « *Je* » à travers son film. À mon avis, qui s'attend à un documentaire et se retrouve comme ce matin face à un film qui parfois fictionne, peut lui sembler plus difficile encore qu'un film de fiction. Je prends la séquence des fossoyeurs du début, on est complètement non seulement dans Buñuel mais aussi dans *Hamlet*, on est complètement dans la fiction. C'est peut-être l'exemple le plus gros de ce film-là mais il y en a plein d'autres. Là où le film m'a remis sur la piste du documentaire, au sens où on l'entend ce matin, c'est avec le peintre attendant le moment où les choses se révèlent. Par cette piste, la réalisatrice nous parle de son approche du réalisme, parce qu'après tout, qui mieux qu'un peintre aveugle peut nous rendre visible l'invisible ?

- *Quels rapport au réel aujourd'hui ?*

*Question dans la salle* : - J'aimerais bien revenir sur une chose que Catherine a amorcé : son désarroi devant les flux d'images qui lui sont proposées et leur statut à l'intérieur d'un cinéma qui prétend restituer le réel, car il me semble que c'est là qu'il est en train de se passer quelque chose. On pourrait dire finalement que tout l'histoire de la représentation a été un grand mouvement vers *plus de réel* (peinture, photographie, cinéma, etc.) et qu'arrive-t-il aujourd'hui, d'où vient cette confusion entre cinéma documentaire, le documentaire tel qu'il est traité par la télévision par exemple, la télé-réalité et autres ? Quel est cet appétit d'une tyrannie du réel qui est en train de tout saisir, cette pulsion de mort au fond, car c'est ça qui est derrière. Ces dispositifs sont en train de tout rendre visible. Il faut que tout soit dans le champ, c'est ce qui se passe dans nos vies où il faut que tout soit dans le paraître.

Catherine : - On y a tous réfléchi, y étant confrontés tous les jours. Dans ma pratique, je ne monte pas, et le dis sérieusement, les films dont je ne comprends pas les images. Il faut refuser, c'est notre devoir de résister à ça. Au visionnage des rushes d'un film, s'il n'y a rien, s'il y a des choses qui ne me plaisent pas, c'est un refus très net. Or, il peut y avoir 100 heures ramenées sans aucune image qui vaille le coup d'en faire un film. Maintenant, des gens comme Depardon, Wiseman, travaillent avec beaucoup d'heures de rushes sans savoir vraiment où ils vont. Et si le réalisateur sait déjà ce qu'il a dans le corps pour fabriquer son film, ça me suffit : ses idées vont remonter des rushes et la construction se dessiner. On va travailler avec cette matière non complètement énoncée mais où déjà quelque chose est physiquement visible, où quelque chose se passe. Mettre une caméra quelque part n'est jamais neutre, il y a déjà quelque chose d'inconscient qui joue entre nous et l'extérieur.

## *Sur la télé-réalité...*

Marie-Pierre : J'ai une anecdote sur la télé-réalité à vous livrer. Ma filleule, à ses 14 ans, regardait ponctuellement *Le Loft*, suscitant ainsi un frisson dans son entourage, à savoir moi. J'ai donc un jour pris le *Loft* par les cornes et l'ai interviewée. Il s'agit d'une personne qui ne regardait à la télé que ce qui était documentaires, reportages, infos, pas le reste, sauf le *Loft*. Et elle m'a dit «ça, c'est vrai. - Comment ça, c'est vrai ? - Oui, parce que d'habitude à la télé, on voit des gens qui parlent et puis une autre image qui n'est pas eux et puis après un autre type qui parle et puis un autre bout d'image qui n'est toujours pas lui et puis après il y a un type qui parle et dit les choses qu'il faut savoir de tout ça... ça, c'est pas vrai ». (Elle me décrivait là le documentaire de télévision de base, appelé aussi "la tranche napolitaine" : un bout de parole, un bout d'image, un bout de commentaire, un bout de parole, un bout d'image... lequel ne cumule jamais rien, comme les tranches napolitaines faites pour être mangées d'un coup). «*Le Loft*, par contre, c'est vrai parce qu'il n'y a pas ça » me dit-elle, parfaitement lucide, ajoutant que tout ça est organisé, qu'elle n'irait jamais dans un truc pareil et que ceux qui y vont sont malades... «*Mais ça, c'est vrai* ».

Je trouve que ça donne à réfléchir. Après, la télé-réalité, moralement, politiquement, pensons-en tout ce qu'on en pense, et on a raison. Mais quelque chose désignait là, de manière critique, le montage télévisuel (des images, des sons, des éléments du réel et des personnes etc.) et très paradoxalement, cette gamine de 14 ans qui n'aimait que les choses qui parlent des autres pays, de l'actualité, se retrouvait plus à son aise dans le *Loft*. Un espace où le système d'identification marchait parfaitement entre elle et les gens regardés, de manière critique, avec une relation vivante à ce qui se voyait, avec une forme de soulagement par rapport au protocole commun dominant de la télévision. Cette anecdote, je la livre à nos méditations, parce qu'elle continue à me faire réfléchir.

Christophe : - Elle en avait parfaitement perçu, en tout cas, toute la manipulation et toute la fabrication.

## ***Profils Paysans de Raymond Depardon "versus" El Cielo Gira de Mercedes Alvarez ...***

### Réaction dans la salle :

Je n'ai pas du tout adhéré à la proposition du film qu'on vient de voir, ça a été très compliqué pour moi. J'entends bien que de votre côté, la question de la manipulation ne se pose pas, pour moi, elle se pose, en tant que spectateur. Un certain nombre de scènes m'ont été insupportables, notamment la pseudo-scène de l'élection.

Ressentant cela, je me suis souvenu d'un conseil que nous a donné Carole Desbarats dans une Rencontre nationale précédente : «*comparez des films entre eux pour vous sortir d'affaire quand vous êtes en difficulté* ». Donc je me suis raccroché aux branches et je me suis souvenu du travail que mène Depardon sur les paysans, en essayant de voir ce qui diffère entre le travail de Depardon et le film proposé. Et il me semble qu'on est là dans des écoles complètement différentes, où ce qui m'intéresse, dans le travail de Depardon c'est d'abord ses propositions artistiques où j'ai l'impression qu'il y a de l'événement qui survient, chose que je n'ai pas vu là. J'aime quand il y a de la rencontre, des maladresses dans les cadrages, c'est à dire pas tout ce léchage technique qui finissait par m'être insupportable ici. Et ensuite, je dirais qu'il y a une liberté de spectateur, une liberté d'interprétation que je sens dans les propositions de Depardon et que je n'ai pas du tout senties ici. J'étais prisonnier d'un cadrage qui était énoncé d'emblée.

### Marie-Pierre :

Ce qui est très riche et que je trouve très juste dans votre remarque, c'est que vous poussez, que vous allez chercher l'exemple à côté. C'est en effet ça qui nous est utile.

Ainsi, le documentaire ne pourrait pas être léché ? Cela voudrait-il dire que le documentaire doit toujours être un petit peu plus sale que le reste pour faire vrai ? Je retiens bien volontiers le qualificatif « léché », et je suis d'accord : c'est léché. Moi j'aime ça, et je trouve ça même délicieusement bien léché !

### Catherine :

Pour Depardon, pour ce film et pour d'autres qui me touchent, je trouve que les réalisateurs paient le prix de la chair, de la leur, c'est à dire de leur investissement profond dans un endroit ou une idée. Les réalisateurs ne sont pas transparents, ils s'engagent.

Les commanditaires télévisuels, regardent souvent un documentaire avec l'idée qu'il faut que l'image bouge et donc que ce soit un peu sale – ça prouvera que c'est instinctif, ça veut dire qu'on y a mis quelque chose qui dérape donc ça c'est déjà un code. Je le dis parce que ces signes, presque invisibles, deviennent maintenant des marqueurs du documentaire. Le documentaire doit être pauvre, honnête, tirer la larme. On l'a aussi dit du récit : remplir de sens quelque chose pour ne plus laisser respirer les gens.

Ainsi donc, pour prouver la subjectivité d'une image, son signe absolu devient le regard-caméra, désormais devenu un marqueur.

Autre exemple, dans *Mondovino*, la caméra fout le camp tout le temps, donné comme preuve que l'on serait face à un documentaire - image un peu sale et caméra gigotante, comme signe que quelqu'un la tient. Mais cette subjectivité affichée garantit-elle pour autant plus de vérité de la part de l'auteur, et est-ce que c'est ça qui nous intéresse ? Donc, il faut faire très attention à ces influences. Les signes sont mouvants, avancent dans le temps, ces choses se fabriquent historiquement et il n'y a pas un niveau fixe, les enfants s'en rendent compte tout le temps. Je vous le dis parce que c'est aussi en regardant dans les publicités qui leur sont adressées qu'on retrouve ce qui fait signe pour désigner le documentaire - marqueurs réclamés par les publicitaires pour faire une preuve de "plus vrai" pour mieux vendre.

Marie-Pierre :

Est-ce parce qu'il s'agit de "vrais gens" que la construction vous gêne ? Il faut s'y affronter, parce que le point qui vient d'être évoqué est très important.

Mais au-delà de ça, de quelle nature est l'impasse que l'on rencontre, sensiblement, en tant que spectateur ? Vous décrivez un problème de relation avec le film, voyons de quelle nature est cette impasse.

Vous ressentez son caractère clos comme une absence d'espace imaginaire. Moi, j'ai tendance à penser que j'ai beaucoup plus d'espace imaginaire dans un cadre donné et précis que dans certains films, notamment de Depardon où, en l'absence d'un point de vue affirmé, je dois chercher mon propre point de vue.

Dans *Profils paysans*, à l'inverse d'autres films de Depardon, je n'ai pas ce travail à faire de moi-même, il me le fait, et je trouve en cela votre comparaison entre les deux œuvres pertinente. Je trouve même ce point de vue et sa manière de tenir le sens dans *Paysans*, surtout dans le dernier volet complètement assimilable au film de Mercedes Alvarez .

*El Cielo gira* est fermé, mais plus au sens noble de "tenu" - et quand quelque chose est tenu, le sens est tenu. Alors après, la puissance, la force dégagée peut avoir provoqué votre sentiment d'enfermement - et d'y résister vous a mis à distance du film. Du coup, difficile de s'y retrouver et d'élargir son espace imaginaire à soi tout en se sentant enfermé. Ça vous semblera peut-être paradoxal, mais j'ai eu le même sentiment d'avoir quelque chose à affronter avec *El Cielo gira* qu'en voyant le dernier volet de *Profils Paysans*. J'y ai senti quelque chose de puissant, de solide auquel me confronter. Mais je m'y suis confronté après, pas pendant la vision.

On peut avoir comme vous un inconfort, se sentir à l'étroit, ne pas pouvoir prendre ses marques... Mais après, qu'est-ce que ça travaille ! Qu'est-ce que ça reste, s'obstine, me résiste, m'oblige à regarder un petit peu précisément ce qui m'arrive - et donc, qu'est-ce que ça m'oblige à me souvenir du film !

L'espace imaginaire ou l'espace libre du spectateur n'est pas forcément celui qui se déploie pendant la projection, c'est peut-être celui qui se conquiert en affrontant l'objet une fois que sa puissance a été prise dans la tête, et je parle bien d'une violence qui est du côté de la réflexion, pas au niveau de l'estomac.

Le dernier film de Depardon et celui d'Alvarez ont à mon sens en commun de donner au spectateur des éléments que je qualifierais de purement poétiques et donc terriblement difficiles à affronter, à manier, à penser et à ressentir - et de si purement, si délibérément poétiques qu'il faut bien nous y coller ensuite.

Ça travaille tout en gardant le mystère indispensable à notre liberté et à l'exercice de notre imaginaire.

La qualité de ces deux œuvres, est qu'elles ne sont pas des supermarchés du sens. On n'y fait pas son marché, on n'y projette pas ce qu'on veut, on doit faire les comptes imaginaires avec la puissance de l'expression. Comme devant un grand tableau, comme à l'écoute de la musique, on doit combattre quelque chose pour le conquérir, l'assimiler, pour le mettre dans notre musée imaginaire personnel, pour le développer, pour le continuer en en gardant le mystère. Nous sommes tous placés sous des projecteurs par la télévision, par le marché et par nos vies quotidiennes qui nous voudraient constamment visibles, constamment lisibles et constamment prêts.

Et la puissance de ce mystère-là, de cette résistance poétique des sens de *Paysans* de Depardon ou de *El Cielo gira* de Mercedes Alvarez est de produire de l'ombre, du pas vu, du jamais expliqué. Un "jamais expliqué" qui n'est pas du côté de la pulsion, ce qui serait politiquement douteux, mais bien du côté de la poésie, de l'inconscient, du travail souterrain de l'imaginaire.



## *Le documentaire dans les salles de cinéma*

*Question dans la salle : - Où les films documentaires sont-ils vus et comment peuvent-ils l'être ? sont-ils visibles en salle pour que d'autres se fassent ?*

Catherine : - La position générale sur le film documentaire en salle, en France, se résume aux films distribués dont on a prévu de tirer des copies, donc très peu de films. En général les films sont commandés par et pour la télévision. Sinon les autres on les voit dans les festivals et dans des salles qui prennent le risque de projeter des films pour parfois trois personnes, ce qui n'est pas évident, c'est encore à défendre.

Christophe : - Et la distribution des films documentaires en salles, reste particulièrement encombrée par un certain nombre de films qui sont présentés comme des documentaires, qui ont parfois beaucoup de succès mais qui n'en sont pas. *Camera Kids*, par exemple, oscarisé catégorie "documentaire", ce n'en est pas au sens de tout ce que nous avons travaillé ensemble.

*Réaction dans la salle* : - Pour avoir commencé une étude sur la diffusion du film documentaire en salles, j'ai fait un travail de recensement sur les propositions en distribution sur les cinq dernières années et elles ont été très nombreuses. Et je voulais simplement ajouter sur la réception des documentaires par le public qu'il n'y avait pas tant de différences que ça en réception et en terme d'entrées entre les propositions de films documentaires et une certaine proposition de films de fiction. Il y a beaucoup et de plus en plus de propositions de films documentaires en salles mais je crois que le documentaire n'est pas plus ghettoïsé en salles qu'un certain nombre de films de fiction qui lancent des paris dangereux, des paris osés. Un film classé fiction venant du bout du monde, premier film, pas évident, pas narratif, ne va faire que 10.000 entrées, donc pas mieux qu'un documentaire. Il aura juste peut-être une émergence plus visible en terme critique qu'un film documentaire, de la part des journalistes critiques et des revues de cinéma.

*Question dans la salle* : *À ce propos, Catherine, vous évoquiez qu'il se disait des documentaires qu'ils ne sont pas des films qui intéressent. Mais qui le dit ?*

Catherine : - Vous trouverez ça curieux, mais je le rencontre souvent de la part des professionnels du Cinéma. Il y a toujours une noblesse rattachée à l'idée de faire des films de fiction qui stigmatise le Documentaire. J'aimerais bien que ça disparaisse mais je l'entends, parfois même comme un double discours : « *le Documentaire, c'est un film comme un autre, c'est aussi important, mais c'est trop sérieux* ». Quand on parle de cinéma, on ne pense absolument pas au documentaire, quand on demande aux gens quels sont leurs films préférés, c'est rarissime qu'on y trouve des documentaires. Et ceux qui disent aimer le documentaire, ils le défendent finalement presque toujours en argumentant contre la fiction comme si c'était un genre malheureux, à protéger.

Et j'entends également dire, y compris par certains qui font du documentaire : « *quand je serai grand, je passerai à la fiction* ». Tout ça n'a pas disparu, c'est encore là.

Eugène : - C'est une des raisons pour lesquelles nous avons voulu mettre le doigt là-dessus, dans le cadre de cette Rencontre nationale. Ce que dit Catherine, circule effectivement encore.

---

### **Index des principaux films cités :**

*Le Ciel tourne (El cielo gira)* de Mercedes Álvarez (Auteurs : Mercedes Álvarez et Arturo Redín - 2004 - sorti le 20 juillet 2005 - 115' - Espagne). Distribution cinéma : ID Distribution.

*L'homme d'Aran (Man of Aran)* de Robert Joseph Flaherty (1932/34) avec Colman Tiger King, Maggie Derrane. Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.

*Profils paysans, chapitres 1 et 2* : *Le cinéaste-photographe Raymond Depardon propose ici un voyage dans le monde rural. Il dresse pour la postérité un portrait plein de tendresse des paysans.* Distribution cinéma : Palmeraie et Désert.

*Profils paysans, chapitre 1 : l'approche* (2000 - repris le 23 Février 2005 - 90' - France)

*Profils paysans, chapitre 2 : le quotidien* (2004 - sorti le 23 Février 2005 - 85' - France)

## Débat

### Quels films documentaires montrerions-nous aux enfants du 1<sup>er</sup> degré ?

**En présence de : Marie-Pierre Duhamel-Müller (*Cinéma du Réel*), Catherine Rascon (*Les enfants de cinéma*), Christophe Postic (*États généraux du documentaire*), Yann Goupil (*Agence du court-métrage*).**

Eugène :

Pour commencer, voici un court-métrage de Thierry Knauff : *Gbanga Tita*, repéré avec Yann Goupil responsable de la pédagogie à l'Agence du court-métrage, notre partenaire pour la composition des programmes de courts-métrages du dispositif *École et cinéma*.

Dans cette réflexion sur le documentaire, il nous a semblé intéressant de revoir ensemble ce film de forme courte, très intéressant à montrer aux enfants du dispositif, qui fait le lien entre notre questionnement général sur les documentaires possible à travailler avec des enfants - et dans un deuxième temps, ceux qui pourraient tout à fait entrer dans le cadre spécifique du catalogue de *École et cinéma*.

Sur cette seconde question : où en sommes-nous ? Les 4 documentaires qui existent dans le catalogue *École et cinéma* actuellement : *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant, *Nanouk l'esquimau* de Flaherty et *Chang*, de Cooper et Schoedsack. La question : comment y donner plus de place au documentaire ? - En rappelant notre démarche : non pas montrer des films "destinés" aux enfants, mais trouver des films "qu'on peut montrer aux enfants".

Christophe :

Spontanément, et non par principe mais plutôt du fait de voir beaucoup de documentaires et d'en montrer aussi, et par ailleurs pour travailler depuis longtemps avec des enfants, je constate que je ne montre pas de documentaires aux enfants d'âge primaire. Pourquoi ? Parce qu'il me semble que bon nombre de documentaires, dans le récit qu'ils construisent, ne s'adressent pas aux enfants d'âge primaire. Et dans l'idée de tenter l'expérience - comme je l'ai fait avec un documentaire d'Agnès Varda en vue de nos échanges de cet après-midi en atelier - des films me viennent à l'esprit, mais à chaque fois plutôt pour des 12-13 ans, au moment de la pré-adolescence, et donc concernant le primaire, pour des enfants de CM1-CM2 minimum.

D'autres expériences existent probablement avec des enfants du primaire. Mais sur quels films documentaires - et surtout, au-delà de leur montrer, que se passe-t-il alors et comment évaluons-nous a posteriori ces propositions auprès de jeunes enfants ? Qu'est-ce qui peut dépasser le simple rapport au sujet qui va toucher les enfants de façon immédiate, ou qui les concerne ? - qu'est-ce qui dépasse les simples enjeux d'identification ?

Et s'agissant d'un film documentaire - comme nous l'évoquions ce matin - est-ce qu'il y a bien, comme dans la fiction et de la même façon, des questions de cinéma qui traversent le films et auxquelles sensibiliser les enfants ? (sans en débattre avec eux en utilisant ces termes bien évidemment)

Comment faire pour que des questions de cinéma et des questions liées aux récits rejaillissent bien ? J'ai cette réserve mais sans a priori. Et pour répondre à la question posée, j'ai d'ailleurs imaginé quelques films à montrer :

*Oncle Yanko* d'Agnès Varda,

*17 ans* de Didier Nion,

et *La cordonnrière* dans la série des *Portraits* d'Alain Cavalier.

Catherine Rascon :

Moi, je n'ai pas cette réserve.

Celle que j'ai : il faut que ça soit pour moi, non pas un film simple - le mot serait impropre - mais un film "irréprochable esthétiquement". Que je n'y trouve pas des zones d'ombre dont je ne puisse pas parler avec des enfants. Je montre donc des films qui me semblent être en rapport (pas forcément dans toutes les dimensions du films) avec ce qui préoccupe les enfants.

Catherine : Alors, quels sont les films que je montre aux enfants - et à travers ces exemples, pourquoi ?

**Jaguar** par exemple, de Jean Rouch, parce que je trouve que c'est un film très ludique, et que la fabrication du film est déjà en soi une petite marque de liberté. Et j'aime faire découvrir aux enfants qu'effectivement, on peut se permettre dans un récit, d'avoir le même personnage qui dit des bêtises, qui court dans tous les sens, et qui a des aventures diverses avec d'autres personnages du film.

**L'enfant aveugle** de Van Der Keuken, film très émouvant où tout ce que les enfants aveugles racontent touche les enfants spectateurs, dans quelque chose qu'ils ont toujours imaginé : le jeu de fermer les yeux et de marcher en se disant «*Où vais-je me cogner ? Que faire quand on n'a pas la vue ?*» Ce que le film le décline avec beaucoup de poésie.

**L'Oumigmag ou l'objectif documentaire**, de Pierre Perrault (qui travaillait à l'ONF au Canada), film que j'adore et qui est absolument fou et admirable, sur la traque du bœuf musqué...un animal que l'on arrivera jamais à approcher, on le verra seulement de loin. Le film est magnifique, déclenche une espèce de poésie, de délire qui ouvre l'univers de l'enfant à quelque chose de possible par le cinéma. En ce qui concerne sa forme, un commentaire ininterrompu : choix radical d'une poésie non-stop, où du début à la fin on n'arrête pas de parler. Et pourtant, en en parlant après, les enfants qui avaient vu le film, loin d'avoir été saoulés par cette narration, m'ont renvoyé qu'ils n'écoutaient pas toujours (chose qu'on a d'ailleurs le droit de faire, tant on prend ce film comme il vient). Et que lorsqu'ils raccrochaient et que ça coïncidait, ils trouvaient cela très beau. Suite au film, ils ont des restes, des bribes de cet espèce de poème de 28 minutes.

**Récréations** de Claire Simon. Ce film pose problème à nombre d'adultes, mais les enfants le prennent très bien et sont passionnés.

**Eux et moi** de Stéphane Breton, film que j'ai monté et que je trouve particulièrement drôle, dont les enjeux sont très bien compris des enfants : une histoire de négociations (comment créer un lien avec l'autre) entre un cinéaste parti chez des papous pour tenter de les approcher.

**Fin**, de Pelechian, film très court mais absolument admirable, qui laisse libre les enfants qui regardent, avec beaucoup d'espace pour le regard actif du spectateur.

