

# Rencontre nationale

## *École et cinéma*

18, 19 et 20 Octobre 2006 - Amiens



Actes de la 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 (DGESCO et SCEREN-CNDP)

en partenariat avec *Le Ciné Saint-Leu*, l'ACAP et Amiens Métropole,  
l'Inspection Académique de la Somme, la DRAC Picardie et le CRDP d'Amiens



**CNC**

**acap**  
Pôle Image Picardie



# “Que vive la Rencontre nationale”

par Eugène Andréanszky, délégué général des *Enfants de cinéma*

La « Rencontre nationale des coordinateurs départementaux d'*École et cinéma* » organisée pour la douzième année par *Les enfants de cinéma* s'est déroulée à Amiens au *Ciné St Leu* en partenariat avec la salle, la DRAC Picardie, l'Inspection Académique de la Somme, l'ACAP et Amiens Métropole. Cette manifestation est soutenue par le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (DGESCO et SCÉRÈN-CNDP) et le ministère de la Culture et de la Communication (CNC et DDAI).

Cette manifestation a été l'occasion une fois de plus de resserrer les liens entre les 160 coordinateurs départementaux, l'association nationale *Les enfants de cinéma* missionnée depuis l'origine pour mettre en œuvre, développer et accompagner le dispositif *École et cinéma*, les structures cinématographiques partenaires et les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture.

Au moment où le témoignage des liens de confiance et de reconnaissance mutuelle mettent en lumière la réussite du dispositif, il nous a semblé indispensable de relayer les paroles fortes qui saluaient tout le travail accompli et qui méritent d'être plus que jamais diffusés aux acteurs et responsables d'*École et cinéma* sur le terrain et, bien entendu, à nos tutelles et à toutes les personnes intéressées par ce projet éducatif et artistique.

Le Cinéma, a été présent tout au long de cette Rencontre, et nous avons souhaité garder trace, en priorité, de la Conférence d'Élisabeth Lequeret, qui a interrogé la contemporanéité du cinéma et de son économie, à travers la problématique des “ **Cinémas d'Afrique** ”.

D'autres thématiques ont également été abordées, autour du dispositif *École et cinéma*, des chantiers ouverts lors des ateliers et un passionnant temps de réflexion partagé lors de notre première journée en compagnie de Jacques Doillon autour du film *Ponette*, moments dont nous ne rendrons pas compte ici, le Site Internet des *Enfants de cinéma* ([www.enfants-de-cinema.com](http://www.enfants-de-cinema.com)) étant désormais là en complémentarité pour prendre également le relai des synthèses de nos travaux.

Ainsi, vous y retrouverez la magnifique intervention de Carole Desbarats :  
“*Le merveilleux à travers des oeuvres du catalogue École et cinéma*”.



*Ponette* de Jacques Doillon

Par contre, vous aurez dans ce document la possibilité de vous plonger dans la lecture exhaustive de deux moments forts de cette Rencontre 2006, qui résonnent encore aujourd'hui avec notre actualité d'*École et cinéma* : la problématique de “ **L'exploitation cinématographique** ” - présentation d'exemples d'expériences novatrices, débats et échanges au sein de notre réseau - et celle des “ **Enjeux d'une éducation artistique et culturelle à l'école** ”, avec la Table Ronde consacrée à cette question, abordée de façon transversale et ouverte avec nos amis du spectacle vivant (Danse et Théâtre) et qui a cristallisé notre réflexion collective durant ces trois jours.

Il me reste à remercier tout particulièrement Carole Desbarats, le CNC et la DDAI, Amiens Métropole, et enfin l'équipe permanente des *Enfants de cinéma*, nos administrateurs et notre président Jean-Pierre Daniel, ainsi que nos amis cinéastes présents, Nicolas Klotz, Jacques Doillon, Jeanne Crépeau, Abderhamane Sissako, pour les moments de cinéma et d'intelligence qu'ils ont partagé avec nous.