Il y en a d'autres, mais tous sont des films que des enfants de 8 ans sont absolument capables de recevoir, d'en parler ensuite, de digérer. Là où je rejoins Christophe, c'est qu'il faut pointer quels sont les retours des enfants une fois la séance passée. Et qu'on puisse partager collectivement ces expériences pratiques du terrain.

Yann Goupil :

De mon expérience, principalement **Gbanga Tita**. Mais je ne le montre pas comme un court-métrage documentaire, me disant que ça peut mettre tout de suite des barrages, les mots «court-métrage», «documentaire», empêchent parfois de penser ces œuvres d'abord comme de vrais films de cinéma.

Je montre le film, et c'est après, lors de la discussion, que je vais chercher à lever une parole des enfants sur la spécificité, la singularité du film.

Christophe se demandait ce qui se passe. Avec ce film, mon expérience est de deux ordres :

La configuration classe - on regarde le film et on passe du temps autour pour faire lever une parole. «*C'est un drôle de film*», «*ce n'est pas un film*», «*il est bizarre*» - Mais une fois passé ce préambule, on rentre dans le corps du film : ce visage, ce monde qu'il constitue à lui tout seul, qu'est-ce qui est autour, la rythmicité du film. Et on a pu aussi travailler sur ce qu'on évoquait dans l'exemple de **L'Oumigmag** : le spectateur pendant la projection «peut sortir du film», car la forme l'y autorise : Les inflexions du conteur pris dans un cadre fixe, son corps qui sort puis revient au centre du cadre. Il y a un peu ce phénomène chez le spectateur, l'enfant sort du film, y rentre, avec ce qui lui permet de rester : le rythme continu de cette chanson. On évoque donc tout ce qui se passe dans cet écran, ce qui s'y trouve et ce qui est autour (hors-champ).

Autre situation : En salle. À l'invitation du conteur sur l'écran, quelque chose de l'ordre d'un timide murmure se lève. Si alors l'enseignant dit «*Chut !*» tout se casse, mais dans la situation où l'enseignant a laissé faire, les enfants ont chanté. Et ce film est un peu comme ça : il demande une participation, au sens fort du terme. Le spectateur est mobile, aussi bien par le regard, par les sons, que par la pensée. Le rythme, ce chant, et la réponse entre le conteur et les enfants hors-champ face à lui, incite les enfants, par cette participation active au film, à entrer par une des portes du film pour ensuite découvrir les autres portes qui s'y trouvent.

Mais je ne présente jamais **Gbanga Tita** comme «un court-métrage documentaire pour les enfants», surtout pas. Car je pense qu'on travaille sur une matière beaucoup plus généreuse que ça, et c'est parfois les mots qui viennent empêcher une certaine ouverture. On voit d'abord «un film», même si après, on se saisit des qualificatifs comme pistes de travail.



Marie-Pierre :

Pour ma part, dans ce que tendanciellement je préfère dans les diverses branches du documentaire, tout de suite à chaud, je ne montrerais rien avant 14 ans. Le cinéma documentaire tel qu'il s'intègre à ma cinéphilie courante (films d'Arun Farocki<sup>1</sup>, d'Hartmut Bitomsky<sup>2</sup>, de Henry Colomer<sup>3</sup>...), manie des contenus qui sont à 100.000 lieues des enfants (comme les concepts de plus-value et de lutte des classes abordés par Farocki avec la forme complexe afférente : emprunts à la musique chorale ou contrapuntique, montages tuilés, usage de documents qu'il faut déchiffrer (comme une photo aérienne d'Auschwitz), etc. Plein d'humour et ludique, ce cinéma est aussi très intellectuel, il faut pouvoir s'y retrouver, au risque que ça nous passe au-dessus et que tout soit perdu. À ne pas montrer avant 14-15 ans).

*Henri Genestar : Catherine a parlé, comme critère des films à montrer aux jeunes enfants, de «films qui n'aient pas de zones d'ombres». N'est-ce pas contradictoire avec le fait que, quand on expose de jeunes enfants à des œuvres d'art, d'ordre pictural, cinématographique ou littéraire, celles qui marquent sont toujours celles qui sont constituées d'une part d'ombre ?*

Catherine : - Mes "zones d'ombres", c'est exactement le cinéma dont parlait Marie-Pierre. C'est-à-dire un cinéma qui me touche, sans que je sache très bien l'analyser. Qui met en jeu une histoire vécue ou pas, fantasmée ou pas, mais qui me concerne très personnellement. Et pas en tant que récitante ou racontante, mais en tant qu'être humain pensant, ayant des doutes - et j'adore à titre personnel les films qui me font penser. Par contre, peut-être par manque de pouvoir d'analyse sur les choses qui me troublent, je me trouve dans une incapacité d'en discuter avec des enfants. Je ne peux pas dès lors présenter une œuvre qui m'apparaîtrait comme porteur d'un trouble en moi. C'est finalement tout simplement cela que j'appelle pour moi les «zones d'ombres».

Marie-Pierre : Face à cette extrême diversité du cinéma documentaire, nous sommes obligés, pour nous y retrouver avec les enfants, d'une part de préciser ce qui motive nos envies, et d'autre part de tester, d'abord à petit échelle, des listes bien précises pour petit à petit constituer un corpus.

Il faudrait trouver des films qui rentreraient dans ce qu'esquisse la liste de Catherine, le choix et la pratique de Yann, et la tentative d'expérimentation réfléchie de Christophe.

### **La piste du "cinéma de poésie" :**

Pour avancer dans la réflexion, je pointe dans ce qui vient d'être proposé que l'on tourne autour de ce que le cher disparu Pasolini appelait «le cinéma de poésie ». Car très curieusement, le point commun de tous les films cités est le lyrisme du réel : Le «film poème», le texte et l'écriture, la relation à la musique (on peut bien évidemment penser à Painlevé, et aux filiations avec le Surréalisme). C'est donc bien de poésie, donc de musique, donc de lyrisme dont il s'agit, et tous y sont : Artavazd Péléchian, Stéphane Breton (car *Eux et moi* en apparence non assimilable aux autres, se déploie également là-dessus), et enfin l'*Oumigmag* cher à mon cœur, dernier film d'un cinéaste décidé à tout lier et à faire exactement «comme il voulait» - petites fleurs, bœufs musqués, peintures rupestres et cailloux, film "stone" au dernier degré, texte off en continu - écriture automatique à la mesure de cette "transe" généralisée.

Tous appartiennent finalement à une famille de cinéma : «Le cinéma de poésie », qui a à voir avec la musique (au sens de «la musicalité du monde »), avec le maniement libre des mots (au sens du "ver libre").

Probablement, voilà des films où la relation entre des enfants de 8 ans et des objets cinématographiques «qui n'auraient pas de scénario», se passerait librement - sans forcément tout comprendre toujours, mais en les laissant tranquille sur ce point.

Et comme par hasard, pas beaucoup de français dans les films évoqués, la plupart viennent d'ailleurs : Qu'est-ce qui fait qu'il y a d'une certaine manière des voies plus larges qui s'ouvrent quand on sort de sa langue ou de la langue que l'on pratique tous les jours ?

C'est peut-être une piste à lancer : Il nous faudrait «sortir de notre langue» et des postures qui nous sont les plus familières (comment on se tient, on s'habille, on mange, etc.), pour plus facilement toucher des choses fondamentales, ou directement intéressantes sans qu'il soit besoin d'expliquer. C'est peut-être dans le moins familier qu'il est possible de trouver le plus de liberté imaginaire. C'est le cas de *Jaguar*, de *L'Oumigmag* (une bestiole dans une steppe canadienne), de Knauff, de Péléchian. C'est en décalant, en déplaçant, en allant ailleurs que peut-être on a une chance poétique supérieure dans la relation entre les enfants et ces films, ou avec les films sans scénario.

Christophe : Une expression employée par Jean Brechant au sujet de *Louisiana story* me paraît très appropriée : «Comment les films rêvent ?».

<sup>1</sup> Arun Farocki : *Rien sans risque (Nicht Ohne Risiko - 2004 - 52' - Allemagne)*, *Apprendre à se vendre (Die Schulung - 1987 - 44' - Allemagne)*

<sup>2</sup> Hartmut Bitomsky : *Isaac Babel, B-52 (2001 - Allemagne)*

<sup>3</sup> Henry Colomer : *Marseille au long cours (2001)*, *Monte Verità (1997)*, etc.

## Débat avec la salle :

William Benedetto :

Pour rendre compte d'expériences que nous avons menées à l'*Alhambra* l'an passé, on a tenté l'aventure avec deux longs-métrages documentaires :

*Histoire de Wahari*, de Jean Monod (plutôt ethnologue de formation) et qui peut être qualifié de «film d'ethnologue ». 1h30 sans commentaire, dans une tribu en Amazonie, avec quelqu'un qui raconte dans sa langue et dont on ne comprend rien - film radical dans sa forme.

Et *Rivers and tides*, le film que l'on va voir tout à l'heure.

On a tenté l'aventure sur les deux films, avec les mêmes élèves de classe de CM1. Ces deux films ont aussi pris leur place dans le parcours d'une année au cinéma, ces classes participant au dispositif où ils ont vu *Nanouk, Peau d'âne*, etc.

Résultat toujours difficile à évaluer, Christophe l'évoquait, mais sur *Histoire de Wahari*, toute une correspondance s'est établie entre certains élèves et le réalisateur qu'ils avaient rencontré.

## La piste du film portrait d'un artiste plasticien :

Sur *Rivers and tides*, retours étonnants d'enfants, sortis du film scotchés sur ce qu'ils avaient vu et chez qui d'un coup quelque chose a été remué sur l'art, sur un artiste. C'est un film qui a marqué durablement certains enfants, lesquels m'en parlaient encore à la rentrée.

Frank Thiéblemont :

Parlant de l'univers poétique d'un artiste, un grand classique à faire découvrir aux enfants : *Le cirque de Calder*.

Eugène :

On y a déjà beaucoup pensé, mais les avis sont très partagés sur la teneur en cinéma de ce film. La performance de l'artiste Calder y est formidable, mais le traitement qui en est fait dans le film *Le cirque de Calder*, reste trop au niveau du document de témoignage. C'est souvent la limite du genre «captation de spectacle »: reste-t-il une place pour l'invention cinématographique? Mais comme pour tous les films évoqués aujourd'hui, la discussion reste ouverte !

## La piste du film animalier :

William :

Notre dernière piste de travail sur le documentaire avec les plus jeunes : les films de Jean Painlevé, que l'on propose régulièrement aux enfants, et où l'on retrouve la dimension poétique que nous évoquions.

Jean-Pierre Daniel :

Et l'autre fil que Painlevé nous a aussi permis d'aborder : le fil du «cinéma animalier ».

Les enfants en sont véritablement gavés, dans un formatage absolument ahurissant d'œuvres «faites pour les enfants ». Il y a nécessité de développer une piste de travail sur des films comme ceux de Painlevé, comme contrepoint à ce qui existe par ailleurs dans ce «genre cinématographique», très ciblé jeune public.

Marie-Pierre :



Il y a 10 ans maintenant, j'ai fait sur ce thème au Centre Beaubourg une programmation qui s'appelait «*Animalia cinematographica*», parce qu'à l'époque, je m'entendais souvent dire en regardant des documentaires de type "sujet de société": «*c'est de l'animalier !* »

J'ai donc eu envie de savoir de quoi je parlais en disant ça. Du coup, j'en ai regardé, j'ai travaillé sur les animaux cinématographiques, des origines du cinéma à nos jours. Cette programmation était une sorte d'histoire du cinéma animalier, du cinéma d'animaux. Les bestioles des films Lumière, les écureuils en cage et les chats noirs des études sur le mouvement des "Pathé rural" des années 30, qui continuait avec Painlevé et les français qui l'ont suivi, le développement du cinéma d'animaux dans les autres pays, et l'école française brillantissime représentée par François Bel et Gérard Vienne, avec l'aide notable de Michel Fano pour la composition des bandes son - avec le chef d'œuvre absolu qu'est *Le territoire des autres*.

### **Une proposition pour le catalogue d'École et cinéma : *Le territoire des autres***

Ce film immense à tous égards, un grand film poétique, sur lequel il faut se jeter tous ensemble pour le sortir de sa confidentialité de toute urgence.

Voilà un exemple de comment, s'agissant des bêtes, de la nature et du vivant, le cinéma animalier peut être précieux dans la relation à un public enfant et désamorcer d'avance toutes les mauvaises et fausses approches faites du vivant, pour renouer avec un cinéma cher à Painlevé : en style, une manière d'aborder la nature et le monde sauvage qui ne soit pas une sorte de "Au théâtre ce soir" du Smic des passions bourgeoises qui est quand même terrible<sup>3</sup>.

Pour être dans le positif : *Le territoire des autres*, comme Painlevé, comme *L'Oumigmag* (magnifique pour ça également) sont des occasions de nouer ou mettre en jeu, par le cinéma, la relation des enfants avec le vivant, enfin dégagés des projections qui leur sont imposées. Un enfant ne voit pas une chatte comme une mère prête à faire des petits, mais comme un chat, ou c'est le cinéma animalier qui leur dit qu'il a un territoire.

Voilà typiquement trois films qui travaillent, par la poésie, le cinéma en permettant de parler du vivant sans être soit dans "la pureté de la mère nature" des fascistes, ou dans le scénario de boulevard petit bourgeois<sup>4</sup>.

Dans le cas de Perrault, cette approche poétique passe par une identification de cet animal à toute la partie mythique de l'être humain dans sa plus profonde richesse. Tout ce que chacun de nous portons comme contes, est délibérément projeté par le cinéaste sur l'animal qu'il pourrait voir. Autrement dit, rien ne nous oblige à voir «la bête», et ce n'est pas parce qu'on la voit que c'est bien.

Catherine : - Il me revient à ce propos un autre film absolument magnifique de Perrault : *La bête lumineuse*, où on ne verra jamais la bête. Pourtant, on croit qu'on va la voir jusqu'à la dernière image du film. Son terrain : pas tout à fait voir, et continuer à imaginer.

Christophe : - Du côté de Gérard Vienne, il faut aussi cité son film *La griffe et la dent*, sur les fauves sauvages, est peut-être plus "abordable" que *Le Territoire des autres*.

Marie-Pierre : - Parce qu'avec un film comme *Le territoire des autres*, il y a un pari de confiance à faire sur la capacité d'un groupe de spectateur, de 8 ans ou autre, à s'approprier en tant qu'expérience collective quelque chose de relativement inexplicable dans l'immédiat. Et peut-être que lorsqu'on parle de «documentaire», on a peut-être tendance à trop se demander « de quoi ça parle ».

Il faut se le demander, mais à condition que cette question soit mise à la bonne place. Car le film peut parfois parler de choses qu'on ne sait pas toujours. Et comme le monde qui nous entoure nous donne quand même constamment l'injonction de "savoir de quoi ça parle", on s'en trouve peut-être gênés de ne pas pouvoir le définir. C'est une interrogation que l'on pose tous aux films, mais je crois qu'on pose à un film, en groupe comme individuellement, une autre question lors de la projection : «*Qu'est-ce que tu me veux ?*». Tout film veut quelque chose de nous. *L'Oumigmag* veut quelque chose de moi, ne serait-ce que je chante avec lui, comme les enfants de *Gbanga Tita*. *Le territoire des autres* veut aussi que ça chante, et il veut du spectateur qu'il sente que le sang circule, qu'il a un corps. Que le spectateur n'est pas juste la tête, les yeux, mais qu'il y a de la circulation et qu'il se sente vivre. Ce film sert à ça, se sentir vivre. C'est délicieux.

Une manière d'enclencher une relation à partir de la liste des films évoqués ce soir, est de demander aux enfants, en leur

<sup>3</sup> On trouve là, en effet, une prégnance idéologique du cinéma animalier qui est terrible. "Il la rencontre, elle lui plaît, ils se marient, il défend son territoire, il lui fait quelques gosses - et on recommence"... Comme si les animaux, depuis longtemps dans l'animalier - télévisuel, mais qui s'étend largement au cinéma - étaient les meilleurs vecteurs possibles du bourrage de crâne sur un schéma modèle d'existence. Un modèle qu'un certain nombre de nos combats avaient pourtant fait reculer !

<sup>4</sup> Je vous renvoie au remarquable numéro de la revue *Vertigo* d'il y a 4 ans, consacré à "*Animal cinématographique*", avec des articles éclairants et précieux sur cette thématique. J'y avais écrit un texte intitulé "*La lionne sortie à 5 heures*", qui essayait de dire comment le scénario du film animalier n'était au fond qu'une version, dans la forêt, de l'épisode le plus crétin d'*Hélène et les garçons* : "Il se lève le matin, fait la gueule, va travailler, défend son territoire avec son chef de bureau, pendant que la fille, la vaisselle faite, etc." - version serpent et serpente, lion et lionne, tout le monde au même régime. Avec en prime, des exaltations de la masculinité comme je croyais qu'on n'en voyait plus depuis 1975 !

donnant l'espace de l'exprimer, «*ce que le film veut d'eux*», dans leur vision à eux. Là peuvent se trouver des petits espaces plus pratiques pour accompagner des publics jeunes, qui ne peuvent pas encore décrire le contenu d'un film documentaire ou d'un objet de cet ordre comme on le ferait avec des plus âgés.

Alain Rivals :

Je retiens tout à fait votre questionnement, car il me semble essentiel qu'au-delà de «*ce que le film raconte*», on puisse amener les enfants à la question «*Qu'est-ce que le film me veut*». Je la transforme souvent, en demandant aux enfants : «*Pourquoi, le réalisateur nous a raconté cette histoire ?*», ou «*Pourquoi Denis Gheerbrant a choisi de nous raconter La vie est immense et pleine de dangers ?*». Questionner le sens, un questionnement qui en ce sens est à l'œuvre sur tout type d'étude, littéraire ou autre.

Catherine : - Juste en un mot, pour les enfants de 8 ans que j'ai vu, c'est très difficile, et de leur parler du sens du film, et de leur demander un résumé. Je me suis aperçu qu'il y avait quelque chose de paralysant, de presque trop grand pour eux - comme de leur demander d'analyser quelque chose.

Je l'entendrais plus comme un mouvement vers le film, qui doit être un mouvement totalement libre : parcellaire, un aspect du film dont ils auraient envie de parler - et quelque chose qui évolue, au gré de la pensée. Afin que chacun puisse venir prendre une part active de ce qu'il a éprouvé pendant le film - qui n'est pas forcément traduisible au niveau du sens. C'est plutôt cela qui m'a excité et qui a fait que la discussion était vraiment formidable avec eux. Ils disaient des trucs que je n'avais même pas pensé, le tout donnant lieu à un vrai échange et un aller-retour entre le film, et chacun de nous. Quelque chose de vivant était en place. Il faut accepter le parcellaire.

Christophe :

J'ajoute la question du cheminement et du temps différé, car il y a aussi beaucoup de choses qui rejaillissent hors du temps cadré, prévu, de discussion. Et, il est important d'en tenir compte. Pour des enseignants, c'est aussi à d'autres moments, au détour de n'importe quelle discussion ou activité que ces choses resurgissent, pour bien souvent raconter des choses aussi importantes que celles dites immédiatement après le film.



### ***La piste d'un programme de courts-métrages documentaires au catalogue :***

#### Alain Rivals :

On a vu en votre compagnie combien le film documentaire est d'une richesse assez extraordinaire, et je ne vois pas pourquoi on tiendrait les enfants écartés de la découverte de cette richesse. On a eu il y a quelques années un programme de courts avec un film documentaire : *L'hippocampe* de Painlevé. Ce film fut une véritable rencontre pour les enfants avec le documentaire de création.

J'aimerais qu'aux *Enfants de cinéma*, on puisse travailler à la constitution d'un programme de courts documentaires avec l'*Agence du court-métrage*. Parce qu'il me semble que la forme du court est adaptée à un jeune public, parce que justement, il n'y a pas un film unique, mais plusieurs, et qu'on accepte l'idée que l'un touche un tel davantage qu'un autre. Dans un nouveau programme constitué, nous aurions là le moyen de dire quelque chose de la diversité du documentaire.

Yann Goupil :- À condition de ne pas oublier la grande fragilité de l'exercice de composition du programme, qui doit être un véritable travail de la pensée. Les films peuvent s'étouffer, être en rupture, etc. Cela voudrait vraiment dire de le construire avec une extrême attention.

D'abord se dire d'entrée que face à l'immense diversité du cinéma, et en l'occurrence du cinéma documentaire, un programme ne saurait en faire un panel exhaustif. La diversité est impossible à rendre, il y a autant de démarches documentaires que de documentaires, on ne peut pas en faire un catalogue.

Ensuite trouver une écriture de programmation qui n'irait justement pas vers l'éclectique, mais construirait autre chose, et favoriserait les rebonds entre les films. Telle serait plutôt la logique que j'entendrais, si je devais m'y coller avec vous. Prendre comme point de départ la dimension poétique, le lyrisme commun à certains films évoqué par Marie-Pierre me semblerait assez juste. Avec l'idée que ce qui sous-tend cette programmation nous fasse justement décoller des catégories, pour venir toucher un autre champ. Assembler des courts-métrages n'est pas facile, même si on en fait de par la France, dans les festivals, etc.

Catherine : - J'entends « séance de cinéma », et donc « association de plusieurs films », pour faire plus d'une heure, afin que ça devienne intéressant de les montrer. Mais est-ce que ça pose un problème de présenter un court-métrage seul ? Ou est-ce le temps de la séance de cinéma d'une heure et demie qui a formaté notre demande ? Les objets sont les objets à regarder, et il est parfaitement possible, sur 7 minutes de Péléchian de faire un travail de richissime.

Après, on peut additionner des films pour faire une séance dans le cadre d'un dispositif, mais quand ils sont additionnés pendant la vision, ça crée encore autre chose. Je suis monteuse, et je sais très bien ce que fabrique « *quelque chose derrière quelque chose, derrière quelque chose* », et je trouve qu'il y a là une attitude de consommation du « *temps qu'on devrait consacrer à regarder* » puis du « *temps qu'on devrait consacrer à discuter* ». C'est une simple question, sans me demander ce que matériellement ça implique.

Yann : - C'est ce qu'on défend, en partie, en disant que le collage peut aussi donner n'importe quoi. Et malgré le fait que je défende la programmation de courts-métrages, c'est parfois étouffant, ou entraîne un brouillage pour le spectateur.

La solution alternative : aller vers quelque chose qui résonne vraiment. En une proposition de deux films, pourquoi pas, on peut arriver à 30 ou 40 minutes, et ça peut suffire. L'idée doit être de proposer un voyage, avec des films qui font sens ensemble, se répondent, résonnent. Bien présenté et pensé, ça peut aussi donner naissance à un sens, ou du moins à des liaisons, des respirations entre les films.