Pour la réalisation de cette Rencontre, je remercie également nos collaborateurs remarquables sans lesquels, avec une équipe permanente réduite, rien n'aurait été possible : Guillaume Mainguet, Jean-Louis Besombes, Frédéric Schildknecht, Olivier Meneux et Pauline Chasserieu, Sylviane Fessier et son équipe, qui nous ont permis de mener à bien cette Rencontre Nationale - de sa préparation, jusqu'à sa présente restitution. Nous pensons que cette “*Rencontre Nationale 2006*” fera date !

Nous vous donnons d'ores et déjà rendez-vous en octobre prochain en Alsace, à Strasbourg les 17,18 et 19 octobre 2007 pour d'autres thématiques, d'autres découvertes, d'autres nourritures intellectuelles et terrestres, autour du projet *École et cinéma*.

Prenez le temps de lire ou de relire ce document qui prouve, une fois de plus, la richesse et la singularité du projet *École et cinéma*, mais aussi le niveau remarquable de la réflexion menée durant ces trois journées, chaque année, à l'occasion de cette Rencontre nationale. Et rappelons à nouveau l'engagement de tous, mais aussi la convivialité, la solidarité, la générosité qui nous réunissent dans cette aventure commune que nous poursuivons ensemble.

Eugène Andréanszky.

# Sommaire

INTRODUCTION DU DOCUMENT : “Que vive la Rencontre nationale”	Page 3
<b>SOUTENIR LE DISPOSITIF ÉCOLE ET CINÉMA, PRISES DE PAROLES OFFICIELLES :</b>	
DISCOURS DU MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, GILLES DE ROBIEN	Page 7
OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE :	Page 8
Le Ministère de la Culture : CNC, DRAC Picardie, DDAI - Le Ministère de l'Éducation nationale : DGESCO, IA de la Somme - La Collectivité d'accueil : AMIENS MÉTROPOLE - L'association <i>Les enfants de cinéma</i> .	
<b>PREMIÈRE PARTIE: LE CINÉMA AFRICAIN</b>	Page 15
CONFÉRENCE :	Page 17
“Le cinéma africain : un continent à la recherche de son propre regard” par Élisabeth Lequeret.	
<b>DEUXIÈME PARTIE : L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE, PRATIQUES NOVATRICES</b>	p. 27
TÉMOIGNAGES D'EXPÉRIENCES :	
“L'ACAP, expérience d'une aventure régionale” par Olivier Meneux	Page 29
“Le Ciné St-Leu d'Amiens” par Sylviane Fessier	Page 35
“Diriger et programmer une salle de cinéma” Intervention de Geneviève Troussier	Page 37
ÉTUDE DE CAS :	Page 41
“Une expérience autour du nouveau film de Nicolas Klotz, <i>La Question humaine</i> ”	
Interventions de Quentin Mével, Délégué de l'ACRIF - Nicolas Klotz, cinéaste - Fabienne Hanclot, directrice du cinéma <i>L'Étoile</i> de la Courneuve	
TABLE RONDE :	Page 47
“Les pratiques novatrices de l'exploitation cinématographique”	
Animée par Antoine Guillot, et en présence de Nicolas Klotz	
Interventions de Nicole Cornut, <i>Le France</i> à St-Étienne et représentante de l' <i>Association française des cinémas d'Art et Essai</i> (AFCAE) - Marianne Boussard, <i>L'Espace Magnan</i> de Nice - Stéphane Goudet, <i>Le Méliès</i> de Montreuil - Luigi Magri, <i>L'Apollo</i> de Châteauroux - Robert Gatín, <i>Cinéma Gaumont</i> d'Amiens, du groupe Europalace.	
<b>III - TROISIÈME PARTIE : L'ÉDUCATION ARTISTIQUE À L'ÉCOLE</b>	Page 61
TABLE RONDE :	Page 63
“Pour une politique d'éducation artistique et culturelle, durable et concertée”	
Animée par Jean-Pierre Daniel, Président des <i>Enfants de cinéma</i>	
Interventions de René Macron, DGESCO - Anne Cochard, CNC - Marcelle Bonjour, conseillère Danse à l'École - Jean-Pierre Lorient, Délégué national de l'ANRAT	
<b>ANNEXES :</b>	
Circulaire DGESCO	Page 83
Programme détaillé de la Rencontre nationale	Page 84
Ressources complémentaires : Extraits écrits ou sonores de la Rencontre, disponibles sur <a href="http://www.enfants-de-cinema.com">www.enfants-de-cinema.com</a> (mis en ligne à compter de septembre 2007)	Page 86