Mais effectivement, on est confronté au quotidien à un formatage d'1 h 1/2 - 2 heures de courts-métrages, c'est rentré dans les mœurs du spectateur qui voit des courts au cinéma, mais aussi de celui qui les diffuse - quelle que soit la force d'un tel geste aujourd'hui.

La question qui se pose, est de savoir comment, dans un dispositif d'éducation, peut-on encore créer un temps de projection complètement inhabituel. On est alors dans la surprise, dans l'ouverture à quelque chose qui n'est pas dans l'homogène. Quelque chose qui est donc de l'éducation.

### *Et d'autres films à "pister"...*

#### Maryvonne Loury :

J'ajoute à la liste *Le sabotier du val de Loire*, que j'ai eu un grand plaisir à revoir ici en Ouverture et qu'en ce qui me concerne, je montrerais bien en salle aux enfants. Avec l'idée aussi de rebondir pourquoi pas ensuite en classe, en montrant quelques uns des *Portraits* d'Alain Cavalier dont a parlé Christophe.

#### Christophe :

Également *Le vieil homme et son jardin de pierre* de Parviz Kimiavi, film que Marie-Pierre a montré au *Cinéma du réel* l'an dernier.

#### Marie-Pierre :

N'oublions pas les films de Sergeï Dvortsevov, immense documentariste russe : *Paradise* ou *Bonheur*, ou son film sur un cirque itinérant : *Highway*, sorti en salles.

On retrouve chez ce cinéaste les points que nous avons abordé précédemment. Chez lui, ça ne parle pas, ou pas beaucoup - la langue ou les quelques mots échangés sont en accord poétiquement exact avec la dureté de l'existence quotidienne des personnes où - très littéralement - la fatigue du travail et la dureté du climat "coupe le souffle". Cette souffrance physique, rend ces personnages taciturnes, par la force des choses. Et, du coup, pour nous sans doute qui regardons ça géographiquement "de loin", l'essence, l'os, la vérité des choses est patente, dans sa dureté mais aussi sa beauté.

Un cinéaste comme Dvortsevov est si attentif à la durée d'un geste, au développement d'une lumière dans un endroit, à l'involontaire comique d'un animal (qui n'en serait pas pour autant ridicule - ce qui ne se fait pas plus avec les animaux qu'avec les gens) c'est un accès sensible à des personnes, des paysages, des réalités géographiques de travail, de vêtements, etc. qui sont "d'accès pratique". Avec de jeunes spectateurs, vous n'êtes pas ici embarrassé par la question de la parole. Si dans *L'Oumigmag*, on a le droit de l'écouter ou de l'oublier, là, on écoute le vent, on écoute les cris ou des bribes de mots tels qu'on est obligé de s'en échanger dans une steppe où le vent souffle et où de toute façon on ne s'entend pas.

*Za'feran* de Mokhtari (*le Safran*) est un autre grand film à travailler : Il raconte le quotidien d'une famille, en Iran, qui vit de la culture du safran, culture très délicate et très dure pour extraire les pistils à travailler avec précision pour être vendus au poids. Pour gagner sa vie, il faut des sacs énormes de ces minuscules pistils de fleur fragile. Des scènes remarquables de beauté et de drôlerie nous montrent avec tendresse le burlesque de l'existence - notamment une chasse aux taupes par enfumage de moto, qui est absolument irrésistible : en une scène d'un plan qui dure, se déploie de manière absolument vivante toute une inventivité - pas de celles où l'on s'exclame avec un esprit de consolation «*Que l'Être Humain est intelligent !*», mais bien une inventivité de pauvres.

Ces films, ces cinéastes - presque cette école de cinéma-là - ne quittent jamais la réalité socio-économique des personnes filmées. Jamais d'ambiguïté, jamais d'ombre portée - au mauvais sens du terme - sur ce qui fait qu'ils vivent comme ça, «*des films qui combattent la consolation*». Car "la consolation", avec le "naturalisme", est mon autre grand ennemi :

Non au documentaire qui "console de spectateur" de «*Ah! que l'existence est dure* », et le renvoie chez lui avec une forme d'apaisement qui clôt la relation avec le film, avec le réel montré pour le laisser dans la salle.

Bien au contraire, le travail du documentaire, et d'une manière plus directe et immédiatement plus puissante qu'une bonne partie de la Fiction, est de faire qu'on l'emporte avec nous, que ça colle aux pieds, aux semelles, que quelque chose ne quitte pas les épaules de celui qui s'est retrouvé avec la bête.

Au fond, «on ne se remet pas» d'un grand film documentaire - et peut-être qu'il ne faut pas s'en remettre.



## ***Pour conclure,***

### Eugène :

S'agissant du documentaire, on se rend compte qu'il y a là une vraie matière à réflexion, et qu'il nous faudra rendre compte, dans notre travail, de la complexité cachée derrière ce mot : il n'y a pas « du Documentaire », mais plutôt des documentaires, chaque œuvre distincte de l'autre. Il faudra chercher, film à film, lesquels montrer aux plus jeunes, mais surtout progressivement en montrer plus, plus régulièrement. Pour *École et cinéma*, nous repartons-là avec une formidable liste d'idées de films - avec déjà un titre à retenir : *Le Territoire des autres*, comme cinquième d'une série à relancer concernant la place du documentaire dans notre catalogue.

### Catherine :

Et avec tous ces films, donner de l'air aux "programmations jeune public", surtout ! Ouvrir le champ, choisir de montrer aux enfants des films qui vont leur donner de l'oxygène, et leur laisser toute leur place de spectateur.

### Christophe :

Il faut se dire que le documentaire a sa place dans le catalogue et dans le travail que l'on peut faire avec des enfants, tout simplement parce que cela « raconte » autant que la fiction et non parce que ça lui ressemblerait. Et se donner comme objectif d'essayer de montrer aux enfants à quel point un documentaire, dans le meilleur des cas, c'est du cinéma.

### Marie-Pierre :

Il faut rentrer par la poésie, par le chant, le bruit des branches et du vent, rentrer par toutes ces portes sensibles qui font qu'on chante avec un film, qu'on ne comprend pas forcément tout et qu'on en rêve la nuit. C'est bien que les enfants rêvent la nuit des films qu'ils ont vu. C'est bien qu'un spectateur ne se remette pas du film qu'il a vu. Bien, parce que ce sont des systèmes d'appropriation, de mise en jeu imaginaire qui sont précieux, et qui sont du côté de la liberté. Une partie de ce qu'on appelle Le Documentaire, s'y prête. N'hésitons plus à la montrer aux enfants.

---

## **Index des films cités :**

*17 ans de Didier Nion* (2003 - 83' - France). Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.

*La Bête lumineuse* de Pierre Perrault (1982 - 127' - Canada)

*Bonheur (Happiness)* de Sergeï Dvortsevov (1994 - 20' - Russie)

*Chang*, de M.C. Cooper et E.B. Schoedsack (1927 - 70' - N&B - USA). Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.  
Film au catalogue d'*École et cinéma*.

*Le cirque de Calder* de Carlos Vilardebo (1961 - repris en 1993 - 30' - France). Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.

*Eux et moi* de Stéphane Breton (2001 - 60' - France)

*Fin (Konec)* de Artavazd Péléchian (1992 - 8' - N&B - Arménie) Prod. Studio Haïk. Un train avance vers... le mot 'FIN'.  
Tourné caméra à l'épaule dans le train Erevan-Moscou. Musique de la passion selon St Jean de Bach.

*Gbanga Tita (Gbanga-Tita, la calebasse de Dieu)* de Thierry Knauff (1992 - 7' - Belgique) Avec Lenge. **Film projeté lors de la Rencontre.**

*La griffe et la dent* de Gérard Vienne, François Bel, Michel Fano (1976 - repris le 11 Avril 2001 - 90' - France)  
Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.

*Highway* de Sergeï Dvortsevov (1999 - sorti le 28 Novembre 2001 - 52' - *Fr-Kaz-All-Fin-It-Can-GB*) Distribution cinéma : Heliotrope Films

**L'hippocampe** de Jean Painlevé (1933 - 13' - N&B - France)  
Documentaire scientifique illustré par une composition de Darius Milhaud. Contact : Les Documents cinématographiques Painlevé. Film du premier «Programme de courts-métrages» d'École et cinéma.



**Histoire de Wahari**, de Jean Monod et Vincent Blanchet (1970 - en 16mm - 66' - France) Prix Georges Sadoul 1974. Les instants de la vie quotidienne de quatre groupes de Piaros du Venezuela épargnés du "colonialisme", fournissent la matière subjective d'un discours visuel parallèle au mythe originel de Wahari confrontant le monde de l'invisible aux apparences autour de quatre thèmes successifs : les animaux et les maladies qu'ils transmettent - l'eau et la maison - l'arbre et les femmes - la danse des masques qui célèbre l'alliance avec les ancêtres pour la nourriture et répète la vision initiale de Wahari.



**Jacquot de Nantes** de Agnès Varda (1991 - 118' - France). Distribution cinéma : CinéTamaris. Film au catalogue d'École et cinéma.

**Jaguar** de Jean Rouch (1967 - 90' - France)

**L'enfant aveugle** de Johan Van Der Keuken (1966 - 24' - Pays-bas)

**L'Oumigmag** (*L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*), de Pierre Perrault (1993 - 28' - Canada)



**Le sabotier du val de Loire** de Jacques Demy (1955 - 29' - France)  
Distribution cinéma : CinéTamaris. **Film projeté lors de la Rencontre.**

**Nanouk l'esquimau** de Flaherty (1922 - 45' - N&B - USA ). Distribution cinéma: Les Grands films classiques (restauration de 2002 - composition musicale de Christian Leroy). Film au catalogue d'École et cinéma.



**Oncle Yanko** d'Agnès Varda (1967 - 22' - USA/France)

**Paradise** de Sergeï Dvortsevov (1995 - 23' - USA)

**Portraits** d'Alain Cavalier (série de 1987 et série de 1991 - France)  
dont *La cordonnrière* (1991 - 12' - France) Deux séries de 24 portraits de femmes au travail, exerçant des métiers artisanaux devenus rares.

**Récréations** de Claire Simon (1992 - 52' - France)

**Rivers and tides**, de Thomas Riedelsheimer (2004 - Sorti le 27 Avril 2005 - 90' - Allemagne) avec Andy Goldsworthy. Distribution cinéma : Eurozoom. **Film projeté lors de la Rencontre.**



**Le Safran** (*Za'feran*) de Ebrahim Mokhtari (1992 - 40' - Iran)

**Le Territoire des autres**, de Gérard Vienne, François Bel, Michel Fano (1971 - repris le 09 Avril 2003 - 90' - France) Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe.



**La vie est immense et pleine de dangers**, de Denis Gheerbrant (1994 - 80' - France). Distribution cinéma : Les Films du Paradoxe. Film au catalogue d'École et cinéma.

**Le vieil homme et son jardin de pierre** (*Piré marde va baghé sangui ash*) de Parviz Kimiavi (2004 - 52' - Iran) : Chaque jour, le très vieux paysan sourd et muet s'adresse aux pierres qu'il cultive en jardin, et imite les animaux pour amuser sa petite fille.





## Troisième partie

# Les cinéastes

Quand on prépare ces rencontres nationales annuelles, on se pose toujours la question de la place des cinéastes par rapport à *École et cinéma*, et au travail que nous faisons et que vous faites sur le terrain.

Plusieurs cinéastes nous sont proches (Nicolas Philibert, Claire Simon, Denis Gheerbrant), et certains, présents dans notre conseil d'administration (Nicolas Klotz, Solveig Anspach, Olivier Ducastel...) nous accompagnent. Ainsi, Olivier Ducastel, présent hier avec nous, après nous avoir accompagné trois ans comme président est maintenant retourné à son travail de création - sa passion.

Or ce point de vue des créateurs sur notre travail est précieux, nous qui sommes toujours pris dans notre logique économique, administrative - les créateurs sont une bouffée d'oxygène, et ils donnent un éclairage différent à notre aventure, même très ponctuellement.

Cette réflexion autour des cinéastes fait aussi partie d'une interrogation très simple : Les enfants voient des films (le dispositif, c'est d'abord rencontrer la salle, lieu de la pratique cinéma, et rencontrer des œuvres). Et la question qui leur vient ensuite : « qui fait les œuvres ? - les réalisateurs ».

La rencontre avec « *celui qui fait* » que nous vous proposons maintenant avec Émilie Deleuze (du membre de notre groupe de réflexion), Vincent Dieutre et Jean-Charles Fitoussi (le plus jeune des trois et que nous avons sollicité pour écrire le *Cahier de notes sur **Le monde vivant***, film nouveau du dispositif), est un temps indispensable à notre réflexion.

Eugène Andréanszky

# « Faire des films aujourd'hui »

## Émilie Deleuze, Vincent Dieutre, Jean-Charles Fitoussi

Eugène :

Nous allons revenir sur l'envie première des réalisateurs : "Faire des films". Donc, voici une rencontre très simple avec nos trois cinéastes invités, qui vont nous parler de leur métier, trois personnes qui font depuis plus ou moins longtemps ce travail, pour témoigner de ce que c'est aujourd'hui, faire des films, en France.



### Émilie Deleuze

De nationalité française, a fait ses études à la Fémis. Elle a réalisé plusieurs courts-métrages - *Un homme faible* (1984) - *Coup de sang* (1990) - *Jusqu'à demain* (1992), un film pour la télévision *L'Incruste* (1994), et deux longs-métrages - *Peau neuve* (1999, avec Samuel Le Bihan, Marcial Di Fonzo, Claire Nebout) primé dans de nombreux festivals, et *Mister V* (2003, avec Mathieu Demy, Aure Atika, Jean Douchet).



### Vincent Dieutre

De nationalité française, après des études en histoire de l'Art, a fait l'IDHEC. Il a réalisé plusieurs courts-métrages - *Londres, janvier 1985* (1985) - *Arrière saison* (1986) - *The Charm of Confusion* (1989), puis son premier long-métrage *Rome désolée* (1995), *Leçons de ténèbres* (2000), un documentaire *Bonne Nouvelle* (2001) et enfin *Mon Voyage d'hiver* (2003).



### Jean-Charles Fitoussi

De nationalité française, après des études de philosophie, il a réalisé un premier court-métrage *Aura été*, puis devient l'assistant de Christian Merlhiot, puis du duo Jean-Marie Straub / Danièle Huillet. Il réalise ensuite le court-métrage *D'Ici-là*, son premier long-métrage *Les jours où je n'existe pas* (2003) et enfin *Le Dieu Saturne* (2004). Il est également comédien.

J'avais envie que chacun d'eux nous parle de son travail, aussi de la difficulté de le faire dans une situation qui est de pire en pire - films formatés, temps formatés, goûts formatés... Est-ce qu'on peut encore créer dans la liberté ? Vous trois le prouvez brillamment, d'où l'envie de vous entendre sur ce thème. Vous avez chacun un parcours singulier, exigeant, un univers poétique qui montre qu'on le peut encore aujourd'hui.

- *Émilie, tu es là avec nous depuis trois jours, je te passe la parole pour que tu te présentes :*

Émilie Deleuze :

Ce que je suis et que je ressens dans la situation du cinéma, est ce qui semble se pointer aujourd'hui et se dessiner de plus en plus, pour nous comme dans beaucoup de métiers : le fossé grandissant entre les "films à très gros budget" qui ont des obligations de rentabilité, de rendu et de rendement, et les films à très petit budget. Cette situation existe maintenant depuis 10 ans, et s'accélère chaque année un peu plus. Il devient de plus en plus difficile d'être "dans la moyenne" pour faire un film : Soit on est du côté des très gros, soit du côté des tout-petits.

Autre élément qui me frappe quand je rencontre des réalisateurs, que je vois leurs films, et important à ne jamais oublier : les réalisateurs font ce qu'ils peuvent.

Ainsi, je ne crois pas à la version du réalisateur qui choisirait son destin et sa ligne à l'intérieur du milieu dans lequel il évolue, avec une prescience définie : où l'on aurait des metteurs en scène faisant des films très commerciaux parce qu'ils le désirent, et des metteurs en scène désirant faire de tout petits films. Je n'y ai jamais cru et n'ai jamais assisté à ce genre de choses.

Les cinéastes font ce qu'ils peuvent, mais avec la difficulté qui consiste à avoir une idée en tête - encore faut-il qu'on l'ait - et l'exécuter au final, fait que je ne vois pas une situation où des gens se prédestineraient sur tel ou tel cinéma. Ils ont ou non la capacité de, mais il ne s'agit en aucun cas de quelque chose qu'ils désirent faire. Je tiens à le dire à chaque fois, parce que le discours consistant à casser du sucre sur les metteurs en scène "dits commerciaux", et encenser les metteurs en scène dits "marginiaux" me semble un discours tellement faux et peu valorisant pour les uns et les autres que je crois beaucoup plus à quelque chose plus proche d'une passion du cinéma - certains ont une mise en scène qui coûte cher, des idées qui coûtent cher, et d'autres ont d'autres idées et peuvent faire autrement. Je crois qu'on fait ce qu'on peut.

Cette introduction faite, je me situe... au milieu. C'est à dire "dans la merde" ! Car comme beaucoup de metteurs en scène dans le même cas que moi, je fais des films appelés "à moyen budget", ceux qui ont donc tendance en France à disparaître un peu plus chaque année, voire chaque mois qui passe. Parce que ça n'intéresse plus les chaînes, et diverses raisons très longues à développer. C'est donc un combat difficile pour arriver à tenir de tels films à moyens coûts : Je me retrouve dans la situation soit de proposer des films très chers, ou pas du tout chers. Mais de moins en moins dans ce que naturellement j'aurais tendance à faire.

Je ne sais pas si cela a des corrélations avec des problèmes que vous par exemple rencontrez, mais c'est une situation très bizarre : en ce moment (depuis 2-3 ans) je ne fais pas du tout "ce que je sais faire" : je ne me retrouve pas du tout dans une situation à l'aise pour moi, étant donné que l'on reste quand même dans un pays qui favorise beaucoup le cinéma, chose que je n'oublie pas. Dans d'autres pays, "faire des films" devient une entreprise totalement héroïque. On est dans une situation d'un certain confort, ce qui a ses qualités mais qui entraîne d'autres problèmes; et pour parler de mon travail, ma difficulté à l'heure actuelle est de continuer à m'inscrire dans un cinéma qui intéresse économiquement de moins en moins les financiers.

À partir de là, quel axe introduire pour avoir une corrélation avec tout ce qui s'est passé ici ? Mon "œuvre" se résume à deux films "moyens". C'est à dire de moyen budget<sup>1</sup>

Aucun problème pour faire de tels films quand j'ai fait mon premier film, *Peau neuve*. Canal + existait, et favorisait, non par choix mais par obligation ce genre de films, ayant un certain nombre de quotas à respecter, avec obligation d'injecter de l'argent dans ce type de films. Depuis, la bataille qui s'est produite ces trois dernières années consistait à maintenir ce quota, alors que Canal+ avait tendance à vouloir le supprimer pour travailler sur deux tranches : des films plus chers, des films moins chers. Problème de voir ne plus exister la tranche moyenne : un nombre conséquent de films et de cinémas qui disparaissent. Aujourd'hui, je n'aurais pas du tout pu faire un film comme *Peau neuve*, et avec des moyens aussi confortables : se retrouver, sans un casting important (acteurs alors pas encore connu - comme Samuel Le Bihan alors) sans aucun problème avec 5 Millions de francs de Canal+. Donc, ce premier film qui n'a pas eu de succès public, mais un succès presse conséquent et reconnu lors de sa présentation à Cannes en officiel.

Un résultat qui m'a permis sans trop de difficulté de faire le deuxième, qui s'est retrouvé pile pendant la crise de Canal+. Un film plus cher, prévu à 40 Millions, et que j'ai dû démarrer à 7 Millions dans des conditions beaucoup plus dures. J'ai alors commencé à comprendre que ça serait "très chaud" pour la suite ! Ce film a été fini il y a deux ans, et là, même chose que sur *Peau neuve* : une reconnaissance de la presse plus que du public, si ce n'est - cas particulier à ce film - qu'il s'est très bien vendu à l'étranger. Ce film se passant dans le milieu des chevaux, il s'est notamment très bien vendu dans les pays anglo-saxons, mieux qu'en France. Du coup, je me retrouve aujourd'hui à préparer un film avec un budget assez lourd en Angleterre, parce qu'ils sont intéressés, et d'avoir parallèlement pas mal de difficultés à monter un film moyen en France. Une situation qu'un très bon ami metteur en scène, André Téchiné résume ainsi : « pour s'en sortir, il faut avoir les 3 P : le Public, la Presse et la Profession. En avoir deux, on s'en sort à peu près - avec un, on est foutu ». Pour conclure sur ça, ce qui est compliqué dans ce métier et en même temps génial, c'est qu'il s'agisse de moi, de Vincent ou même de Besson, on est toujours dans une situation d'être constamment jugés (- est-ce là le lien entre l'école et le cinéma ?...) On n'est jamais dans une situation où l'on se dirait : « Maintenant, c'est acquis ».

Téchiné a fait 20 films, il a prouvé on ne peut plus son talent. Qu'on aime ou pas, c'est un grand metteur en scène, et à chaque fois qu'il entame un film, il ne sait pas s'il va le faire, il ne sait pas comment le film sera reçu, il est pris d'un état d'angoisse (il est certes angoissé de nature, mais absolument sans commune mesure à la sortie de chaque film) et il y a cette sensation que l'on est jusqu'à la fin de sa vie, constamment en position de tout perdre ou d'avoir ce jugement terrible qui peut nous tomber dessus à chaque fois que l'on fait quelque chose. Notre métier, aimé plus que tout, est lié à cette idée de jugement qui est sûrement très lourde à porter, lourde pour ceux qui abandonnent, mais qui me semble la grande caractéristique des metteurs en scène.

<sup>1</sup>Budget indicatif pour un film de long-métrage en France : Les "tout petits" films vont jusqu'à 750.000 Euros maximum, les gros films commencent à partir de 7,5 millions d'Euros. La frange entre 1,5 et 2 millions d'Euros est la frange moyenne.

Vincent Dieutre :

J'aime beaucoup cette idée de jugement. Cela dit, elle est à mon avis inhérente à tout choix artistique. Il y a toujours un côté de "sacerdoce" : À la fois une grande présomption et un espoir, vouloir faire une œuvre qui peut plaire et amener quelque chose à d'autres gens. Il y a une part d'inconscience dans ce choix, mais effectivement démultiplié dans le cinéma par les enjeux économiques. Pour moi, étaient-ce des choix ? Comme tu disais, on bricole, on essaie des choses et la vie vous porte - J'ai fait certaines choses, avec l'idée d'exigence avancée par Eugène : Avec ce que j'ai fait, je suis quand même content, ou du moins en accord avec moi.

Mais ce qui m'a ému et bouleversé et qui m'a amené à faire du cinéma, c'est que tant que j'ai le sentiment d'être à la hauteur de ça, je continue. Je ne pense pas que dans cette profession, il y ait des vrais cyniques. Peut-être y en a-t-il aux États Unis, mais je ne crois pas, en tout cas en France. On choisit, on saisit des choses qui se présentent.

Je suis pour ma part dans une échelle beaucoup moindre au niveau des sommes engagées, mais je pense pas que ce soit lié à la question d'un choix de "Grand public" ou pas. Le cinéma que je fais, je m'en rends compte de plus en plus, a un public. Il est là. Et comme les films sont beaucoup moins chers, il a sa logique : Si on fait le rapport "argent dépensé" et "nombre d'entrées", j'estime être tout à fait concurrentiel, aucun souci sur ce point. Je crois que ce cinéma est viable.

Ce qu'il y a maintenant, est que la situation s'est énormément complexifiée : présence de la télévision pour nous aider à faire les films, mais aussi pour prendre un public qui ne va plus beaucoup au cinéma - et des "événements techniques" (dixit Bernard Stiegler : «La technique mène l'histoire») comme la vidéo, et qui ont énormément changé la donne. Pour ma part, je ne suis pas un "fou de l'image vidéo", que je trouve assez pauvre. Mais malgré tout, elle est là, et la façon dont aujourd'hui chacun peut éventuellement s'essayer à structurer un récit en images (je pense là à l'école), chacun peut le faire. Ça existait déjà avant, je sais que Brisseau avait par exemple fait son premier film dans un cadre scolaire, mais la vidéo amène plus largement à ça. Elle amène aussi à ce que le public ait maintenant une bonne idée des problèmes que posent «*monter les rushes des vacances* », de se poser des problèmes de récit, et ne plus être seulement béat à regarder le flux des images qui arrivent. La vidéo a eu ce double aspect, mais elle a changé aussi le fait que dans ces économies un peu marginales de cinéma telles que je peux les pratiquer, sa présence a aussi changé les choses : Maintenant, on peut commencer un film sans du tout savoir comment on va le financer. On peut commencer à tourner des choses, à filmer quelqu'un ou un paysage, à faire un voyage comme on prendrait des notes... Au final, l'échéance du tournage n'est plus forcément la mesure de notre travail. On peut avoir un travail "mineur", ou faire des installations, aller vers les arts plastiques. Beaucoup de choses se sont passées, qui font que ce secteur archi-minoritaire, a maintenant son public, a un certain soutien critique, une attention, une bienveillance critique qui est très forte. Et une reconnaissance du côté de la profession, comme avec le phénomène des documentaires expérimentaux aidés en tant qu'œuvres expérimentales<sup>2</sup> (est-ce bien ou pas, ce n'est pas à moi de le dire) pour qu'elles soient présentées en tant que films (et avec ses dangers : officialisation, etc.).

Mais ne nous plaignons pas, ce secteur qui était un petit peu mythiquement celui d'un certain héroïsme voir d'un martyrologue du cinéaste maudit qui fait ses films contre vents et marées.

C'est difficile, mais ça l'a toujours été, et si je me demande à chaque fois «*en ferai-je un autre*», je me sens beaucoup moins isolé que certains ont pu l'être à une époque, où faire un film contre les conventions générales de narration, de casting, de scénarisation vous marginalisait d'office. Maintenant, il y a un petit secteur où les films tournent, et plus seulement "à Paris" . Je vais présenter les miens partout, Alain Cavalier me disait récemment qu'il faisait quant à lui depuis un an son tour de France avec son film, comme par exemple ici à Nantes.

Je sens plutôt pour ma part une énergie positive. Et je veux inverser cette logique de la plainte, de l'artiste incompris et autre, parce que finalement, on a quand même une position assez forte, même si la logique est là de demander toujours plus : nous avons un mécène qui est l'État français, continuons, ne lâchons pas là-dessus. Mais ne nous installons pas pour autant dans un confort qui risquerait de trop se retrouver dans les œuvres. Enfin, simplement, je me trouve à ma place, je n'ai pas de sentiment d'être mal aimé. Le public et moi, on se connaît, les films circulent, la parole circule.



<sup>2</sup> Cf. expérience "Autour du scénario", présentée chapitre IV

Parallèlement à mon travail de réalisateur, je tiens beaucoup à continuer par plaisir autant que par militantisme, à donner à voir d'autres formes, de poser des questions à partir de projections où sont montrées des réalisations qui viennent du côté des écrivains ou des arts plastiques - des propositions de cinéma que l'on montre. On discute, on se rencontre, on essaie de fédérer tout le monde parce qu'il me semble que tout va dans le même sens. Je crois que l'idée d' "amis/ennemis" qui régnait dans l'héritage de la nouvelle vague où dans le cinéma, il y aurait des "méchants" et des "gentils" est un peu obsolète. Mais ne perdons pas non plus cette idée de cohérence : j'aime qu'un réalisateur garde une certaine cohérence, que les choses aient des conséquences - au contraire de l'inconséquence. Et c'est vrai que même s'il n'y a pas au bout du compte une réussite financière, ou disons une reconnaissance mondiale, je suis dans un certain contexte où le public qui vient et que je rencontre, les critiques qui me soutiennent, me poussent à continuer à travailler cette cohérence d'un film à l'autre - sans non plus refaire systématiquement les mêmes transgressions qui finissent par être un petit peu fatiguées, mais en misant sur autre chose.

Et par ailleurs, je commence à envisager la question de la transmission, ce à quoi je tiens beaucoup : Voir ce qui arrive après. Pas directement à l'école, cette rencontre se passe plutôt pour moi à l'Université, à la *FEMIS* ou dans des écoles d'Art, où je viens beaucoup montrer ce que je fais, mener éventuellement des ateliers, montrer d'autres films... Toute une série d'activités qui, loin de parasiter avec mon propre travail jouent même le rôle contraire : elles se complètent, et pour moi, accompagner un film à sa sortie comme un tour de France, est même devenu un plaisir. Au début épuisant (beaucoup de TGV, etc.) et maintenant, qui me manque. Mon dernier long-métrage était il y a 2 ans et demi, et je commence à me dire que j'aimerais bien, au lieu de vous parler de mon travail, vous parler de mon dernier film. C'est maintenant inscrit dans mon métier, et fait partie de la réalisation.

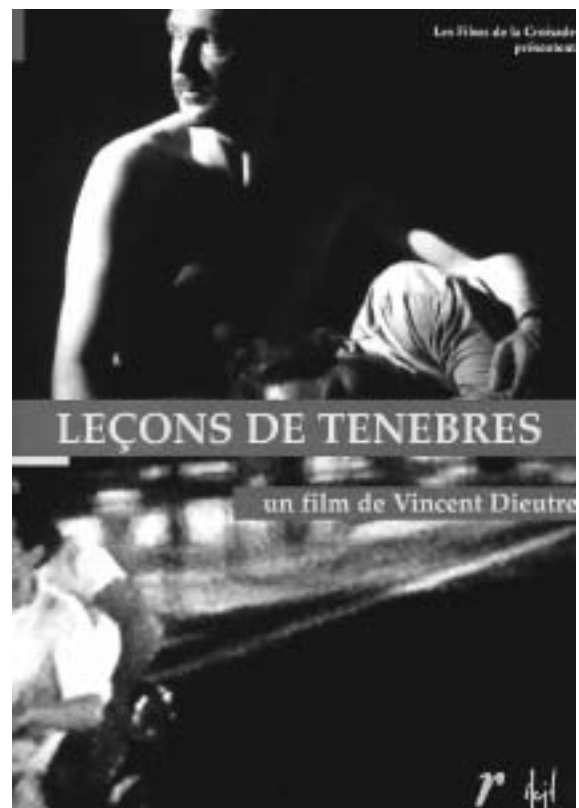
Pour moi, il n'y a plus cette idée du cinéma que peut par exemple avoir Carax (réalisateur que j'aime beaucoup par ailleurs): nous sommes les derniers, on va se suicider magnifiquement et faire un film qui va définitivement ruiner Papa, le CNC etc. Cela a produit des choses très belles, mais je crois que ce n'est plus une position tenable, d'abord par la bienveillance du public. Et si je connais des cinéastes qui commencent par engueuler le public avant que le débat commence (Jean-Marie Straub, pour qui j'ai une énorme admiration, serait déjà en train de vous traiter de tous les noms alors que vous n'avez rien dit), quant à moi, je n'y tiens pas.

Si je suis un réalisateur, disons "de recherche" ("expérimental" comme on dit, mais ce n'est pas à moi de le dire), je crois en même temps que l'on s'inscrit dans un mouvement général. D'ailleurs toute la Culture, et pas seulement le cinéma (aussi le théâtre, à Avignon) se pose un peu les mêmes questions : Il y a une crise du sujet, une crise du récit. D'aucuns vont s'emparer des conventions du cinéma traditionnel - ce que j'appelle les "hyper-fictions" : retravailler l'acteur et tout ce que la convention du cinéma peut avoir de magique et d'en même temps un peu usé, pour le réinvestir.

Pour ma part, c'est plutôt d'aller vers un frottement direct avec le réel comme on parlait ce matin à propos du film libanais : Aller dans la rue, filmer, puis de retravailler cette matière. Il n'y a pas vraiment de différence dans l'intention, même si l'on appelle cela du documentaire, parce que je travaille sur ma propre vie avec des gens qui m'entourent, et que c'est donc du réel. Mais au bout du compte, monté, mixé, réorganisé, ajout d'une voix off... je donne un sens, un récit complet, une invention totale. C'est plutôt des questions de choix, "de plus que je prends" auraient dit certains, et qui m'amènent dans une réflexion.

Avec la grande différence, qui est que je veux rompre avec cette idée du "cinéaste maudit", de l'accouchement dans la douleur, de la solitude. Je pense qu'on a maintenant les instruments et la possibilité de créer un réseau, et de faire que ce cinéma qui économiquement vit de peu, suffise à nous faire vivre et continuer, que le système des "Intermittents du spectacle" perdure car il est, quoiqu'on en dise une bénédiction - et qu'on le défende, et qu'on sache dire les choses quand il faut. Il est là, et il aide toute une partie du cinéma à chercher, à organiser les récits différemment, à les travailler. Alors l'instrument numérique a vraiment bouleversé l'économie et la façon de faire des films ? Prenons-le de front, trouvons des stratégies à l'intérieur de tout ça. J'essaie d'y travailler, et en amenant d'autres gens, car ce travail d'équipe étant la grande différence avec les artistes d'Art Contemporain : Le cinéma, c'est du "Nous". Au moins deux : un qui filme, un qui est filmé.

Un monde, et quelqu'un pour le regarder. D'emblée, on est dans le collectif, dans le partage. C'est ce qui perdure.



C'est désormais à nous, par tâtonnements, par erreurs parfois, de chercher d'autres moyens de montrer des films, de ne plus faire forcément de la télévision un monstre ennemi et plutôt d'apprendre à s'en servir, de lui prendre de l'argent et éventuellement de réussir à y caser des choses... Nous devons nous faire toute une adaptation à la complexité actuelle, et je pense que toute crispation à ce sujet nuit à cette adaptation.

Par ailleurs, je subis aussi cette crise dans la façon de voir les films par le public, où là aussi il y a à travailler. Comme le problème que vous rencontrez avec la lecture, il y a quelque chose à travailler sur le regard. Le regard d'un enfant de l'époque de la "*Nouvelle vague*" était beaucoup plus disponible, moins encombré de flux qu'il ne l'est maintenant. Il faut prendre conscience de tout ça - j'imagine que ce n'est pas facile - j'y vois en tout cas un parallélisme à faire. Voilà notre travail à tous.

*Eugène* : - *Petite précision par rapport à Jean-Charles avant de l'entendre* : Depuis plusieurs années, il fait également un travail qui vous concerne tous : le repérage des photogrammes pour les documents du dispositif. Un travail très minutieux, fait sur copies cinéma en salle de montage, en adéquation avec les auteurs des *Cahiers de notes* - Carole Desbarats, Hervé Joubert-Laurencin, etc. - et c'est vrai que le résultat est quelque chose de très beau, très proche du cinéma, où sa sensibilité de cinéaste est importante. Et un travail fait avec plaisir je crois ?

*Jean-Charles* : - J'adore. Mais j'avoue, c'est un peu du fétichisme de la pellicule ! J'ai un grand plaisir de voir un photogramme, et d'avoir à en choisir un parmi 24.

Je vais parler le dernier et j'ai je crois les budgets les plus réduits. Je ne peux pas dire que le cinéma est mon métier, si par "métier" on entend "quelque chose qui vous permet de vivre". J'en suis encore à devoir faire effectivement d'autres métiers pour pouvoir vivre, et donc le cinéma est encore un Hobby. Et très coûteux, puisque la manière dont je fais des films c'est pour moi aussi "*on fait ce qu'on peut*".

Un film ne commence pas "avec une volonté de dire" : dans mon cas, je commence par avoir envie de filmer un paysage, quelqu'un comme disait Vincent, sans nécessairement avoir un scénario, ou quelque chose à dire. C'est d'abord une volonté de montrer, de faire entendre, et je me retrouve donc à devoir souvent commencer les films - sans me sentir maudit ou autre - mais enfin, dans un rapport très solitaire au sujet. Pour autant, je ne fais pas mes films seuls, tournant jusqu'à présent avec une caméra 35mm, avec de la machinerie, une équipe. Mais quand je commence, je ne sais absolument pas ce qui va se passer, ce que je vais tourner. Et je verrai sur place. C'est quelque chose que je revendique, maintenant, alors qu'au départ je me disais que je n'avais rien à faire lire. Vous savez, on peut aujourd'hui, c'est le cas de Vincent, prétendre à l'avance sur recette du CNC sans avoir nécessairement un scénario. Mais il faut quand même avoir une "note d'intention". Et bien moi, je n'en ai même pas. Sauf celle de faire un film, et tourner avec des gens que j'aime dans des lieux que j'aime. Mes intentions se résument à ça. Et mon intention est de créer les choses sur place, sur le moment. J'essaie de réaliser ces temps-ci un film que j'ai commencé il y a un an. En regardant quels amis étaient finalement là, libres et prêts à tourner, quels acteurs professionnels disponibles. En plus de ces acteurs, j'ai eu une rencontre avec Laurent Terzieff qui était partant. Je lui ai dit : «*Je sais absolument pas ce que je vais faire - C'est pas grave, m'a-t-il répondu, avec Philippe Garrel, il y avait juste le titre*» ... et on est partis comme ça. Faire quelque chose, en fonction des gens qui sont là : j'écris le soir, les acteurs ont le texte le matin, voire pendant les répétitions, on travaille toute la matinée, pour tourner l'après-midi. Et comme ça chaque jour.

Ça peut surprendre, mais ce qu'il faut quand même savoir, et rappeler, et là on peut je pense retourner au dispositif *École et cinéma*, c'est que le cinéma a vraiment commencé comme ça : avec le début du muet, pas de scénario, et le scénario a commencé à arriver à partir du moment où l'on a demandé des dialogues écrits, et où les acteurs devaient avoir quelque chose à dire. On sait bien, et particulièrement avec les premiers burlesques, que le film se créait au moment du tournage.

Pour moi, à partir du moment où je sais que j'ai une caméra et un enregistreur de son pour tel jour, ainsi qu'une équipe, je suis prêt à faire quelque chose. C'est ainsi que mon long-métrage *Les jours où je n'existe pas*, a été fait. Il avait été précédé de deux films. L'un d'eux, plus proche de l'essai que de la fiction, m'avait tout de même valu d'être sélectionné au festival de Locarno, d'être un peu repéré, par la presse, par des producteurs. J'avais pu prendre contact avec l'un d'eux, qui m'avait dit «*Maintenant, écris-moi le scénario d'un film*». Pour ce nouveau film, le scénario ne me satisfaisait pas, puisque je l'ai complètement oublié ensuite. J'ai même souvent du mal à écrire des scénarios en les prenant au sérieux, tellement je sens une distance entre l'écrit, et l'image, les sons. C'est d'une telle autre nature que je ne prends pas le scénario au sérieux dans mon processus de création. Et donc, j'ai du mal à m'investir complètement dans une écriture de scénario. On me dit : «*Écris n'importe quoi, un truc qui plaise, et tourne ce que tu veux après*», mais même cela, je ne peux pas m'y résoudre.

Le mécanisme actuel pour la production est de faire sans cesse écrire et réécrire pour avoir un scénario parfait, qui puisse passer le barrage du CNC - et non seulement un scénario, mais aussi un "casting" - mot affreux. En région, quand vous n'avez pas l'aide régionale, il y a comme "lot de consolation", «*l'aide à la réécriture*». Bref, ça a duré un peu de temps, ces réécritures : On écrit, on réécrit, et le film se perd. Mon deuxième film, tourné en 95, a ainsi pris deux ans pour être terminé en post-production, et pouvoir être montré en 97 - et je me retrouvais, trois ans après, sans rien avoir tourné, avec une envie de tourner avant tout.

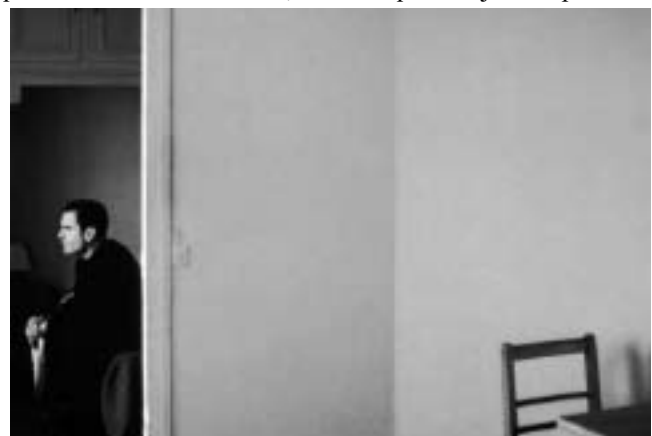
D'où les 5 pages que j'ai écrites, à partir d'une nouvelle, montrées ensuite au même producteur qui me faisait sans cesse réécrire mon autre projet, en lui disant : «*Voilà, je veux tourner; un appartement serait comme un des personnages du film, il est libre une semaine avant l'entrée du prochain locataire et sa propriétaire, une amie, me le prête pour une semaine :Est-ce qu'on peut lancer quelque chose ?*» Sa réponse fut non, («*il faut écrire le scénario et demander l'Avance*») j'ai donc emprunté de l'argent, et je l'ai fait. Des cinq pages, j'ai tourné ce que je devais dans cet appartement, et deux ans après, c'est finalement ce film qui est devenu mon premier long, *Les jours où je n'existe pas*. Je m'étais dit *c'est la dernière fois*, parce que c'est quand même rude à vivre, mais comme l'été dernier j'allais quitter Paris et qu'on est jamais sûr qu'il ne s'agit pas du dernier été que l'on vit, que j'aime l'été à Paris et avais envie de le filmer, je me suis lancé dans une folle entreprise. Je n'ai pas eu de financements extérieurs (pas de scénario, pas d'intentions), j'ai donc vendu mon appartement d'alors, pour commencer le film comme ça, en fonds propres. J'ai ensuite fait d'autres choses, puis, ayant toujours l'envie de continuer ce film et mon équipe étant libre et partante, j'ai continué tel que je vous l'ai expliqué, et j'en tournerai encore un bout la semaine prochaine. Pour autant ce film, si j'arrive à le finir, ne ressemblera pas aux films que peut faire Vincent, et pourra même peut-être donner l'impression d'une très grosse production, puisqu'on se promène à Paris, en Italie, et avec des mouvements d'appareil très compliqués.

Vincent : - J'aime la façon dont Jean-Charles décrit, de façon très ludique, son parcours. On a plus ou moins tous commencé comme ça, et c'est même, là encore, une garantie d'une certaine cohérence par rapport à ce qu'on fait : Être, saisir les choses comme elles se présentent, et tu en es l'illustration. Effectivement, pour les gens à Paris en Août de l'année dernière, c'était difficile de ne pas tomber sur une espèce de tournage, comme ça, complètement improvisé. Mais d'abord, je soupçonne Jean-Charles d'avoir beaucoup plus de suite dans les idées qu'il ne le dit, et un projet esthétique tout à fait cohérent. Et pour cette liberté, le plus important est qu'elle se retrouve dans ses films. C'est sa façon de faire, mais en même temps quand on les voit, ses films sont de facture très classiques, et pourraient justement prétendre à une production énorme. Cette valeur presque arrachée d'un cinéma buissonnier fonctionne. Mais je te souhaite aussi qu'à un moment elle s'inscrive dans quelque chose à plus long terme. C'est ta façon de faire pour l'instant, mais je pense que ce n'est pas viable, un peu comme la politique de la terre brûlée : une fois que tes amis auront travaillé "gratos" une fois, deux fois, trois fois, il faudra bien se dire «*Et maintenant ?*» : Tu ne vas pas à chaque fois te trouver de nouveaux amis ! Après, Jean-Charles, tu es aussi très investi dans le monde du cinéma, et de plus en plus : on a fait passer des concours ensemble à des élèves, tu intervies dans ce monde du cinéma. Disons que ce que tu as décrit, c'est plutôt *comme ça qu'il "faudrait" que les choses soient*, et que les films donnent cette impression de liberté absolue. Mais tu as beaucoup plus de suite dans les idées que tu ne le dis.

Jean-Charles : - Disons que ça dépend des films. Et je n'ai effectivement pas que ce type de projets. Car on ne peut pas tout faire non plus, avec cette méthode. Comme tu dis, j'évoquais des films à l'arrachée, où à chaque fois j'ai l'impression que si une bonne prise existe, c'est un effet de miracle, des projets parfois un peu décevant aussi parce que je sens que si j'avais 300 mètres de pellicule en plus (soit 1000 Euros - on est donc loin du budget d'autres films) j'arriverais à avoir une prise en plus, et que peut-être quelque chose adviendrait lors de cette prise. Je dois aussi m'arrêter à un certain moment, avec toujours ce sentiment d'amertume, de ne pas pouvoir faire exactement ce que je voudrais faire. Mais il se trouve que j'ai aussi des projets de films plutôt de budget moyen, voire gros, pour lesquels j'écris bien des scénarios avant. Mais là, pour le coup, je ne dois pas savoir bien les écrire, puisqu'ils n'aboutissent pas. En tout cas, jusqu'à présent, ils n'ont pas encore passé les barrages.

Mais surtout, je vais rejoindre le premier discours assez pessimiste d'Eugène sur la situation qui va de mal en pis. J'ai l'impression que le cinéma a toujours été en crise, et qu'il y a toujours eu des histoires d'acteurs, de casting, etc. , mais peut-être était-il aux mains de personnes qui aimaient le cinéma, et qui n'étaient pas parachutées à tel poste, venant d'on ne sait où comme actuellement.

Pour autant, quand vous voulez prétendre à des budgets importants, vous ne pouvez pas faire l'économie du tout du casting, c'est sûr. Et tout le monde dit plus volontiers «*c'est un film avec qui ?*» plutôt que «*c'est un film de qui ?*» Alors, vouloir filmer ses amis, c'est plus difficile à faire !