# Soutenir le dispositif *École et cinéma*, prises de paroles officielles

## **Discours du Ministre de l'Éducation Nationale, Gilles de Robien :**

Monsieur le Président Jean-Pierre Daniel, Monsieur le Délégué général Eugène Andréanszky,  
Mesdames, Messieurs.

Après Paris et Nantes, deux villes avec lesquelles Amiens a noué des liens amicaux et culturels (avec l'Année Jules Verne et la récente Nuit Blanche), Amiens a été choisie pour accueillir, à l'occasion de ce rendez-vous national annuel, tous les responsables et les coordinateurs du dispositif *École et Cinéma*.

Votre présence est aussi un événement pour le Ciné Saint-Leu, dont le travail auprès des jeunes publics notamment se trouve légitimement mis à l'honneur.

Je tiens à cette occasion à saluer particulièrement le travail des coordinateurs de la Somme, Sylviane Fessier et Frédéric Schildknecht.

Ces Rencontres nationales d'*École et Cinéma* sont ô combien importantes car elles participent au développement du 7<sup>e</sup> Art et à l'enrichissement des différents modes d'apprentissage des enfants.

L'école et le cinéma sont en effet des espaces qui doivent savoir dialoguer.

Vous connaissez mon attachement à ce dispositif car la présence du cinéma à l'école contribue largement à la modernisation de l'éducation nationale.

Vous le savez bien, puisque depuis 12 ans, votre association nationale rapproche les enfants et le cinéma.

Ce dispositif liant l'Éducation nationale et la Culture doit encore s'intensifier.

Les jeunes publics (du cycle II et III) sont très demandeurs de cette complémentarité.

L'implication de 500 000 enfants et de 18 000 classes reste un défi permanent pour chacun d'entre vous.

Cette rencontre entre les 160 coordinateurs a permis d'approfondir votre réflexion sur le choix des documentaires, les thèmes à aborder...

Choisir un film dans un catalogue est un choix pédagogique fort. Offrir un large choix de séances et un débat de qualité dans les cinémas est aussi une façon d'expliquer la différence entre le 7<sup>e</sup> Art et l'univers de la télé, omniprésent dans le quotidien des enfants.

Je souhaite que vos travaux aient été fructueux...

Je suis particulièrement sensible à votre engagement, qui concourt à faire éclore les capacités d'émerveillement, d'étonnement, d'émotion des enfants, à faire épanouir curiosité et goût de la découverte des autres et du monde, à réaffirmer la nécessité de l'apprentissage de l'image et de l'éducation artistique. C'est cela *École et Cinéma*.

Nous devons poursuivre ensemble ce rapprochement.

Dans la Somme, le nombre de classes concernées est passé en cinq ans de 30 à 240 classes.

Le cinéma de proximité est la clé de ce succès.

Je forme le triple vœu de proximité, de diversité et de qualité de l'offre destinée à nos cinéphiles en herbe !

GILLES DE ROBIEN, Vendredi 20 octobre 2006

## **Discours d'ouverture de la Rencontre nationale :**

### **Anne Durupty,**

**Directrice générale adjointe du Centre National de la Cinématographie :**

Bonsoir à tous. Je parle en mon nom et en celui de Véronique Cayla, Directrice générale du CNC. Cela fait un an, à quelques jours près, que je suis au CNC et Véronique un peu plus, nous n'avions donc pas pu être parmi vous l'an dernier. Je voudrais cette année vous délivrer le fond de notre pensée en ce qui concerne le dispositif *École et cinéma*, et votre association *Les enfants de cinéma*.

Nous sommes extrêmement attachées avec Véronique Cayla à ce dispositif pour des raisons toutes simples. D'abord tout l'intérêt d'éveiller la sensibilité artistique chez les enfants, et ensuite le fait de les amener dans la salle de cinéma, qui est l'avenir du cinéma. Donc cela nous paraît extrêmement important, et *Les enfants de cinéma* ont fait un travail formidable depuis plus de dix ans et nous les en remercions. La difficulté que l'on a aujourd'hui, est de gérer le succès du dispositif et de gérer sa croissance, et pour en avoir déjà parlé à plusieurs reprises, dans un contexte budgétaire extrêmement difficile - il n'y a pas que le CNC qui y est confronté, mais notamment au CNC. Nous avons néanmoins reconduit la subvention aux *Enfants de cinéma* de 450.000 Euros, sans vous augmenter - mais une reconduction était un véritable signe de reconnaissance puisqu'ayant dû baisser, dans bien des cas, nos apports aux associations. Or on se trouve confrontés, on le sait, à une demande extrêmement forte d'enseignants, de classes, d'élus, qui veulent que tous les enfants puissent bénéficier de cette expérience. C'est certainement souhaitable, mais il faut que l'on arrive à trouver les bons moyens pour y arriver, nous y discutons. Et c'est aussi dans le cadre de cette croissance que des outils de gestions - beaucoup moins poétiques que des films - comme la Commission nationale et comme le Cahier des charges qui est dans sa phase vraiment ultime de mise au point, seront des éléments pour nous permettre de gérer l'importance absolument considérable avec près de 500.000 enfants cette année écoulée, de ce dispositif. Encore merci à tous pour le travail formidable que vous faites, et très bonne Rencontre nationale d'*École et cinéma*.

### **Claude Jean,**

**Directeur des Affaires culturelles de Picardie :**

Je suis d'abord très heureux d'être parmi vous ce soir. Je ne suis pas puissance d'accueil, mais région d'accueil, puis-je dire. Et je voudrais vous souhaiter à tous qui venez de toute la France, tous les Coordinateurs, un fructueux séjours à Amiens, dans des circonstances probablement favorables et je me réjouis que Sylviane Fessier ait eu la bonne idée d'inviter *Les enfants de cinéma* à venir tenir leur réunion plénière, la Rencontre annuelle, à Amiens. C'est une excellente initiative et je la remercie aussi pour la qualité de l'accueil ici dans ce lieu emblématique du *Ciné St-Leu* à Amiens, un des hauts lieux du cinéma en Picardie. Et je voudrais dire aussi, mais vous le savez déjà, que finalement vous êtes ici en Picardie dans une terre de Cinéma. Il s'y passe beaucoup d'initiatives, tels que des festivals tout à fait remarquables - et en premier lieu le "Festival international d'Amiens" qui va débiter dans quelques jours début novembre, Jean-Pierre Garcia est là et il est prévu qu'il s'entretienne avec vous demain - ou à St-Quentin où se déroule un festival spécifique pour le jeune public, "Ciné-jeunes de l'Aisne", opération territoriale comme il en existe également dans l'Oise. De plus en plus, la Picardie est aussi une terre d'accueil de tournages, un gros effort est fait dans cette direction avec le soutien et l'appui logistique de l'ACAP, Olivier Meneux vous en parlera. Autant d'éléments qui vont très largement dans le sens de votre choix de venir ici.

Je souhaitais ajouter par ailleurs que nous sommes très attachés, en Picardie, à tous les dispositifs qui concernent le cinéma bien sûr, mais plus particulièrement à *École et cinéma* puisqu'il y connaît un succès remarquable. Je ne le trouve pas inquiétant, il faudra gérer, faire face à cette situation, mais je pense que nous pourrons atteindre prochainement le cap des 10.000 élèves. Il y a environ 160 écoles qui participent au dispositif, 25 salles sur la région, vous voyez le dynamisme, la vitalité de ce dispositif ici.