GRAND PRIX FESTIVAL DE BELFORT 2002

# LES JOURS OÙ JE N'EXISTE PAS

FILM DE JEAN-CHARLES FROUSSÉ



ANTOINE CHAFFRY CLÉMENTINE BAERT LES MUGES CINTRA ANTOINE MICHOT

## DÉBAT AVEC LA SALLE :

*À chacun, d'où vous est venue l'envie de prendre une caméra ?*

Émilie Deleuze :

Moi c'est venu complètement par hasard, pas du tout directement. Je voulais faire mon métier dans le milieu des chevaux et j'y ai travaillé jusqu'à 17 ans, jusqu'au jour où je me suis rendue compte que non seulement on gagnait pas une thune mais c'était vraiment un milieu de "cons"; tous les milieux comportent une certaine dose de connerie, mais alors celui-là est quand même champion ! En plus on travaillait 18h par jour et je ne vous dis pas quand vous êtes une fille dans ce milieu... Enfin bref, tout ça a fait qu'à 17 ans je me suis réveillée en me disant «*mais qu'est ce que je fous là ?* » Comme j'adorais aller au cinéma comme n'importe quelle spectatrice, du coup je me suis dit que j'allais faire cascadeuse à cheval pour gagner ma vie. J'adorais les westerns et donc me suis dit «*je vais en faire*». C'était donc un peu confus, je ne mettais pas un métier particulier derrière le mot "réalisateur". Alors pour moi, cascadeur à cheval, western, tout était pareil. Donc voilà, j'ai essayé d'approcher des gens dans ce milieu, en me disant que j'allais faire tout ça. Évidemment, je me suis retrouvée à Paris avec des gens comme Jean-Charles, qui faisaient des films en 7 ans de moyenne, en retournant 18 fois dans des conditions on ne peut plus délicates. Et donc plus de chevaux, plus de western. J'ai donc peu à peu commencé à travailler dans ce milieu, puis m'est venue naturellement l'évidence que je voulais plus faire que ça.

Maintenant, pour ceux qui aiment les histoires de vocations précoces, j'ai un ami, très gros producteur aujourd'hui - *un des plus riches de Paris* - pour qui ce fut en gagnant une *caméra Super 8* dans *Banania* ! À 8 ans, habitant en bidonville (gosse des cités de transit de Nanterre). Comme il travaillait très bien à l'école donc son père avait accepté qu'il réponde à l'annonce publicitaire : Et c'est *Banania* qui l'a amené au cinéma !

Vincent Dieutre :

Moi, bizarrement, non seulement ça ne m'est pas arrivé mais j'ai souvent du mal à croire à ces histoires... D'ailleurs on est à Nantes, et Jacques Demy aussi a paraît-il commencé comme ça, dès l'enfance, à faire des films. Moi non, pas d'idée précise, ma famille ne m'a jamais poussé vers quelque chose d'artistique - plutôt du genre «*fais ton droit ou sciences-po* » et je m'étais fait un peu une raison même si je leur en veux d'ailleurs un petit peu pour cela. Simplement j'aimais la Culture, l'Art en général. J'aurais peut-être pu être du côté de la littérature, des arts plastiques, faire de la vidéo. Le temps passait et j'avais le sentiment de ne rien faire de passionnant, mais toujours cette passion artistique. Je pensais tout de même que le cinéma, de l'expérience que j'en avais, était source pour moi des émotions les plus intenses. Peut-être moins que la musique classique, mais vouloir devenir bon compositeur me paraissait quelque chose d'impossible. Et d'ailleurs dans mes films, je travaille beaucoup autour de la musique, autour de la peinture. J'ai fait un film autour du Caravage, un film autour de Schubert. Le cinéma est un réceptacle de tous les arts, peinture, musique, littérature.

Le cinéma était aussi pour moi la modernité, comme l'art qui a représenté le siècle où je suis né. Et enfin, cette école, l'IDHEC (devenu la FEMIS trois ans plus tard, au moment où je suis parti) a tout déclenché. Par rapport à l'incertitude dans laquelle on peut être quand il faut choisir son avenir et se lancer, par rapport à mon entourage, à ma famille, réussir cette école au diplôme difficile était une façon de dire «*vous voyez, je ne vais pas glander artiste, je vais faire un concours très difficile* ». Je l'ai donc essayé, ne l'ai pas eu tout de suite, mais au bout de deux fois. Une fois à l'IDHEC, il m'a vraiment fallu apprendre le montage... Aucune notion pratique du cinéma, j'avais plus une vision du cinéma nourrie par les films de Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Guy Debord, une espèce de cinéma que je plaçais très haut, très idéal aussi. Tous ces maîtres pesaient beaucoup... Or à l'époque à l'IDHEC, on rejetait beaucoup ça : Des réactions thermidorienne anti-expérimentales, ai-je l'habitude de dire, où parler de tout ce cinéma que j'aimais beaucoup était presque un gros mot. Ça a créé d'intéressants conflits, et puis des rencontres, des connexions pour la suite.

À ma sortie de l'école, les choses se sont complexifiées du côté de mes expériences privées, la vie s'est intensifiée et 5 à 6 ans se sont passés entre ma sortie de la FEMIS et mon premier long métrage. Une expérience à la fois de formation et de destruction de soi. Et puis un moment, on arrête et c'est le moment de renvoyer une image : À un moment j'ai dit : «*stop, maintenant il faut rendre compte*». J'ai alors commencé à faire des films et à essayer de retrouver cette espèce de vision que j'avais qui n'est pas du tout l'imaginaire du cinéma tel que je le retrouve parfois ailleurs, (imaginaire des stars), mais plutôt une Utopie d'un cinéma très radical.

J'ai ensuite appris à composer avec tout ça, et à composer aussi avec les nouvelles données techniques, ou avec l'économique. En commençant un peu comme Jean-Charles par squatter les uns et les autres, par faire des choses parfois très minimales pour être sûr de maîtriser l'ensemble, de ne rien confier à personne, sauf peut être le montage mais je voulais que tout soit vraiment moi, uniquement. Et puis voilà, maintenant, je commence petit à petit à mettre de l'eau dans mon vin, à apprendre à échanger, à faire venir d'autres, à rendre les choses plus hybrides, plus impures et je ne me sens pas plus mal comme ça. Mais plus qu'une espèce de prédestination au cinéma, c'était plutôt une envie de beauté qui s'est posée sur le cinéma comme étant la posture la plus complète, celle qui embrassait le plus d'émotions que j'avais pu ressentir.



Jean-Charles Fitoussi :

Pour moi c'est à la fois loin et proche... Même si je pouvais utiliser la caméra Super 8 de mon papa qui avait organisé dans le sous-sol une salle de projection, une petite salle de montage pour faire les films de famille avec son guide «*Comment réussir son film Super 8* ». C'était très drôle... Effectivement, je ne crois pas du tout non plus à cette idée : "On fait des films tout petits" un peu comme Jacques Demy. Je crois que c'est pas ça qui fait qu'on a ensuite envie de faire des films. Parce-que pour moi cette caméra était alors un jouet ; j'ai fait effectivement des films tout petit avec des gangsters qui avaient tous dix ans. Mais ce que je voulais faire c'était être chef d'orchestre, ou peintre. J'ai d'ailleurs fait des études d'arts plastiques d'abord au lycée. C'était une époque où on pouvait commencer dès la seconde à se spécialiser.



Et là, et c'est pour ça que je suis sensible à la question d'*École et Cinéma*, je suis tombé sur un prof qui, dans son cours d'arts plastiques, incluait le cinéma, passant de Rembrandt à Godard dans la même minute. Avec ce prof qui était pour moi mon premier maître, il n'y avait pas de rupture entre le cinéma et les arts plastiques, c'était cohérent, le cinéma doit rester un art plastique, un art musical aussi.

Par ailleurs, à côté du lycée, c'était à Tours, il y avait le cinéma *Les "Studio"* où il nous encourageait vivement à aller. Un cinéma qui a une particularité : un système de cartes d'abonnement lycéens, avec des correspondants dans tous les lycées qui vendaient aux profs et aux élèves ces abonnements au cinéma, en échange de quoi le correspondant pouvait aller voir les films à l'affiche gratuitement. Ça faisait un peu moins de cours au lycée et plus de présence dans la salle car j'y allais tout le temps. C'est vraiment cette conjonction entre l'Éducation nationale et ce prof singulier et puis cette salle de cinéma au travail particulier, extraordinaire, qui furent mes déclencheurs. Je me rappelle de la salle "*Studio Zéro*". Dans ce "*Studio Zéro*" passent les films du patrimoine. Ne venant pas vraiment d'un milieu cinéphile, je n'avais aucune culture cinématographique particulière. J'allais donc voir les films complètement au hasard, sans rien savoir de personne et il y a eu des chocs. J'y étais quasiment tout le temps, signe de grande folie comme il en arrive vers 16 ans. C'est quand même lié à ces deux proximités, ce travail d'une salle de cinéma et d'un prof. Je n'aurais pas connu le cinéma sans ça car avec mes parents, la seule sortie en salle était le film de Walt Disney à Noël ou le film de James Bond, que j'adorais par ailleurs, mais ça n'empêche pas, ça ne s'exclut pas. Mes parents ne m'auraient jamais emmené voir les films que j'ai connu grâce à l'école et grâce à ce cinéma.

- Vincent Dieutre, *Émilie Deleuze, vivez-vous de votre métier ?*

Vincent :

Ça commence, mais tout dépend de ce qu'on appelle vivre... Je ne gagne pas beaucoup d'argent, mon salaire équivaut à 12 000, 15 000 francs. Mais parfois, il y a des bingos, si Canal+ achète un film par exemple, là c'est 200 000 francs qui tombent. Il y a des droits d'auteur car je suis auteur et réalisateur donc je touche aussi sur l'écriture. Il y a les prix aussi, quand c'est 20 000, 30 000 francs, ça aide à passer l'hiver ou à acheter une caméra, un ordinateur. Après, mon statut d'intermittent... Pour les réalisateurs, je n'en connais pas qui travaillent 507 heures par an, ça voudrait dire faire un film par an, ce qui n'existe pas. C'est une fiction. Donc après, on essaie de s'arranger. En l'occurrence, en ce moment, je suis radié, il va falloir que je me réinscrive. Mais bon, avec les réserves que l'on peut faire... Il est certain que je vais avoir 45 ans, que j'aimerais bien avoir un appartement un peu plus grand, et des trucs comme ça...mais ça n'a rien à voir avec de réelles difficultés de survie comme certains, c'est pour ça que j'en parle assez précisément.

L'important, pour moi par rapport à ça, est que tout en n'ayant aucune certitude pour l'avenir, je sens que j'ai atteint un moment où il n'y aura plus de marche arrière : je suis maintenant dans un truc qui avance et je me sens beaucoup plus soutenu qu'avant. Je pars moins à l'aveuglette - d'un côté c'est moins drôle, il n'y a plus ce côté contrebande, maintenant c'est de l'échange officiel avec un public - Mais équitable : Je sens une attente, et même si c'est une utopie, je me dis qu'il y a peut être 1 000 personnes en France qui se disent « *mais qu'est ce qu'il va faire après ?* ». Bon, c'est déjà pas mal, 1 000 personnes dont c'est une préoccupation; après, le cercle de ceux qui comptent sur moi est peut-être plus large. Mais ça fait déjà très plaisir.

Et puis je sens aussi une diversification dans mon travail, c'est à dire que je commence maintenant à aller du côté d'un travail à la fois à l'université et participer à cette Transmission dont je parlais - et au niveau créatif, du côté des arts plastiques, du côté de l'installation, de travaux beaucoup plus libres, faire des vidéos, des choses qui n'ont pas comme destination la salle telle qu'on la conçoit (sortie du mercredi 14h, etc...) La réflexion critique est aussi quelque chose que j'aimerais faire... Voilà, le panel de mes activités professionnelles s'élargit un petit peu et j'ai moins peur de me retrouver d'un seul coup sans rien, abandonné et au bord du suicide comme j'ai pu l'être à un moment. La rançon : c'est un petit peu moins stimulant pour l'audace artistique. Mais on n'a rien sans rien et puis de toute façon le temps passe, j'ai aussi acquis une certaine expérience. C'est sûr, maintenant je sais écrire un documentaire de création, j'ai compris certaines choses, je suis plus crédible aussi. J'ai atteint une espèce de maturité, je ne suis pas forcément inquiet, je suis moins précaire que je ne l'ai été. Or je crois que la précarité, est cela surtout qui nous mine tous. Mais sincèrement, je sens un mieux de ce côté-là.

Émilie :

Je crois que j'ai à peu près la même vie que Vincent. La seule chose que je peux rajouter est que j'ai la chance d'avoir une banque qui m'autorise à avoir un découvert assez conséquent, du coup je me vis un peu comme une toute petite S.A.R.L, à savoir quand j'atteins ce découvert et que ça va trop loin, je sais qu'il faut que je trouve n'importe quoi pour combler ça. Mais ça me donne une marge assez conséquente. J'ai cette chance-là, c'est génial, même si je le paie cher.

*Comment se vit le fait qu'un film ne rencontre pas son public ? Quelles réactions cela suscite-t-il, non pas en terme d'émotions mais en terme de réponses ? Radicalité? Mettre de l'eau dans son vin?*

Émilie :

Je crois que ça se passe de toute façon très mal, je pense qu'il n'y a pas un metteur en scène qui supporte ça joyeusement. Après, il y a des extrêmes, Kurosawa a quand même fait une tentative de suicide, d'autres s'enferment... Moi je pratique plutôt la méthode de "l'évanouissement", c'est à dire que je ne ressens plus rien pendant un certain temps, entre un et trois mois, et après je bascule sur autre chose. Mais en tout cas, je pense que c'est une violence extrême, insupportable. Après, au cas par cas, je pense que chaque metteur en scène réagit différemment. J'espère que je ne tomberai jamais dans la logique de me dire qu'on ne m'a pas comprise, et pour ça aussi "on fait ce qu'on peut".

Mais souvent la sortie en salle s'accompagne de notre propre recul sur le film, impossible avant ça. Il faut même un certain temps avant de s'en rendre vraiment compte, car ça s'accompagne de la manière dont les gens voient le film et ressentent le film. Donc c'est une remise en question qui existe de toute façon. Mais l'absence de succès, l'absence d'entrées ne me permet pas pour autant de me remettre en question, au contraire : c'est une violence trop grande pour pouvoir générer du travail. Il faut d'abord que j'avale ça pour pouvoir retravailler. Jamais je me dis « *j'ai mal fait, donc le public n'est pas venu* », je ne peux pas me dire ça, ni me dire que le public est "con". Je ne connais d'ailleurs pas beaucoup de metteur en scène qui disent cela du public ; pour nous, ça passe plus par la profession : « *le distributeur est ceci, le producteur cela...* » - Là oui, et on cogne dessus tant on se sent peu protégés. Mais pas à ma connaissance de réaction de cogner sur le public supposé ne pas avoir compris. Ce sont plus les intermédiaires entre le public et nous. On se dit « *mais comment un distributeur a pu faire ça ?* » surtout qu'ils ont quand même la caractéristique, quand un film ne marche pas, d'à peine vous répondre au téléphone après vous avoir encensé deux mois avant, comportement là aussi très violent.

Il peut y avoir des choses dans un de mes films que je ne trouve pas réussies, mais jamais je me dirais a contrario quand je le fais « *le public va venir si je réussis ça* ». L'insuccès, pour moi, n'est que de la violence, ne me permet pas de retravailler après, n'est pas un moteur d'énergie ou quelque chose dont je vais pouvoir me servir. C'est juste très violent.



### Jean-Charles :

Moi, c'est tout à fait différent. Je ne cherche absolument pas à être radical, la radicalité pour elle-même ne m'intéresse absolument pas. Je cherche simplement à faire ce que je veux faire. Je n'ai pas une posture à vouloir dire que je vais faire des films radicaux que personne ne voit, pas du tout. Si on fait des films, c'est quand même pour que des gens les voient, c'est pas pour qu'ils restent quelque part... donc je n'ai pas du tout le désir d'être radical. Seulement, je fais ce qui me semble à chaque fois nécessaire pour un film. Je n'ai pas beaucoup d'expérience, enfin je n'ai pas une aussi grande expérience que vous deux mais j'ai d'abord considéré, quand mon film a fait un petit nombre d'entrées (10 000 entrées ce qui pour un film est considéré comme ridicule) que c'était énorme. Que 10 000 personnes aient vu un travail que j'ai d'abord fait comme ça, par une sorte de nécessité intérieure sans avoir jamais pensé à un public ou même à le montrer, car pour moi ce n'était pas ce qui me motivait : la finalité c'était de faire le film. Donc quand j'ai vu que le film avait un succès en festival, qu'il avait un succès de la presse et qu'ensuite, quand je suis allé le montrer en province, des gens sont venus le voir, et bien moi j'étais ravi, très heureux. J'ai même trouvé le public trop gentil, plus indulgent que moi avec le film, parce qu'une fois fait, j'ai un phénomène de rejet très fort et j'ai envie de m'en débarrasser, n'y voyant plus que mes insuffisances. Et je suis surpris même qu'il y ait eu un public, me disant : « *mais non, vous ne pouvez pas aimer quand même* ». Maintenant, deux ans après, j'ai de l'indulgence car je me dis qu'aujourd'hui, je pourrais peut-être rater encore plus. Ça me le fait à chaque fois. Pendant que je fais le film, en revanche, je me dis que c'est très bien, sinon je ne le ferais pas. J'aime bien être dans la salle, pour voir ce qui est ressenti ou non par le public. La première chose, reste donner des choses à ressentir, des émotions. Et si les émotions qu'on a voulu transmettre ne passent pas, je me remets en question et je me dis qu'il faut que je travaille différemment, que je fasse autre chose, que j'améliore.

En même temps, je relativise parce que j'ai eu une expérience contraire avec mon tout premier film, mon premier court-métrage il y a douze ans : Ayant une passion pour le Burlesque, avec comme cinéastes de chevet Keaton et Tati, je voulais un film drôle, et qui moi me faisait beaucoup rire. L'équipe riait aussi sur le tournage, mais quand j'ai montré le film au laboratoire, personne n'a rigolé. Ma réaction a donc été de me dire que j'avais mal fait. Encore un film auto-produit, dont je n'avais pas de quoi payer le gonflage en 35. Je me suis dit que j'allais quand même économiser pour avoir une copie pour pouvoir le montrer. Et au bout d'un an, je me suis dit que comme il devait être raté, mieux valait en faire un autre, ce que j'ai fait. Mais ensuite, quand j'ai montré à des producteurs ce tout premier film, les gens raient beaucoup. J'en ai conclu qu'il y a aussi une manière de prendre un film, et qu'avec le public il y a quelque chose de très conjoncturel.

On peut à un moment être très déprimé en voyant un film, une époque n'est pas propice ou quelque chose comme ça, l'histoire du cinéma est truffée de réceptions comme ça, avec un certain délai. Ça, nous redonne plutôt de l'espoir. En plus, quand vous êtes étiqueté auteur, que vous avez travaillé avec Straub etc..., on se dit a priori qu'on ne va pas se marrer. Il y a aussi, je pense, ce réflexe de dire que ça va être du sérieux et donc a priori les gens n'osent pas. Je l'ai remarqué en faisant des festivals dans pas mal de pays avec *Les jours où je n'existe pas*, le public français est un public très sérieux par rapport à ce cinéma dit d'auteur, alors que quand vous montrez ça en Belgique, les gens rient dans la salle, c'est tout à fait autre chose, les publics varient. C'est assez rassurant de voir que le public est quand même relatif, il y a des coutumes, il y a des habitudes et ces habitudes changent. Quand on voit la réception qui a été faite à *Playtime* de Tati à l'époque, où il était là dans la cabine complètement mortifié, à couper ses bobines en se disant « *c'est raté, c'est raté* » et qu'ensuite quand il ressort trente ans après, il y a des queues devant le cinéma, ça fait relativiser. Mais en même temps, ça n'exclut pas le fait qu'on apprend beaucoup de la réaction du public. Surtout quand on ne fait pas d'école de cinéma, on teste comme ça, on regarde un petit peu si ce qu'on a voulu faire marche.

### Vincent :

Mon premier film a été vraiment fait, un peu comme disait Jean-Charles, dans un souci complètement personnel. Mais, une nouvelle fois, c'était dans une économie où de toute façon ce n'était pas grave, je n'emmenais pas avec moi une catastrophe financière, comme cela peut être le cas sur des films à 10 millions de francs. Là, si je me plantais, c'était 30.000 francs de perdus, pas trop grave donc.

Le mot "*radicalité*", je le conteste un peu mais c'était absolument sans compromis, un film d'1h10 où soit vous m'aimiez, soit vous partiez... je l'ai voulu ainsi, mais avec la cohérence dont j'ai parlé. Par contre, il s'agissait d'une bouteille à la mer, bouteille reprise au vol par une salle, puis d'autres, par des festivals. Là où j'ai mis de l'eau dans le vin, c'est de me dire qu'on m'aime, puisque le film est sorti, qu'il y a eu des critiques, que des spectateurs sont restés. Donc pour moi, "mettre de l'eau dans son vin" a été de chercher à m'installer dans la durée, à être moins dans une espèce d'ultimatum au public - rapport très lié aux avant-gardes, à cette tradition de la rupture d'avec le public, mais difficilement viable dans le cinéma à cause de cette chose économique.

J'ai appris à avoir plus de tendresse aussi dans mes films, et comme j'ai moi aussi évolué par rapport à cela, mon cinéma le reflète. Et, sans faire de compromis avec le marché ou avec le public pour autant, je vois petit à petit que ça augmente, pourtant parti du plus petit public imaginable (une salle, *Les Ursulines* à Paris), et je l'admets, je me refuse d'être dans cette crispation de l'héroïsme qui voudrait toujours la surenchère.

D'autant que plusieurs niveaux d'action me sont possibles, les choses se sont un peu diversifiées et il y a des lieux autres que la salle de cinéma pour cela : si je veux faire une installation expérimentale de 25h non-stop, je peux le faire en vidéo dans un Centre d'Art.

Actuellement, quand je fais un long-métrage pour la salle, mon public est en gros 10 à 20 000 personnes, 30 000 si vraiment on pousse un peu (sans compter les passages télévision ou l'édition de mes films en DVD). J'essaie comme ça de perdurer et, plus que de "mettre de l'eau dans mon vin", je cherche à mettre plus de douceur dans ce que je fais.