Ce que je peux vous dire, est qu'avec le Rectorat, nous avons une action absolument déterminée en faveur de l'Action artistique et culturelle qui porte sur beaucoup de domaines, et nous allons certainement parler très prochainement au sein du "comité stratégique restreint" qui donne les orientations essentielles, présidé

conjointement par le Recteur et le Drac, pour animer, structurer, donner des objectifs forts à cette éducation artistique et culturelle. Nous y parlerons du Cinéma, parce que l'éducation à l'image et ce dès le premier âge, dans notre monde contemporain, dans la civilisation où nous vivons, est tout à fait essentielle. Le travail que vous faites, l'entourer de réflexion, de chartes d'objectifs et d'organisation, est tout à fait indispensable. Je ne peux que vous souhaiter de fructueux travaux.

## **Fabienne Bernard,**

**Direction au Développement et aux Affaires Internationales :**

Une fois n'est pas coutume, je vais commencer par faire référence à un décret de l'Éducation nationale, qui est le Socle Commun des Connaissances que l'élève doit posséder à la fin de la troisième. Dans ce socle, l'Éducation artistique et culturelle a réussi à se faire une place, au sein du cinquième pilier qui est celui de la "Culture humaniste". Au cœur de ce pilier, on y trouve un Item dont on pourrait faire peut-être un thème d'un atelier pour les prochaines Rencontres : "À la fin du Collège, l'élève doit être capable de faire la distinction entre un produit de consommation culturelle et une œuvre d'art". Le ministère de la Culture n'est pas tout à fait responsable de cette rédaction, mais il semble important de pouvoir s'en emparer, tutelles et associations partenaires, pour peut-être mieux la détourner. Si on essaie d'appliquer cette distinction au Cinéma, on bute assez rapidement sur quelques évidences : Sans remonter à Malraux qui mettait en avant que le Cinéma est un Art mais aussi une Industrie, prenons un peu le temps de réfléchir au "cinéma jeune public" et à sa diffusion dans les dispositifs scolaires et hors-temps scolaires. Le CNC a récemment fait une étude sur l'exploitation des films recommandés Art et Essai. Dans la liste des cinquante-trois films Art et Essai ayant depuis 2000 atteint le Million d'entrées, nous trouvons 13 films labellisés Jeune public. On y trouve pêle-mêle tous les films de Tim Burton, *Shrek* (N°1), *Être et Avoir*, *Kirikou et la sorcière*, et les films de Miyazaki. Dans cette liste, se trouvent donc des films qui ont depuis intégré les dispositifs scolaires, d'*École et cinéma* à *Lycéens au cinéma*. En constatant ces chiffres, alors oui, les dispositifs scolaires se trouvent bien dans un marché, qui n'est pas anodin et qui peut donner des envies de recettes. Dans la distinction "œuvres d'art" / "Produits de consommation culturelle", on ne peut pas se satisfaire d'envisager uniquement le produit fini, il faut absolument considérer les conditions de perception et d'appréhension de l'œuvre par les jeunes. Mais là aussi, le terrain d'étude peut se brouiller. Les conditions d'exploitation d'une œuvre d'art ne la transforme-t-elle pas en produit de Consommation culturelle ? *La Joconde* n'en est-elle pas, pour cette année au moins, le meilleur exemple ? Voir *La Nuit du chasseur* dans une salle non-chauffée où l'accueil a été des plus succinct, ou dans une salle envahie par des odeurs de friandises ne modifie-t-il pas non plus notre vision de l'œuvre d'art ?

Là où l'État, le Ministère de la Culture, le Ministère de l'Éducation nationale, là où les collectivités territoriales doivent aider à la résolution de cette distinction, c'est dans l'accompagnement des élèves et des salles dans le moment de cette découverte. Que ce soit dans une salle publique, privée, petite, moyenne ou multiplexe, les différents partenaires doivent être intransigeants sur les conditions de réception du film par les jeunes. Si on n'accompagne pas ces élèves du mieux possible dans les salles, ces jeunes auront plus vite fait de trouver sur Internet par des moyens plus ou moins légaux les objets qui les intéressent. Et là aura été notre échec, ne pas les convaincre de cet intérêt de la découverte en salle sur grand écran, au milieu de ses pairs.