- *Une question pour Émilie Deleuze. Malgré un succès critique, le public n'a pas suivi. Est ce que vous pensez que votre film a été suffisamment exposé ou est ce que, en raison des conditions d'exploitation qui, on le sait, sont difficiles aujourd'hui, il n'a pas eu le temps, par le bouche à oreille par exemple, de trouver son public?*

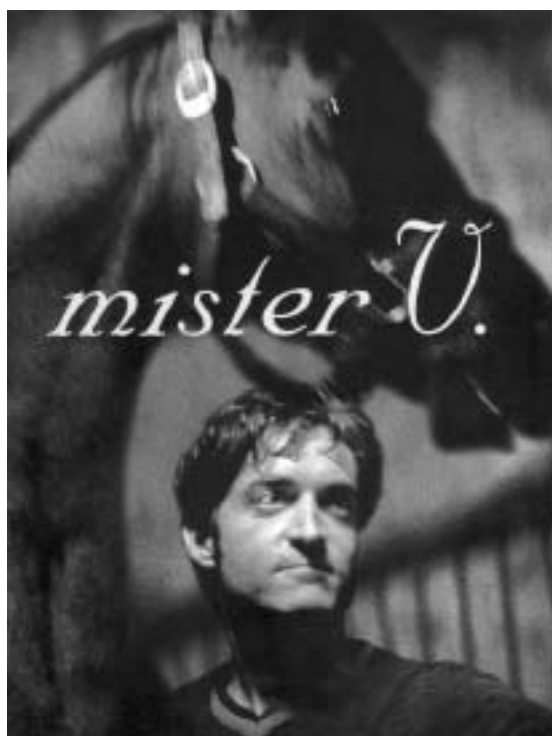
Émilie :

Comme j'en ai fait deux, j'ai la chance d'avoir deux réponses différentes. Pour le premier, j'ai l'impression que le film a été bien distribué. Il a des faiblesses et tout ce qu'on veut mais il est vraiment regardable. Pourquoi n'a-t-il pas marché ? Il est sorti en septembre, une semaine de rentrée où l'on était 18 nouveaux films la même semaine. Or aujourd'hui le régime de distribution et d'exploitation fait qu'au delà d'une semaine, si on n'a pas rempli le contrat en nombre d'entrées, on ne peut absolument pas prétendre à la deuxième semaine. Donc le film n'a pas marché, mais quand je vois la réaction des gens qui l'ont vu, je ne m'explique pas cela autrement. Ce fut le hasard des films, des sorties, des moments.

Quant au deuxième, je l'ai fait dans des conditions plus douloureuses, il était beaucoup plus difficile à faire et au jour d'aujourd'hui quand je le revois, je le descendrais beaucoup plus : ce n'est qu'un an après sa sortie que j'ai compris comment il aurait pu être monté. Un peu tard donc. Mais du coup, je m'incombe beaucoup plus la responsabilité de son insuccès que sur le premier. À cela s'est ajouté le fait d'avoir été extrêmement mal distribuée, à savoir par quelqu'un qui a baissé les bras tout de suite. Les deux sont mélangés : un film très fragile (des choses formidables, mais d'autres que je n'ai pas comprises au montage), et en plus très mal distribué - donc le pauvre chéri n'avait pas beaucoup de choix.

Ce qui m'étonne c'est qu'il marche tellement bien dans certains pays étrangers, surtout dans les pays anglo-saxons.

Très compliqué d'essayer de tirer une conclusion, donc. Je ne peux que faire un travail en fonction du suivant en me disant « *mais qu'est ce qui fait que toi tu ressens ça sur ce film ?* ». Et comme disait Jean-Charles, « *Moi* », avec l'aide des gens qui me sont proches et que j'estime, avec le public que j'ai rencontré sur les films et dont j'ai vu les réactions. Par contre, le nombre d'entrées ne peut pas du tout m'aider. Je dissocie public et entrées, ce n'est pas du tout la même chose. Rencontrer un public quand on fait un festival ou quand on fait une tournée n'a rien à voir avec le *ciné-chiffres* du mercredi. Pas de conclusion à vous donner qui soit directement liée à ce "bon dieu" de chiffre, je sais pourquoi le film est réussi ou raté mais il suffit de voir toutes les sorties, aucun film ne peut tenir sa réussite ou son insuccès du fait qu'il ait marché ou non, il n'y a pas de corrélation directe entre les deux. Il y a la qualité du film, mais surtout une multitude d'éléments qui vont faire que le film au final marchera ou pas aujourd'hui, si bien qu'on peut tout au plus se dire que des mouvements vont tendre à un succès ou à un insuccès. Jamais les entrées ne m'ont permis de tirer une quelconque conclusion, d'autant que le nombre d'exceptions interdit toute règle.



## Quatrième partie

### Autour du scénario

Matinée en collaboration avec l'ACOR  
(Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche)

« *À partir d'un scénario, d'un projet, quel film devine-t-on ?* » - Échanges à partir du projet de film documentaire expérimental :

*Ça sera beau* (from *Beyrouth, with love*) de Wael Nouredine (2005 - 30' - France/Liban)

La proposition :

Lecture du projet du film de Wael Nouredine, par Féjria Deliba, comédienne et cinéaste

Discussion avec la salle, en présence du producteur du film

Organisé avec le concours la *Commission de contributions financières aux courts métrages*  
du Centre national de la Cinématographie.

# “À partir d’un scénario, d’un projet, quel film devine-t-on ?”

## Compte-rendu de la séance de travail, par Catherine Bailhache (ACOR)

### PRÉAMBULE ET INTENTIONS

L’ACOR, association des cinémas de l’ouest pour la recherche<sup>1</sup>, s’est vu confier carte blanche par *Les enfants de cinéma*. L’expérience conduite ici se situe dans le cadre d’une réflexion globale menée par l’association depuis et pour encore plusieurs mois, dont on pourrait notamment citer les axes suivants :

- Dans la mission qu’ils se sont assignée, à savoir : découvrir et de contribuer à faire découvrir aux spectateurs des œuvres nouvelles voire novatrices, les membres de l’ACOR ont conscience que le geste de programmation les engage, c’est-à-dire engage leur croyance et leur conviction. Or, l’affirmation de cette croyance et de cette conviction ne s’opère pas sans un long et constant travail préalable : voir des films, les revoir même, en discuter, y réfléchir, mais aussi réfléchir à la meilleure manière de montrer ceux que l’on a choisi de programmer, vérifier régulièrement soi-même les réactions des spectateurs, etc. Un savoir-faire reposant à la fois sur des méthodes concrètes et souvent collectives, une discipline de chaque instant, de l’instinct et une sensibilité personnelle artistique.

- Les distributeurs de ce type de films sont souvent financièrement fragiles. Dans ces conditions, le seul luxe dont on dispose pour sensibiliser quiconque à l’existence de ces films, c’est le temps . Il y a donc une logique à permettre à ces exploitants de s’intéresser aux films dès l’étape du scénario.

- De plus, pour d’autres raisons - liées cette fois à la cohérence des politiques de développement cinématographiques mises en place par l’État et les Régions - il semblerait intéressant de sensibiliser les exploitants, dès l’amont, aux films aidés à la production. Et l’inverse aussi, à savoir sensibiliser les collectivités à ce qu’est exactement le travail d’un exploitant indépendant, leur faire toucher du doigt dans quel contexte, sur quels critères reposent ses choix et son travail de programmation ; un bon moyen, nous semble-t-il consisterait entre autres à inciter à ce que certains programmeurs de salles puissent faire partie des commissions ou comités de lecture (cela existe déjà, mais peu).

- Or, à l’occasion de discussions internes, il s’avère que, pour la plupart, les exploitants de l’ACOR ne s’estiment pas compétents pour évaluer la pertinence d’un scénario ou d’un dossier et pour se permettre d’affirmer leur croyance et conviction qu’un film est possible à partir de là (du moins, c’est l’idée qu’ils reconnaissent s’en faire, les mêmes avouant par ailleurs n’avoir pas vraiment lu, juste eu l’occasion de parcourir, des scénarios ou des dossiers).

Pourtant, il n’y a nulle part de formation particulière pour l’acquisition de cette compétence.

Pourtant aussi, il y a des points communs entre l’expérience de programmeur de cinéma et celle de lecteur de scénario : dans les deux cas, il s’agit de la somme d’affirmations individuelles : “Nous disons que là se trouve un film, une œuvre.”, c’est-à-dire la prise d’un risque... qu’ils ont parfaitement l’habitude de prendre dans leur salle.

Il m’a semblé intéressant de chercher à vérifier au cours de plusieurs expériences, celle-ci se voulant être la première d’une série, s’il s’agissait d’un simple blocage face à un objet différent mais à un objectif commun à celui qui les occupe au quotidien, ou s’il fallait prendre au sérieux cette crainte de ne pas être compétent. Et dans ce cas, pourquoi, ou du moins en quoi le seraient-ils moins que d’autres ? Et aussi, en quoi consisterait, d’après eux, la compétence requise ?

---

<sup>1</sup> L’ACOR, Port de Vallée 49 320 St Sulpice s/Loire - Voir note 8 de fin

## L'EXPÉRIENCE ELLE-MÊME

### L'assemblée

Tout d'abord, le principe retenu l'a été en fonction de l'assemblée qui allait participer à l'expérience. Assemblée particulière et unique, exceptionnelle, rêvée pourrait-on dire, pour conduire un tel travail :

Venues de la France entière, environ 180 personnes, pour moitié exploitants de cinéma d'art et d'essai de recherche, pour moitié du corps enseignants - ces derniers plus que d'autres habitués à travailler sur des textes, ainsi que sur les processus d'adaptation ou de transposition d'un texte (cela a-t-il quelque chose à voir avec le processus qui consiste à imaginer un film à partir d'un texte, c'est une question). Mis à part quelques uns récemment arrivés, nous savons que tous ont la pratique de réfléchir à leurs propres réactions face à une œuvre, à s'auto-évaluer ; nous savons en outre que, depuis dix ans, pour la plupart d'entre eux, ils se réunissent trois jours par an dans le cadre des rencontres d'École et cinéma, où, sans crainte ni honte, ils n'hésitent à se parler, à réfléchir à haute voix : "*Pas d'expert dans la salle*", pour reprendre l'expression favorite (que nous avons faite nôtre) de Carole Desbarats.

### Le processus

Il s'agissait en l'occurrence de procéder à une lecture de scénario, puis de laisser la parole aux participants en les enjoignant à évaluer si eux pouvaient imaginer un film à partir du texte en question, sachant que la commission d'aide à la production de court métrage du CNC, elle, avait attribué l'aide. Ce qui était mis à l'épreuve, c'était donc leur propre capacité d'évaluation, et il dépendait d'eux de tirer au clair en leur âme et conscience s'ils s'en estimaient capables ou non.

Il n'a pas été précisé d'emblée que le film montré avait été réalisé depuis l'attribution de l'aide, ni même qu'il serait montré ici, ceci afin de placer les participants dans la situation d'avoir à s'appuyer sur leurs seuls propres savoir-faire, croyance, conviction. Cela dit, nous avons prévu de montrer le film à la suite de l'échange et de procéder ensuite à un autre échange. L'annonce de la projection s'est faite au bout de trois quart d'heure de discussion, à la suite, il faut le noter, d'une remarque d'un IEN soulignant que dans l'Éducation nationale, quand on évalue, on "boucle" la réflexion en se donnant les moyens de la comparaison entre le texte et son adaptation...

### Les critères de choix du projet de film et du mode public de lecture

L'ACOR et *Les enfants de cinéma* ont demandé au CNC de choisir lui-même un film qui répondrait aux caractéristiques suivantes :

- Il devait s'agir d'un film court, pour permettre de conduire l'expérience dans le temps qui nous était imparti. D'un documentaire car c'était le choix global des rencontres cette année que de travailler autour du documentaire. Nous avons bien sûr précisé qu'il n'y avait aucune obligation à choisir un film qui puisse être vu ensuite par des enfants. Il fallait que le film soit réalisé et que nous puissions le projeter.

Le film choisi par le CNC s'est révélé en outre expérimental, ce dernier étant conscient que c'était le lieu où il pouvait se permettre lui aussi toute expérience.

- Nous demandions que le scénario ne présente pas de caractéristique particulièrement littéraire : il se présente régulièrement de très beaux textes qui, en tant que tels, pourraient presque se suffire à eux-mêmes ; ces textes font souvent l'objet de lectures publiques et nous apprécions cela<sup>2</sup>, mais pour le travail à conduire, nous voulions quelque chose qui soit conforme au lot commun d'un scénario : ne représenter rien d'autre qu'un outil (plus ou moins technique) utilisable à une ou plusieurs étapes de la conception et de la réalisation d'un film.

- Nous ne voulions pas que le réalisateur soit présent, afin de n'introduire aucune confusion sur l'objectif de ce travail, ni de gêne pour l'expression d'avis à l'emporte-pièces. En revanche, le producteur était là, car nous estimions que d'une part il pouvait tout entendre (c'est son travail) et pouvait tirer parti de cet échange pour sa propre réflexion, d'autre part il pouvait répondre et donner des précisions sur demande de l'assemblée.

Par ailleurs, nous avons demandé à l'actrice sollicitée pour la lecture d'accepter de lire dans une semi-pénombre tout en procédant elle-même à la projection sur l'écran du texte en power.point, afin de permettre à l'assemblée de visualiser l'objet, mais aussi parce que cette méthode nous semble favoriser une meilleure constance de concentration.

---

<sup>2</sup> NDLR : Vincent Dieutre, réalisateur présent dans la salle, auteur de *Port Royal*, très beau scénario lu en public récemment à Paris, a expliqué qu'il avait organisé cette lecture en introduisant du son et des images projetées, et qu'il revendiquait l'intérêt de conduire à ces occasions une sorte de performance ; ce avec quoi nous sommes également, mais par ailleurs, très en phase.

## Le déroulement de la séance de travail

### *SUITE A LA LECTURE,*

#### *LES REMARQUES SE SONT D'ABORD PORTÉES SUR LE MODE DE LECTURE EMPLOYÉ*

La comédienne, surprise de la technique imposée, a dans un premier temps voulu refuser le principe du power point, ce que nous n'avons pas caché à l'assemblée : cela permettait de les informer qu'ils auraient bien sûr eux-mêmes à évaluer cette technique. S'y étant résigné, elle a de plus dû faire face à des difficultés techniques qu'elle a contournées avec une grande maîtrise de soi, allant jusqu'à les mettre à profit pour son propre compte ensuite (par exemple en déconnectant les passages projetés de ceux qu'elle lisait, provoquant une sorte de suspense formel). L'assemblée n'a pas semblé considérer que cette "mise en spectacle" nuise à l'objectif fixé. La technique adoptée, dont beaucoup ont relevé qu'elle leur avait semblé inutile de prime abord, a été finalement approuvée comme favorisant effectivement plusieurs niveaux d'appréhension.

#### *CONCERNANT LE TEXTE LUI-MEME ET LA QUESTION LIÉE A L'ÉVALUATION DEMANDÉE*

Majoritairement, il en ressortait que le contexte du sujet (le Liban contemporain), notamment historique et politique, était bien développé (trop ?), qu'en tout cas cela semblait avoir pris une place énorme au détriment peut-être du traitement du sujet lui-même (guerre toujours larvée au Liban).

Une remarque récurrente : bien qu'annoncé comme étant un film expérimental et malgré la description par le réalisateur dans sa note d'intention d'une manière de filmer frontale, morcelée, beaucoup ne voyaient là rien d'expérimental... À ce stade-là de la discussion, les participants se situaient indifféremment du côté des exploitants ou de l'éducation nationale. J'irais jusqu'à risquer qu'en soi, l'étude du texte selon des critères communément employés de part et d'autre (étude de la structure du texte, de la notion de traitement du sujet, de contextualisation, conduite d'un récit, etc.), premier réflexe des personnes présentes, ne présentait aucun problème, ne soulevait aucun doute sur la légitimité du ou des jugements portés à ce moment-là.

Puis quelqu'un a dit qu'il voyait très bien un film à partir de ce texte, sans pour autant argumenter. Beaucoup semblaient sceptiques à la suite de cette intervention... la question, étant de savoir si le scepticisme portait sur le jugement exprimé, ou sur la chose elle-même, c'est-à-dire sur le fait qu'on puisse voir un film à partir de ce texte. D'après les réactions qui ont suivi, on peut dire sans se tromper que les doutes portaient plutôt sur le jugement exprimé.

Quelque chose d'étonnant s'est néanmoins alors produit, tirant la discussion sur un terrain imprévu : le travail mené par l'assemblée l'a conduit à ce moment-là à contester qu'un tel texte puisse permettre d'évaluer s'il y avait bien un film<sup>3</sup>. Selon certains, qui ont choisi alors de généraliser<sup>4</sup>, les textes en question seraient écrits pour les commissions, dans le but de les séduire, et n'auraient que peu de rapport avec le film lui-même<sup>5</sup>.

Notons que les personnes qui ont affirmé cela, situées du côté d'exploitants ou de professionnels du cinéma, ont fait ou font partie de commissions de lecture et se réclament de leur expérience.

Le producteur, que nous avons introduit peu après, est revenu sur cette assertion : assez surpris, il a protesté, indiquant que le scénario lu ce matin-là était d'abord et avant tout l'outil dont s'était servi le réalisateur pour travailler avec ses collaborateurs et en aucun cas écrit pour les commissions.

#### *ÉVALUATION APRES LA PROJECTION*

À la suite de la projection, il est ressorti que majoritairement, l'assemblée estimait que le film était faible et ne rendait notamment pas compte du sujet annoncé, ce qui confirmait en partie les remarques faites une heure plus tôt. Certains se sont étonnés de n'y retrouver aucune description du contexte pourtant tellement développé dans le scénario<sup>6</sup>.

Comme il s'agit d'un documentaire et que le début du film consiste en une scène prise sur le vif lors d'un attentat, événement réel survenu au début du tournage, le producteur a expliqué que bien sûr il y avait eu adaptation.

N'en reste pas moins que le sentiment général était que le réalisateur était sans doute passé en partie à côté de son sujet. D'autre part, la dimension expérimentale apparaît nettement dans le film, qui n'était pas flagrante dans le texte.

---

<sup>3</sup> autrement dit, à y réfléchir ensuite, on pourrait avancer l'interprétation suivante, à vérifier : il ne va pas de soi pour beaucoup dans l'assemblée que quiconque puisse juger s'il y a ou non un film à partir d'un objet comme celui-là... seules une ou deux personnes, en réaction avec la première intervention, ont affirmé très clairement que pour elles, ce texte montrait qu'il y aurait un film peut-être, mais pas de cinéma...

<sup>4</sup> la généralisation n'ayant pas été proscrite, ils en avaient tout à fait la possibilité ; d'ailleurs, personne ne le leur a contesté.

<sup>5</sup> ce qui conduit à ce demander quelles seraient les caractéristiques d'un texte, ou d'un ensemble de textes permettant de voir le film.

<sup>6</sup> ce qui corrobore en partie la remarque selon laquelle le texte n'aurait pas de rapport avec le film... du moins pas de rapport direct ; il est vrai que le lecteur, bien qu'ayant parfaitement compris que cela ne serait pas filmé, pas explicité dans le film, peut être influencé sinon séduit par les textes informatifs assez riches développés sur le contexte... ce phénomène est très flagrant dans le film choisi en l'occurrence.



## CONCLUSION(S)

De cette première expérience, découlent beaucoup de questions qu'il conviendra d'approfondir. Il n'est pas impensable d'ailleurs que cette réflexion se poursuive dans le cadre d'une collaboration entre le CNC, *Les enfants de cinéma* et l'ACOR. Toute remarque ultérieure des participants à cette expérience est de toute façon la bienvenue.<sup>7</sup>

Par ailleurs, il semble qu'on puisse avancer au moins une affirmation : même si les critères d'évaluation, voire l'objet-même de l'évaluation (le scénario, le dossier) soulèvent des questions voire des doutes, reste que l'assemblée dans son ensemble n'a pas réaffirmé ce qui avait motivé la conduite de cette expérience : En effet, personne ne s'est déclaré incompetent, et même, la projection du film semble avoir conforté la plupart dans le sentiment ou la certitude dans lesquels l'avaient placé le texte d'origine.

Autre remarque : Contrairement aux membres de la commission eux-mêmes, l'expérience a garanti à chacun des participants de comparer son évaluation "à l'aveugle" (sans le film) avec le film lui-même. Plusieurs personnes l'ont d'ailleurs souligné : rien ne remplace le fait de voir le film au final pour évaluer le bien-fondé de décisions prises antérieurement à son sujet et pour se donner une chance d'améliorer ultérieurement le travail d'évaluation...

... À suivre, donc...

Catherine Bailhache, l'ACOR<sup>8</sup>



<sup>7</sup> Par ailleurs, pour ceux que cela intéresse, il est possible de s'adresser à l'ACOR pour obtenir communication du texte et du film. *E-mail* : [contact@lacor.info](mailto:contact@lacor.info).

<sup>8</sup> L'ACOR :

Scène Nationale à Dieppe (76) – l'Eden/le Volcan au Havre (76) – l'Ariel à Mont-Saint-Aignan (76) – l'Espace Aragon à Oissel (76) – Lux à Caen (14) – le Café des images à Hérouville-St-Clair (14) – le Majestic à Lisieux (14) – le Club 6 à Cherbourg (50) – le Dauphin à Plougonvelin (29) – l'Arvor à Rennes (35) – le Ciné-TNB à Rennes (35) – le Concorde à Nantes (44) – le Cinématographe à Nantes (44) – le Jacques Tati à Saint-Nazaire (44) – le Ciné-Club Yonnais à La Roche/Yon (85) – *Atmosphère 53* à Mayenne (53) – les 400 Coups à Angers (49) – le Ciné-Poche au Mans (72) – l'Apollo à Châteauroux (36) – les « Studio » à Tours (37) – Ciné'fil à Blois (41) – le Vox à Château-Renard (45) – salle Nemo à Angoulême (16) – la Coursive, scène nationale à La Rochelle (17) – le Moulin du roc à Niort (79) – le Théâtre à Poitiers (86).

La Lectrice :

**Féjria Deliba,**

De nationalité française, elle est issue de l'école du Théâtre national de Chaillot et démarra sa carrière de comédienne de théâtre et de cinéma en 1989.

**Théâtre :** avec Jacques Rivette, Thierry Bédard, Christian Rist, Philippe Adrien, Laurent Bénichou...

**Cinéma :** *De bruits et de fureur* de Jean-Claude Brisseau, *La Bande des quatre* de Jacques Rivette, *Sous les pieds des femmes* de Rachida Krim, *Hauts les cœurs* de Sloveig Anspach, *Marie-Line* de Mehdi Charef, *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui...

**Télévision :** *Pleure pas ma belle* de Michel Andrieu, *Virus au Paradis* d'Olivier Langlois, *Permis d'aimer* de Rachida Krin...

Enfin, parallèlement elle est passée à la réalisation avec un premier court-métrage très remarqué : *Le Petit chat est mort* (1991) qui figure au programme de courts-métrages de *Collège au cinéma* : "Le regard des autres"



Le Film :

***Ça sera beau (from Beyrouth, with love),***

de Wael Noureddine

(2005 - 30' - France/Liban - Bizibi Productions)<sup>9</sup>

*Beyrouth,*

*ou peut-être n'importe quelle ville en guerre avec elle-même. Ici aucun conflit ne se règle jamais, aucun mur ne se répare. Dans la ville trouée, les déflagrations résonnent mieux. On a le choix entre l'armée et la religion, ou bien alors la religion et l'armée. La dose d'héroïne coûte 5 dollars. Je rends visite à quelques connaissances et j'envoie mes cartes.*



<sup>9</sup>Contact : Emmanuel Agneray, Bizibi Productions. E-mail : [elbizibi@free.fr](mailto:elbizibi@free.fr).

## Cinquième partie

# Quel avenir pour *École et cinéma* ?

- Compte-rendu de l'atelier des coordinateurs :

**Rôle et engagement de la salle, lieu de l'expérience artistique, dans le projet *École et cinéma***

- suivi d'un débat sur les points d'actualité d' *École et cinéma* soulevés, en présence des représentants des ministères de tutelle du dispositif.



# Compte-rendu de l'atelier : « Rôle et engagement de la salle, lieu de l'expérience artistique, dans le projet *École et cinéma* » suivi d'un débat sur *École et cinéma*

## Compte-rendu de l'atelier :

### *Intitulé :*

Rôle central de la salle dans le dispositif, nécessité de son implication tant dans le projet de partenariat local avec les classes de son périmètre, que dans le projet commun à l'échelle du réseau départemental. À quelles conditions ouvre-t-on le dispositif sur une nouvelle salle, pourquoi, et avec quelles garanties ? À quoi s'engage alors la salle, vis à vis des coordinateurs départementaux et des *Enfants de cinéma*, vis à vis de ses partenaires de l'Éducation nationale ? Atelier en présence de directeurs de salles associées d'*École et cinéma*.

Eugène Andréanszky : - Ce n'est pas la première fois que ce sujet est abordé en atelier, mais l'actualité de cette rentrée scolaire de 2005-2006 lui donne un nouvel éclairage. Je le rappelle : la salle de cinéma est au cœur du dispositif. Ce qui nous semblait important de préciser, c'était que ce projet est né à partir de salles de cinéma précises. Comme l'a rappelé Jean-Pierre Daniel au moment de l'ouverture, le dispositif a débuté avec 36 lieux repérés comme lieux d'expériences artistiques ou de travail vraiment singulier sur le jeune public en France. Et il est vrai que le dispositif *École et cinéma* s'est inscrit en priorité dans ces salles-là, vraiment à l'origine du projet. Au bout de 11 ans, les choses ont beaucoup évolué, le dispositif s'est beaucoup étendu, et de 36 lieux fédérateurs et 132 salles, nous sommes aujourd'hui à environ 700 salles de cinéma associées. Et dans le contexte actuel où les salles sont malmenées, il nous a semblé important de requalifier le rôle véritable de la salle dans le cadre du dispositif *École et cinéma*. Surtout pas un rôle réduit à l'accueil, en prestataire de service, mais plutôt celui de partenaire du projet artistique et pédagogique qu'est *École et cinéma*. Or, notre atelier a permis d'exposer les problèmes particuliers que traversent certains départements par rapport aux salles, par rapport à l'existant et sur lesquels les coordinateurs doivent collectivement s'interroger. Que faire par rapport aux salles qui poussent la porte et qui essaient d'intégrer le dispositif, avec une légitimité dans la demande qui doit néanmoins être examinée par les coordinateurs nationaux et départementaux, responsables de l'extension cohérente et maîtrisée du dispositif sur le terrain. Or, ce ne peut être n'importe quelle salle de cinéma qui accueille le dispositif. Cet élément, relativement précis dans le premier Cahier des charges d'*École et cinéma*, est un des éléments qui nous semble à préciser rigoureusement dans le nouveau cahier des charges en projet. Cette situation du côté des salles est pour le moins délicate, dans la mesure où elles ne s'engagent hélas pas toujours au même niveau dans le projet.

Catherine Cavelier : - Dans l'atelier, on a commencé par faire un "tour de table". Donc, on a pu apprécier les situations des différents coordinateurs - beaucoup de présents du côté Cinéma, quelques-uns du côté Éducation nationale - ce qui était totalement indispensable dans l'atelier - ces derniers d'ailleurs très au fait de ce qui se passait sur leur territoire. Cela a permis de voir la diversité, point important, et la nécessité de réaffirmer quelques principes sur le fonctionnement des salles avec *École et cinéma*, du point de vue des coordinateurs départementaux.

On a réaffirmé que l'association nationale était pour nous essentielle : tout ce qui était fait à ce niveau (documents pédagogiques, évaluation, réflexion, etc.) était une garantie à la qualité de notre travail.

Ensuite, le rôle de coordinateurs, que l'on a à porter : la légitimité que les coordinateurs ont sur place, et comment elle doit à notre sens évoluer. Pour faire court : Voir renforcé ces deux niveaux de responsabilité dans la coordination du dispositif. Pas de question quant à l'aspect démocratique de cette coordination, à partir du moment où les groupes ou comités de pilotage qui existent, ont été de l'initiative et sous la responsabilité des coordinateurs eux mêmes, dans un souci d'ouverture à l'ensemble des interlocuteurs engagés. Mais il est ressorti hier que, confronté aux problèmes de terrain, c'est bien le coordinateur qui est responsable des décisions à prendre. Dans sa mission, il doit gérer toutes les questions de terrain, et nous demandons que ces deux éléments soient assurés, notamment que le **cahier des charges** soit travaillé dans ce sens, en reprenant en compte et en écrivant noir sur blanc un certain nombre d'éléments :

- Ce que Jean-Pierre Daniel a dit dans son intervention d'Ouverture de la Rencontre , à savoir l'historique des *Enfants de cinéma* et de la création d'*École et cinéma*, car on ne le rappelle pas assez et que cette histoire s'efface un peu avec le temps.
- Que le Cahier des charges à venir soit assez précis sur comment on accueille les enfants, comment on développe des partenariats entre les écoles et leur cinéma d'attache, entre les coordinations départementales et les salles ou les écoles, etc.

Luigi Magri :

- Nous avons également vraiment insisté sur la légitimité du coordinateur, sur son rôle qui ne se résume absolument pas à mettre des copies en circulation entre des salles ou d'envoyer des documents pédagogiques par la poste, mais qui est aussi de garantir la philosophie du projet sur son territoire, sur les plans artistique, pédagogique et sur la maîtrise de la progression du dispositif.

Ainsi, on a quand même parlé d'une situation grave et encore inédite, qui s'est produite à Dijon, où justement une décision a été prise au niveau de la Direction des affaires culturelles, l'instance avec laquelle nous travaillons en tant que coordinateurs départementaux, de faire rentrer une nouvelle salle de cinéma dans un département, en oubliant purement et simplement que le coordinateur cinéma existait, en s'asseyant sur ce rôle de coordinateur, en s'asseyant sur la charte des *Enfants de cinéma*. Face à cette situation, actuellement bloquée, une décision est à venir, que l'on ne connaît pas encore mais qui peut faire un précédent, lequel irait à l'encontre des fondements même de l'opération.

---

## **Débat sur ces questions d'actualité d'École et cinéma, en présence des tutelles :**

- **Hélène Raymondaud et Pierre Forni, du Centre national de la Cinématographie**
- **Mireille Pasquier, de la Direction de l'Enseignement scolaire**
- **des représentants des Directions régionales des affaires culturelles**

Hélène Raymondaud (CNC) : Je regrette beaucoup de n'avoir pu venir qu'aujourd'hui, quand je vois la qualité des échanges, et suis à chaque fois estomaquée par la qualité de travail qui est fait, qui reflète exactement le travail que vous faites dans les salles ensemble, les coordinateurs cinéma et les coordinateurs Éducation nationale et auquel nous sommes très attachés. C'est aussi pour ça que l'on soutient vraiment l'association, son bureau et son président, Eugène et son équipe.

Pour en revenir au problème des salles, le contexte est le suivant : Le médiateur du cinéma a été saisi d'une demande d'un exploitant de Dijon, qui voulait rentrer dans les dispositifs - principalement *Collège au cinéma*, et aussi *École et cinéma*. À la suite de cette saisie, affaire qui viendra devant le médiateur la semaine prochaine, le CNC, c'est vrai, s'est réinterrogé sur la façon dont devaient être traitées les demandes des salles qui voulaient intervenir dans le dispositif. Car bien sûr, si on sait qu'un travail particulier des salles est fait avec les dispositifs et qui est essentiel, néanmoins, le CNC a aussi des problèmes de concurrence qu'il ne peut pas ignorer, parce que c'est tout simplement "le Droit". La difficulté aujourd'hui : essayer de concilier à la fois ces règles de concurrence, et le travail spécifique qui est fait par les salles de cinéma. Un cahier des charges, doit servir à être des règles générales pour tous les gens qui travaillent, qui interviennent dans un dispositif. Dans ce cahier des charges, nous allons retravailler probablement encore un petit peu plus que ce qui a été fait jusqu'à présent quant au rôle des salles de cinéma. Il est vrai néanmoins qu'un cahier des charges, est destiné à s'appliquer sur la France entière. Donc on ne peut pas non plus complètement mettre dans un cahier des charges (ce qu'on entend aussi de temps en temps) qu'il faudrait par exemple que la salle soit "art et essai", parce qu'il se trouve des départements, des régions où les dispositifs ne sont pas nécessairement portés par des salles "art et essai". Voilà le travail que nous avons aujourd'hui à faire, et nous le ferons de toute façon avec *Les enfants de cinéma*. En dernier lieu, de toute façon, la décision d'aller dans telle ou telle salle, est prise par l'Éducation nationale. Or, l'Éducation nationale sait très bien quelles sont les salles qui accompagnent vraiment le travail des élèves. Donc, je crois que les questions se régleront localement. Et localement, je crois que tous les gens qui interviennent sur ce dispositif, les coordinateurs, ont cette connaissance et trouveront, j'en suis sûr, des solutions.

Nathalie Benamou (conseillère cinéma, Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire):

Je tenais à remercier tous ceux qui ont contribué à cette rencontre nationale de Nantes, évidemment notre association nationale, et je considère que son travail, d'abord de longue haleine, qualitatif et qui s'inscrit dans le temps, doit être l'héritage du travail plus local sur lequel les comités de pilotage doivent évidemment s'appuyer, ou capitaliser cette expérience et cette générosité.

Ce qui m'a surtout alerté sur le problème des salles, des exploitants, est cette collision entre une logique industrielle de concurrence et une logique culturelle. Je pense qu'il faut y être vigilant, et surtout repositionner le rôle du comité de pilotage dans peut-être le fléchage des salles. Je sais bien que nous, ministère de la Culture, travaillons en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale, et j'imagine mal que ce soient les enseignants qui puissent, en dehors d'un comité de pilotage, flécher une salle pour ce dispositif. Je pense que c'est vraiment des réponses collaboratives qui doivent être trouvées. Nous sommes tous des passeurs, que ce soit au ministère de la Culture, au ministère de l'Éducation nationale, l'association nationale, les exploitants, les coordinateurs; il nous faut travailler ensemble et respecter cette logique culturelle initiale qui a guidé, donné une lame de fond de sens à l'action, à la générosité, à la conviction de chacun.

Buny Gallorini : Un simple détail, mais qui me semble avoir de l'importance : Un cahier des charges doit être bien sûr signé, et il doit ensuite y avoir un contrôle possible. Et c'est en ça que le coordinateur a vraiment de la valeur. Non seulement au moment du choix des salles - j'admets que le dispositif soit ouvert à tout le monde - mais ensuite, il faut qu'il y ait un vrai regard par rapport au travail qui est accompli. Parce qu'on sait très bien que n'importe qui peut s'engager sur un cahier des charges, mais ensuite passer outre, en diffusant par exemple les films au mauvais format ou en n'engageant aucun partenariat avec les enseignants.

Henri Genestar : C'est vrai que ce qui légitime cette opération, c'est l'existence d'un cahier des charges national, c'est, comme vous l'avez évoqué, qu'il y a un partenariat entre le ministère de l'Éducation nationale et le ministère de la Culture - CNC, et non des "prestations de services" comme vous l'évoquiez tout à l'heure, chose que nous essayons de traduire sur le terrain, entre opérateurs Éducation nationale, Culture, et associations.

Jean-Pierre Daniel : Il me semble que dans l'état actuel des choses, un équilibre a été trouvé entre une action : *Mettre des enfants dans une salle et de leur permettre de rencontrer un film, sur le temps scolaire*, petite chose, simple, fragile, et de l'ordre de l'action culturelle (et non d'un geste de commerce) - et son obligatoire accompagnement par un ensemble complexe de démarches éducatives, artistiques, partenariales. On l'a senti tout au long de nos trois jours de travaux, et nous savons bien, vivant cette expérience depuis longtemps, que la chose est difficile.

Le dispositif institutionnel qui a été mis en place il y a 11 ans et lentement s'est développé depuis, a, semble-t-il, parfaitement fonctionné jusqu'ici.

Au niveau national, le ministère de l'Éducation nationale (la Direction des écoles), le ministère de la Culture (le CNC) d'autre part, désignent immédiatement comme nécessaire, en terme de partenariat, un troisième acteur, et encourage la constitution d'une association porteuse de l'expertise artistique, pédagogique et technique cinématographique, de cette aventure.

Cette démarche nationale s'accompagne de la mise en place, dès le début, de son équivalent départemental par la désignation de deux partenaires de terrain qui jouent le rôle de relais de cette action nationale, dans une relation extrêmement étroite avec l'association.

L'un, le coordinateur "cinéma", inscrit dans une salle qui a une vraie histoire d'éducation artistique cinématographique, et l'autre, le coordinateur "Éducation nationale", porteur de tout le travail de terrain et de compréhension de ce que veut dire la mobilisation d'une communauté scolaire autour de cette salle et de la rencontre d'œuvres cinématographiques dans le temps scolaire. Ces coordinations sont deux entités légitimées, d'abord par leur expérience (par le travail artistique et pédagogique qu'elles font, et qui n'est pas qu'administratif) et ensuite par leur mode de désignation : l'une par le ministère de la Culture à travers la Drac, et l'autre par le ministère de l'Éducation nationale à travers l'Inspection d'académie.

Cet équilibre trouvé, à l'intérieur duquel les responsabilités des uns et des autres sont relativement claires, est la seule structure actuelle légitime. Des "comités de pilotage" ont été créés, dans certains endroits et pas dans d'autres, parfois plus régionaux ou interdépartementaux, comme un point d'appui des coordinations qui avaient besoin d'être accompagnées. Dans la structure institutionnelle actuelle, y compris dans le cahier des charges tel qu'il existe à l'heure actuelle et tel que nous avons eu, pour notre part, à le discuter au niveau du Conseil d'administration, le "Comité de pilotage départemental" doit rester une instance facultative de concertation réunie à l'initiative des coordinations.

Le Conseil d'administration des *Enfants de cinéma* a été conduit à accepter l'idée de la création d'une "Commission nationale" avec laquelle nous n'étions pas d'accord parce qu'elle mettait d'une certaine façon en cause le rôle de l'association, mais pour l'instant, c'est la seule chose qui a été acceptée, avec l'autre idée "technique" que le Cahier des charges ait le même plan que les cahiers des charges de *Collège au cinéma* et de *Lycéens au cinéma*.

En tout cas, en tant que Président de l'association (relais que Catherine Bailhache ici à mes côtés m'a passé il y a peu de temps) mais aussi en tant que participant depuis le départ à cette aventure, je pense qu'il va aussi falloir être capable de défendre cet équilibre institutionnel, fragile mais pertinent, en l'expliquant à tous nos interlocuteurs.

Cet équilibre, enfin, est complètement en dehors de la logique du marché, même si le cinéma est "*par ailleurs une industrie*". Jusqu'à maintenant, l'École n'est pas une industrie ni un marché. On travaille dans une aventure qui est celle de la classe, celle des enseignants. On construit avec eux un projet pédagogique qui est beaucoup plus compliqué que de simplement ouvrir la porte, accueillir, mettre en place une séance.

Mireille Pasquier (DESCO) : Je vais vous informer de la position de la Direction de l'Enseignement scolaire au sujet du cahier des charges et de notre position par rapport à *Enfants de cinéma*, de la Commission nationale *École et cinéma* (en instance de création) et des Comités de pilotages départementaux.

**Concernant le cahier des charges national**, de notre point de vue, mais nous allons le retravailler avec le CNC avec lequel nous sommes en échange de textes, il doit respecter les objectifs initiaux du dispositif (et je ne vais pas rappeler ce qui vient d'être dit en atelier par rapport à l'historique de cette action et de vos actions), prendre en compte l'organisation d'une école communale, qui n'est pas un Établissement, contrairement au second degré (budget communal, représentant de la mairie au Conseil d'école, vous le savez tous), prendre appui sur les spécificités de l'opération dans le primaire (elle se déroule exclusivement pendant le temps scolaire obligatoire, et se trouve au service des enseignements et du projet pédagogique élaboré pour la classe par l'enseignant - point de différence d'avec le Second degré là aussi où le projet est porté par un chef d'établissement), et enfin tenir compte de la place et du rôle de l'association nationale Enfants de cinéma (sans équivalent dans les autres dispositifs).

**Concernant la Commission nationale**, le dispositif s'adressant à des élèves de la grande section de maternelle jusqu'à la fin de l'école élémentaire, il est nécessaire de disposer de toutes les expertises pédagogiques garantissant la pertinence du choix des films qui seront inscrits au catalogue. Cela veut dire que nous souhaitons qu'il y ait un représentant de l'IUFM dans la Commission. Le Centre national de Documentation pédagogique participe pleinement, grâce à son expertise pédagogique en tant que partenaire au dispositif dans le cadre de la Convention cadre DESCO, SCEREN-CNDP et *Enfants de cinéma*, donc un membre du CNDP doit aussi être dans cette commission.

**Concernant la mise en place de Comités de pilotage**, elle est pour nous mise en question : Il ne faut pas que ces comités de pilotage dépossèdent les coordinateurs cinéma et Éducation de leur responsabilités (comme vous le disiez tout à l'heure), qu'ils amoindrissent le rôle des *Enfants de cinéma* et surtout qu'il ne mette pas l'Inspecteur d'académie sous tutelle, alors que la concentration et la Loi de finance renforcent son rôle.

Henri Genestar : Quand la représentante de la Desco rappelle qu'il ne s'agit pas de mettre un inspecteur d'académie "sous tutelle", la LOLF permet quand même, du point de vue de l'inspecteur d'académie et de la gestion des crédits, d'avoir une maîtrise politique de ses orientations : la possibilité de flécher des crédits sur des actions, sur des formations, sur une continuité, sur une mission à plein temps. Cette volonté politique, je la vois sur mon département, où tous les inspecteurs ont choisi d'accompagner ces formations et de les légitimer par un chargé de mission Inspecteur, par des moyens financiers, par des stages de formation inscrits tous les ans au plan de formation continue, par des journées pédagogiques, par des crédits pour le matériel, par une reconnaissance institutionnelle, par une présence à certains stages. Or, vous l'évoquiez tout à l'heure, c'est une situation très contrastée sur le plan national, et qui présuppose une continuité politique au sein de l'Éducation nationale. C'est vrai que là aussi, du point de vue des IUFM, il serait vraiment essentiel qu'il y ait une réelle politique, parce qu'on sait très bien que, à de jeunes professeurs des écoles, si dès le départ on ne leur fait pas comprendre que dans leur pratique professionnelle il n'y a pas, aussi important que la maîtrise de la lecture, des mathématiques des sciences et du reste, la plus-value artistique, culturelle et sensible que nous évoquions et qui s'imbrique avec tout le reste, on ne peut pas faire le pari que 5, 6 ou 7 ans après leur entrée en fonction, ils vont miraculeusement retrouver ça. La formation initiale est absolument essentielle. Et c'est vrai que ces disparités extrêmement importantes en ce qui concerne les politiques académiques en ce qui concerne les plans de formation initiale, plan de formation continue, et plan de formation des IUFM.

Alors effectivement, intellectuellement, il serait bon que les IUFM participent. Mais dans la réalité, s'il n'y a pas de volonté politique d'inscrire dans l'enseignement et dans les pratiques artistiques sur le cinéma, ces plus-values que sont les dispositifs - aussi bien dans les IUFM (pilotés par les recteurs qui en président le Conseil d'administration) que dans les formations académiques des IUFM - il est évident que la présence d'un de leur représentants à la Commission nationale *École et cinéma* va être purement formelle.

Jean-Pierre Daniel : Sur la question de la composition de la Commission nationale, j'ai entendu de la part de la DESCO l'idée que la présence d'instances de formation, de la relation avec le SCEREN avec qui nous avons une convention sur les *cahiers de notes*, semblait indispensable. Ce que tu rajoutes Henri, c'est l'idée que peut-être, l'IUFM n'est pas forcément le seul ou le mieux placé, et qu'il y a peut-être d'autres instances. Et on découvre, à l'écoute de tout ça, à quel point la structure de l'Éducation nationale est complexe sur *École et cinéma*, et qu'il ne faudrait pas la réduire à un intervenant seul.

Hervé Le Gall : Je voulais intervenir en tant que Coordinateur cinéma de la Côte d'Or, un petit peu mis sous les feux de la rampe pendant ces trois jours avec le cas de Dijon.

Justement, sur mon département, le comité de pilotage existe. C'est un travail complémentaire au mien, il rassemble avec l'Éducation nationale les 6 salles associées et le circuit de cinéma itinérant du dispositif, et salles et coordinateurs travaillons en cohésion, pour défendre le projet.

Or sur cette affaire, il y avait eu un travail et une proposition collégiale donc, avant la réunion du 5 Juillet à Dijon, qui avait été soumise au Conseiller audiovisuel DRAC de ne pas intégrer la salle en question pour l'année scolaire 2005-2006. Mais effectivement, elle n'a pas été entendue. Cela a complètement remis en cause notre rôle sur le terrain. Or, si des salles veulent participer au projet en Côte d'Or, c'est bien parce qu'il a une identité forte et affichée de la maîtrise du projet départemental. Cette année, nous allons travailler pour démontrer un travail qualitatif important, mais dans les années à venir, il faudra réfléchir à la façon dont va s'appliquer l'extension du dispositif, sur notre département, mais aussi sur les autres.

Noémie Brédère : Dans l'Hérault, j'ai un peu le même souci qu'à Dijon. Je voudrais y revenir, et sur la légitimité qu'ont les coordinations départementales. Parce que, pour le coup, mon rôle a été mis à l'écart et on a décidé à ma place.