## **René Macron,**

**Direction Générale de l'Enseignement Scolaire :**

Ce qui montre que le partenariat entre le Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture ne fonctionne pas si mal, est que je peux couper une bonne partie des références, y compris celle au Socle commun que je vous remercie d'avoir faite.

Je crois que ce que l'on peut dire aujourd'hui, c'est qu'effectivement, l'opération *École et cinéma* rencontre un tel succès qu'elle est victime de son succès. Souvent, nous recevons plus de plaintes de ceux qui ne peuvent point y être, que de ceux qui y sont. C'est toujours ennuyeux, mais c'est très réjouissant, puisque ça montre que ce qui se fait, est apprécié et fonctionne bien.

Ce que nous travaillons actuellement au niveau national, ce sont des éléments de cadres généraux, dont la caractéristique principale est qu'ils permettent aux acteurs locaux de travailler. Et qu'ils leur permettent de travailler avec une marge d'autonomie suffisante pour qu'ils soient décideurs d'un certain nombre d'éléments. Il nous faut réaffirmer les cadres fondamentaux de l'action, et notamment la manière dont cette action particulière s'installe dans les "dispositifs d'Éducation artistique et culturelle" auxquels il a été à l'instant fait référence.

Je dirais que ce qui est particulier dans l'opération *École et cinéma*, c'est qu'elle conduit des enfants à se déplacer hors des murs de l'école pour y conduire une activité scolaire. Sinon, ils ne seraient pas sur le temps scolaire et nous ne serions pas à l'école. Donc il y a, dans cette activité, une dimension qui est liée aux apprentissages, au programme de l'école et à son socle commun, et puis il y a une dimension de pratique sociale partagée d'une fréquentation de lieux culturels dans des conditions qui sont celles que nous pensons les meilleures pour ce faire. Placer des enfants dans une salle devant un film : il faut donc des salles et il faut donc des films - et fort probablement pas n'importe quelle salle et pas n'importe quel film. Il faut qu'ils aient des activités - et assurément pas n'importe quelles activités. Et il faut que les enseignants - puisque nous sommes à l'école et que les enseignants restent responsables de leurs élèves pendant la totalité du temps scolaire - avec les partenaires avec lesquels nous travaillons, puissent ensemble conduire les élèves vers le chemin d'une pratique de spectateur qui soit une pratique active. S'installer dans une salle de cinéma, regarder un film, c'est quelque chose qui se passe pendant / avant / après, et qui se traduit par des actions, par des discussions, par des échanges d'opinions.

Et si l'on a la capacité de placer les enfants devant des objets suffisamment complexes, suffisamment artistiques au sens le plus noble du terme, alors on a des chances qu'ils puissent échanger sur ce qu'ils comprennent ensemble, sur ce que nous, enseignants, les aidons à comprendre et aussi sur ce qu'ils ne comprennent pas, afin qu'ils puissent se saisir de quelque chose qui n'est pas immédiatement compréhensible de la même manière par tous - sinon, plus de débat possible - mais bien de quelque chose qui a cette qualité particulière de pouvoir ouvrir vers des compréhensions qui se chevauchent, parfois se heurtent - ce qui est plutôt bien. Et à cet égard, il faut que les responsables locaux puissent aussi avoir leur part de décision, leur part de compréhension. J'étais très sensible tout à l'heure en arrivant, à ce qu'un débat avec la salle fasse que l'un d'entre vous disait "Je ne sais pas si je montrerais ce film aux enfants" : je crois que c'est très exactement cette qualité de questions qu'il faut savoir poser. Nous ne sommes pas là pour dire à tout le monde comment il faut faire, nous sommes là pour donner des cadres, des moyens, de sorte que des équipes locales puissent s'emparer de questions de cette nature et puissent prendre des décisions.