Dans une ville du département, à Béziers, le cinéma de Centre ville a fermé cet été, on l'a su très tardivement, et il n'y a donc plus de cinéma dans cette ville pour accueillir les élèves des trois dispositifs prévus à la rentrée de Septembre, parmi lesquels une trentaine de classes d'*École et cinéma*. On se retrouve uniquement face à un multiplexe, à l'extérieur de la ville. Les inscriptions ne sont pas encore faites, puisque les discussions avec la Conseillère DRAC sont en cours, et sa réponse, venue du CNC, a été que nous n'avions pas d'autre alternative, et que ces enfants iraient dans ce cinéma. Je suis donc dans cette situation d'exécuter, en ayant des financements à trouver pour les transports supplémentaires générés par cette situation, à prendre sur les ateliers initialement prévus pour les classes. Autre chose qui entre en jeu : l'exploitant qui a créé ce multiplexe gérait la salle art et essai qui a fermé au centre ville. Du coup, on se sent coincé. Et dans cette espèce de marche en avant, le nez toujours dans le guidon, on doit tout gérer, tout en n'ayant pas le droit à l'erreur, et n'ayant pas le droit non plus de prendre trop d'initiatives parce qu'on pourrait "faire des conneries".

Catherine Bailhache : Une image, qui a été donnée hier à l'atelier et qui est à méditer : Pendant qu'on est en train d'assister, au niveau de l'Éducation nationale, à la décision d'enlever les machines de friandises et de distribution de Coca-cola dans les halls des établissements scolaires, je trouverais bizarre de se mettre à emmener les enfants dans des endroits où ça représente 70% de la recette et prend le pas sur les films de cinéma.

Olivier Bruand (GNCR) : Au nom des cinémas de recherche, je voulais dire que nous serons vigilants sur tous les points qui viennent d'être évoqués (rôle de l'association, rôle des coordinateurs, des salles...) et il n'est pas anodin pour nous que les salles qui participent à l'opération aient un rôle prépondérant à jouer. Effectivement, on aurait l'impression qu'une trop grande ouverture pourrait dénaturer le dispositif. Cette exigence, il faut la tenir, et on peut tout à fait faire confiance en cela aux partenaires actuels.

Eugène : C'est vrai qu'il y a des cas particuliers, et d'accord, il y a aussi ceux qui, n'ayant pas de solution, vont dans un multiplexe et ça ne se passe pas plus mal que ça. Simplement, ce qui est pointé là, est qu'au final, le travail des coordinateurs - cinéma et éducation nationale, repose en fait sur un total bénévolat; il n'y a pas d'autre terme, et depuis trop longtemps. Et c'est vrai qu'ils s'essouffent, se fatiguent, s'épuisent face aux difficultés, comme on le constate par exemple avec le changement de plus en plus rapide de coordinateurs. Il faut aussi que cet état de fait soit pris en compte : Car pour les personnes coordinatrices aujourd'hui, la moindre des reconnaissances de leur travail, mené pour certains dès 94 où ils ont vraiment porté le dispositif à bout de bras et qui continuent, est de respecter cet engagement.

Frank Thiéblemont : Le nerf de la guerre, c'est l'argent, et je réclame un minimum d'argent des DRAC pour la coordination cinéma, pour ce travail maintenant reconnu. Je rappelle que j'ai encore rencontré des coordinateurs qui sont à 1.500 Euros de la DRAC au niveau de la Coordination, et que c'est récurrent. Car la disparité est hallucinante entre certains coordinateurs d'un département à l'autre, moins de 1.500 Euros de subvention à la coordination pour certains et heureusement plus pour d'autres. Il ne s'agit pas de mettre tout le monde au même niveau, mais au moins de remonter le niveau minimum de la somme donnée par la DRAC. Et concernant l'accompagnement du dispositif, non seulement le statut du Coordinateur doit vraiment prendre une vraie place et il doit être l'interlocuteur direct au niveau du CNC et de la DRAC. Mais tant que l'on restera sur un poste de coordination fragile, la situation de pourra qu'empirer.

Ça fait deux ans que je retrouve certains jeunes coordinateurs cinéma à cette Rencontre, et j'aimerais bien savoir leur mission confortée, et les revoir encore ici dans deux ans !



Eugène : Pour en revenir à Dijon, je trouve que ce travail a été complètement nié. J'ai été frappé par le fait que subitement, alors que vous galérez sur le terrain depuis 11 ans, un conseiller cinéma prenne une décision sans concertation avec les Coordinateurs départementaux, et sans en avertir l'association nationale ni l'inviter à une réunion aussi importante concernant le suivi partenarial d'*École et cinéma* (j'ai dû m'y imposer). C'est comme si vous n'existiez plus, comme si vous n'aviez rien fait. Comme si vous n'aviez pas mobilisé les enseignants, les énergies, pour que le dispositif existe. Ce qu'il faut maintenant, c'est que ces questions se résolvent, comme disait Nathalie Benamou, dans une concertation, et j'ajoute : à votre niveau. On n'est pas contre le fait que plusieurs personnes se réunissent autour d'une table pour s'accorder sur l'entrée de telle ou telle salle dans le dispositif. Mais, proches du terrain comme nous le sommes, on se rend compte que quelque chose est en train de tous nous échapper quand subitement, est mis au-dessus du coordinateur qui en a la responsabilité, quelque chose ou quelqu'un qui décide à sa place, alors que le boulot a été fait et bien fait, pendant 11 ans.

Nathalie Benamou : Je ne sais quel statut institutionnels les comités de pilotages ont, mais leur intérêt est de croiser les intelligences et les intérêts des différents professionnels et associatifs. Et si les DRAC sont là, c'est d'abord parce que vous êtes là. Pour accompagner tous les porteurs de convictions, de valeurs, et d'abord cela. On ne travaille pas contre, on travaille avec, ensemble. Et si parfois il existe des loupés de dialogue ou d'échange entre partenaires et DRAC, ça n'est jamais intentionnel. Dans le cas évoqué, je ne sais pas ce qui s'est exactement passé, peut-être l'application à un moment donné d'une réglementation qui a fait que la décision a été mal comprise. Ne généralisons pas en tout cas, sur le fait que les DRAC n'entendent pas les messages des partenaires, puisqu'une part importante de nos travaux et de nos réflexions, est de vous entendre et d'adapter les dispositifs et les différents cadres, réglementaires par exemple, pour mieux répondre aux principes de réalité de problèmes actuels dont nous sommes très conscients (les œuvres qui changent de supports, problèmes entre multiplexes et salles art et essai fermées en Centre ville, etc.).

Eugène : Pas de souci, beaucoup de DRAC accompagnent effectivement le dispositif, et sont garants du projet. Cet accompagnement est important, et le dispositif ne peut à mon sens exister sans lui. Notre inquiétude, vient plutôt du fait que l'on constate un glissement des choses, et on a peur pour l'avenir qui semble incertain. On a exprimé cette crainte, parce que le cas émergé de Dijon est un cas certes particulier, mais il n'est pas le seul. Simplement, pourquoi ne pas le résoudre dans la concertation et dans le dialogue ?

Pierre Forni (CNC) : Pour répondre à cette idée de comité de pilotage, certains se mettent en place spontanément dans plusieurs départements. Il n'est pas du tout une tutelle, comme on le décrit. Les deux coordinateurs sont dans ce comité, et il doit au contraire être là pour faciliter le travail des deux coordinateurs. Quand on se trouve confronté aux problèmes comme celui qui nous est présenté, et justement pour éviter que des décisions soient prises uniquement par le coordinateur, avec les conséquences qui peuvent s'en suivre (30 personnes à Dijon, pour un problème qui n'aurait jamais dû arriver jusque là). Et on ne va pas créer une "usine à gaz" : il faut que le comité de pilotage soit une structure souple, qui permette justement plus de partenariat.

Jean-Pierre : Soyons quand même clairs sur ce point. Pour l'instant, les comités de pilotage existent dans un certain nombre de départements, selon la volonté des participants. Mais ils n'ont pas d'existence institutionnelle. Alors, restons sur cette idée : pour l'instant, les coordinateurs restent actuellement les experts de terrain ayant la responsabilité du projet. La question posée, par exemple avec Dijon, donne envie de savoir ce qu'en pense l'Éducation nationale. Car le coordinateur cinéma n'est jamais tout seul, ce sont des deux coordinateurs ensemble dont il s'agit. S'il est tout seul, c'est grave. Les deux coordinateurs ensemble, à partir d'une expertise de terrain (où en sommes-nous, etc.) peuvent à un moment dire *non, ce n'est pas une bonne idée d'aller dans telle ou telle salle - Ou bien Oui, ne perdons pas l'acquis de ces quelques écoles engagées et du travail formidable qui se faisait ici, et allons-y...* Et alors, définissons ensemble comment on y va, comment s'est accompagné : ce qu'on y fait, quel accompagnement pédagogique et artistique allons-nous continuer, comment le garantir. Car il ne s'agit pas de chercher un prestataire de service, chez qui on enverrait la copie. C'est ce travail, cette expertise qu'un comité de pilotage ne pourra pas faire. C'est le travail en commun des deux entités, des deux coordinateurs de terrain, qui doit leur permettre de porter et de développer cette expertise, en relation avec l'autre coordination partenariale, à savoir l'association nationale, et dans des rapports institutionnels précis avec les tutelles. Voilà le système actuel; si on le change, il faut qu'on se le dise, mais pour l'instant c'est cela.

Nathalie Benamou : Il faut quand même bien valider qu'on est dans une logique de politique culturelle d'extension, mais vous savez qu'il n'est parfois pas toujours raisonnable de s'étendre, plutôt d'essayer d'augmenter qualitativement les caractéristiques d'un dispositif. On ne peut pas, comme je le disais tout à l'heure travailler séparément, vous ne pouvez pas vous mettre dans une logique d'extension, si vos tutelles et tous les partenaires avec lesquels vous travaillez n'y sont plus. Or là, y aura-t-il une corrélation entre l'extension financière et l'extension du dispositif ?

Eugène : Si on prend l'exemple de Beauvais où là aussi une demande de salle pose difficulté, la coordinatrice cinéma tient cette position : elle ne peut accepter qu'il y ait une autre salle sur cette ville, parce qu'elle touche 1500 Euros de la DRAC, et cela depuis 10 ans, sans un centime de plus pour faire le travail de coordination. Elle ne voit pas pourquoi se voir rajouté du travail de coordination avec des salles en plus, sans l'accompagnement financier nécessaire. C'est une vraie difficulté du terrain, qui a été évoquée lors de l'atelier. Et c'est vrai, ce problème de l'argent mis entre parenthèse depuis deux ans, nous revient dans la figure violemment. Et il se pose aussi au niveau national : le dispositif s'étend, et nous n'avons pas plus de documents, pas plus de copies, et pas plus de subvention de fonctionnement pour la coordination nationale - donc pas plus de forces physiques.

Olivier Demay : Sur la maîtrise de l'extension, je peux témoigner au niveau de mon travail sur les candidatures des nouveaux départements, que depuis plusieurs années nous avons freiné l'extension en réduisant le nombre de départements qui rentrent, pour aller vers une meilleure qualification des projets de démarrage. Ces dossier sont très accompagnés, regardés très précisément. Ils sont presque - ce qui serait souhaitable à terme dans tous les départements - l'objet d'un partenariat qui se met en place entre des structures culturelles volontaires, une nouvelle Inspection académique concernée et *Les enfants de cinéma*, pour monter ensemble un projet qualitatif à proposer aux tutelles. Ainsi, pour cette année, seuls deux départements rentrent dans le dispositif : l'Aveyron et la Haute-Marne, alors que quatre demandes étaient faites. Les autres sont reportées, car leur projet doit être revu, retravaillé, il faut définir plus précisément les salles qui peuvent démarrer, ce qu'elles veulent faire chacune avec leur communauté scolaire, comment, pourquoi, avec quelle implication des Inspections (départementale, et dans les circonscriptions concernées). Tant que ces conditions nécessaires à la mise en place d'*École et cinéma* ne sont pas garanties, on n'étend pas le dispositif sur ces nouveaux territoires.

Jean-Pierre : La logique dans laquelle on est au niveau de l'association, est d'aller vers 90 départements. Déjà 1 Million d'entrées avec le dispositif, nous ne sommes pas tellement favorables à ce qu'on nous mette la barre à 2 Millions !

Car enfin, il pourrait être raisonnable d'en rester là : 1 Million d'entrées, 60 films au catalogue et bien étendu sur 90 départements, avec un dispositif exigeant qui fasse que dans chaque département une vraie aventure forte soit développée - Et en affirmant que le dispositif *École et cinéma* n'a pas vocation à être généralisé. Mais à un moment, il y a un vrai choix politique à faire. Et ce choix, il faut que ça reste à l'État qui l'assume. Donc, extension, oui; maîtrisée, oui. Et si on veut passer cette action à beaucoup plus, bien prendre conscience que ça va coûter très cher à l'État.



# Paroles de conclusion

par Jean-Pierre Daniel, Président des *Enfants de cinéma*

*Pour faire "mon" bilan de ces trois jours,* je dirais qu'on a eu, dans cette Rencontre, un travail sur la question du cinéma qui a été d'une très grande richesse. Tous les intervenants, si on va des propositions de Carole, jusqu'à ce que l'on vient de vivre avec nos amis cinéastes, ont déplié en tous sens la question du cinéma et on en a parfaitement mesuré la complexité. Je pense aussi à ce qui s'est dit aujourd'hui autour du scénario, en n'oubliant pas la manière dont la question du documentaire nous a fait nous embarquer dans une réflexion sur "*Qu'est-ce que le cinéma ?*" - des moments de jubilations et des moments de colère, ce fut pour moi un vrai bonheur de les vivre.

Peut-être a-t-on un peu délaissé le terrain de l'école, où nous étions plus l'an passé si on se rappelle l'intervention de Philippe Meirieu en clôture de notre Rencontre. Mais tout ce travail sur le cinéma est bien sûr destiné à nourrir la manière de réfléchir la rencontre du cinéma avec les élèves, notre tâche essentielle.

Dernière chose que je voulais dire, dans le prolongement de ce qui a été dit précédemment par Eugène. Nous aurons à penser encore plus fortement le développement de l'Association.

Quand on parle avec des personnes qui rentrent dans le dispositif, ou qui y sont et qui le pratiquent parfois depuis le début, on se trouve avec des militants. Je suis convaincu que cette association, n'est pas seulement faite de ceux qui sont au Conseil d'administration, elle est visiblement porteuse de ce qui se fait sur le terrain, mais aussi de l'engagement militant de beaucoup d'entre vous, quelle que soit votre position dans l'aventure. Cette présence doit être rendue visible, et je me propose de porter cette idée au sein de notre Conseil d'administration.

Je vous donne d'ores et déjà rendez-vous l'an prochain, pour une nouvelle Rencontre nationale de tous les coordinateurs départementaux d'*École et cinéma*.

Jean-Pierre Daniel.



# Annexes

## Annexe 1 : Programme de la Rencontre nationale d'octobre 2005 à Nantes :

### « Rencontre Nationale des coordinateurs *École et cinéma* » les 5-6 et 7 octobre à Nantes

#### Mercredi 5 octobre

- 9h30 Matinée réservée aux nouveaux départements et nouveaux coordinateurs. Réunion avec l'équipe des *Enfants de cinéma*.
- 14h00 Projection du film *Le Sabotier du Val de Loire* de Jacques Demy et présentation de la Rencontre par Carole Desbarats, Jean-Pierre Daniel, Eugène Andréanszky
- 15h00 « Évaluer une pratique artistique »  
Intervention de Carole Desbarats, essayiste et enseignante de cinéma.
- 16h15 « Évaluer une pratique artistique, mise en situation » : Projection du film *Nature Morte* de Florence Bresson, en présence d'un groupe d'évaluation constitué d'un critique (Emmanuel Burdeau, rédacteur en chef des Cahiers du cinéma), d'une cinéaste (Emilie Deleuze), membre du groupe de réflexion des Enfants de cinéma, d'une programmatrice à l'Agence du court métrage (Amélie Galli), membre du groupe de réflexion des Enfants de cinéma, d'un professeur des écoles (Alain Pétiniaud), d'une exploitante de salle, (Catherine Cavelier), le Cinématographe à Nantes.
- 19h15 Ouverture officielle de la « Rencontre Nationale » en présence du CNC, de la D.D.A.I., de la Desco, de la DRAC, de l'Inspection académique, de la Ville de Nantes et des partenaires locaux  
Ciné-concert : Gosses de Tokyo de Yasujiro Ozu accompagné par Tanuki (musique contemporaine).
- 21h45 : repas pris en commun au « Lieu Unique »

#### Jeudi 6 octobre

- 8h45 Introduction de la journée « Autour du documentaire »  
Projection du film *El Cielo gira (Le Ciel tourne)* de Mercedes Alvarez.
- 11h15 Échanges autour du film, du cinéma documentaire et de ses enjeux artistiques et culturels, par Marie-Pierre Duhamel-Muller (Cinéma du réel), Christophe Postic (États généraux du film documentaire) et Catherine Rascon (monteuse et responsable pédagogique des ateliers Varan).
- 14h30 6 Ateliers au choix :
- Atelier 1 : Comment aborder le film documentaire en situation pédagogique ? Atelier animé par Catherine Rascon, Marie-Pierre Duhamel-Muller et Christophe Postic, avec Yann Goupil de l'Agence du court métrage à partir d'extraits de films.
  - Atelier 2 : Séance expérimentale de cinéma en présence de deux classes de CM2, autour d'un film de l'actualité documentaire à venir : *Camera Kids* de Zana Briski et Ross Kauffmann (Oscar 2005 du meilleur film documentaire), Atelier animé par la cinéaste et pédagogue Pascale Diez.
  - Atelier 3 : De l'importance de montrer des films en version originale sous-titrée à des élèves de cycle III (projection d'extraits de films), avec Christelle Hermet (Les Films du Paradoxe).
  - Atelier 4 : Travailler sur l'image en maternelle, passerelles et aller-retour entre films et albums de jeunesse. Atelier animé par Annie Furré et Anne-Sophie Zuber.
  - Atelier 5 : Rôle et engagement de la salle, lieu de l'expérience artistique, dans le projet *École et cinéma*. (avec des directeurs de salles invités).
  - Atelier 6 : Place et rôle possibles des cinéastes dans le projet *École et cinéma*. (avec Olivier Ducastel, Émile Deleuze...)
- 17h45 Quels films documentaires montrerions-nous aux enfants du 1<sup>er</sup> degré ?  
Projection de *Gbanga Tita* de Thierry Knauff, puis Débat animé par Eugène Andréanszky (*Les enfants de cinéma*), avec Marie-Pierre Duhamel-Muller, Christophe Postic, Catherine Rascon, et l'ensemble des cinéastes et des invités de la journée.
- 19h30 Projection du film «Rivers and Tide» de Thomas Riedelsheimer.
- 21h30 Repas pris en commun au Lieu Unique

#### Vendredi 7 octobre

- 9h15 « Autour du scénario », organisé en collaboration avec l'Acor (Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche)  
« A partir d'un scénario, d'un projet, quel film devine-t-on ? » • Lecture d'un projet : *Ça sera beau\** de Wael Noureddine, par Féjria Deliba • Discussion avec la salle, en présence du CNC et de cinéastes.
- 14h00 Faire des films aujourd'hui ! Rencontre avec des créateurs (Émilie Deleuze, Vincent Dieutre, Jean-Charles Fitoussi)
- 15h30 « Quel avenir pour *École et cinéma* ? » Perspectives et questionnements à partir du travail en ateliers, réalités du terrain, rôle des institutions et des acteurs locaux du dispositif.
- 17h45 Bilan et clôture



Direction de  
l'enseignement  
scolaire

Service des formations

Sous-direction des  
enseignements des  
écoles et des  
formations générales  
et technologiques des  
collèges et lycées

Bureaux des écoles

DESCO A1  
N°2005 - 0263

Affaire suivie par  
Françoise Lagarde  
Téléphone  
01 55 15 35 25  
Télécopie  
01 55 15 20 42  
Comail  
[Francoise.lagarde@desco.education.gouv.fr](mailto:Francoise.lagarde@desco.education.gouv.fr)  
107 rue de Grenelle  
75357 Paris 07 SP

Paris le

21 SEP. 2005

Le ministre de l'Éducation nationale,  
de l'enseignement supérieur et de la recherche

à

Mesdames les inspectrices et  
Messieurs les inspecteurs d'académie,  
directrices et directeurs des services  
départementaux de l'Éducation nationale

S/C de Mesdames les rectrices et  
Messieurs les recteurs d'académie

Objet : Onzième rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif  
« École et cinéma »

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif « École et cinéma » se déroulera, en 2005, du 5 au 7 octobre à Nantes ; cette rencontre annuelle s'inscrit dans le cadre du partenariat formalisé par la convention signée entre le ministère de la culture et de la communication et celui de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche. Elle doit permettre à chacun de nourrir sa réflexion et d'enrichir ses connaissances dans le domaine du cinéma grâce aux apports des universitaires et des artistes invités. Le thème fédérateur autour duquel est organisée la rencontre 2005 est le documentaire.

Les acquis de ces journées pourront contribuer à développer les actions de formation continues dans le domaine des enseignements artistiques à l'école, puisque le cinéma est désormais abordé à l'école dans le programme des arts visuels. Je souhaite que la personne que vous avez désignée dans votre département pour suivre le dispositif « École et cinéma » puisse participer à la manifestation citée en objet. Il vous appartiendra de lui délivrer un ordre de mission et de prendre en charge ses frais de déplacement et de séjour ; je vous précise que les déjeuners sont pris en charge par l'association *Les enfants de cinéma*.

Vous trouverez ci-joint des informations sur l'organisation et le programme prévisionnel de ces journées.

Pour le Ministre, et par délégation  
Pour le Directeur de l'enseignement scolaire et par délégation  
Le chef du service des formations

Jean-Marc GOURSOLAS

*... à vos agendas...*

*La prochaine Rencontre nationale des Coordinateurs départementaux d'École et cinéma  
se tiendra à Amiens, les 18, 19 et 20 octobre 2006*



## *- Morceaux choisis -*

Avec le soutien de la DDAI, document réalisé par *Les enfants de cinéma*,  
maître d'œuvre d'*École et cinéma*,  
dispositif subventionné  
par le CNC et la DDAI (ministère de la Culture et de la Communication)  
et la DESCO et le SCEREN-CNDP  
(ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche)

Coordination, rédaction : Olivier Demay - Stagiaire : Joanne Guillon  
Maquette : Delphine Lizot  
Enregistrements : *Le Cinématographe*  
Impression : Société Louyot. Mars 2006. Tirage à 300 exemplaires

Un grand merci aux auteurs, intervenants et invités qui ont participé à ce document, et à tous les participants à cette  
Rencontre nationale d'*École et cinéma* à Nantes.

---

*Un remerciement tout particulier à Emilie Mottier, Guillaume Mainguet, François Allaert, Catherine Cavelier et à toute  
l'équipe du Cinématographe, Réjane, Emmanuel, Salomé et Antoine pour leur collaboration efficace et non-stop !*