## **Jean Sannier,**

**Inspecteur de l'Éducation Nationale Adjoint à M. l'Inspecteur d'Académie de la Somme :**

Simplement quelques éclairages, d'abord pour vous exprimer ma satisfaction d'être présent à l'Ouverture officielle de cette Rencontre nationale d'*École et cinéma*. Je pense l'événement très important non seulement bien évidemment sur le plan national, mais aussi sur le plan local pour cette belle ville d'Amiens, pour le département de la Somme, pour la région, pour les écoles qui participent nombreuses au dispositif sur le plan départemental.

Je voudrais aussi vous demander d'excuser l'absence de Monsieur Cuvelier Inspecteur d'Académie, Directeur des services départementaux de l'Éducation Nationale. Il rencontre ce soir les maires pour déjà préparer la rentrée 2007, une occasion d'évoquer les problèmes de répartition des classes, de réseaux d'écoles, mais aussi forcément concernant les écoles maternelles et primaires, les questions de financements des actions. Si je vous donne l'objet de cette réunion c'est bien qu'elle ne me semble pas tout à fait étrangère avec nos préoccupations de ce soir, c'est à dire développer et mettre en place dans les écoles du département une action culturelle et artistique de qualité - ce qui suppose forcément un financement de la part des collectivités locales. Alors croyez bien qu'il faut expliquer, démontrer, présenter les obligations faites par les textes pour convaincre, parce que nous sommes bien aujourd'hui dans l'obligation d'enseigner et de promouvoir les arts à l'école, l'ouverture culturelle, les actions culturelles, et cela suppose des financements.



Pour ce qui concerne directement le département de la Somme, je crois que cette réunion nationale à Amiens est effectivement un événement, pour un dispositif *École et cinéma* qui a su prendre un développement exemplaire. C'est d'abord un dispositif qui propose une programmation de grande qualité, et en la matière la progression fulgurante du nombre de classes participantes depuis 2000/2001 ne trompe pas. Au lancement de l'opération en 2000/2001, nous avons 23 classes, en 2001/2002 nous sommes passés à 77 classes et 4 salles de cinéma, et en 2006/2007, nous sommes à 201 classes, 13 salles de cinéma et 4.547 élèves. Quand une action trouve un tel développement, je crois que c'est tout simplement parce qu'elle correspond à un besoin, à une motivation profonde et à une initiative de qualité reconnue par tous. Autre point qui me semble aussi très important : c'est que cette action intéresse tous les territoires du département ! Or rien n'est plus difficile et délicat que d'installer un dispositif, également dans les différents espaces d'un département rural. Là encore, la situation est exemplaire. Je féliciterais bien sûr les enseignants, mais je féliciterais aussi notre animateur départemental de l'Éducation Nationale Frédéric Schildknecht, qui montre beaucoup de force, de conviction et d'application pour développer le dispositif au plan départemental. Vous me permettrez de remercier aussi tous les partenaires des cinémas avec lesquels la meilleure collaboration s'est établie. Quand on regarde la carte du département, dans tous les lieux, des salles se trouvent aujourd'hui mises à disposition de l'opération, à proximité des écoles et des élèves. *École et cinéma* est ainsi une action intégrée au fonctionnement de l'école, à son projet, aux actions pédagogiques ! Merci enfin, Madame Sylviane Fessier, pour l'action que vous réalisez et tout le développement que vous donnez à l'opération. Une opération unifiée autour d'un projet porté par l'ensemble de ses participants et piloté au plan départemental. J'en veux pour preuve l'exposition au CRDP en Mai 2006 et qui a accueilli 1600 visiteurs. Une belle prouesse ! J'exprimerais la satisfaction de l'Inspecteur d'Académie devant ce rapport d'étape 2006 particulièrement positif. Je souhaiterais en son nom longue vie au dispositif *École et cinéma*, et ajouterais simplement que nous avons encore du travail à faire pour élargir et diversifier les partenariats, dans ce domaine comme dans tous les autres domaines à vocation artistique et culturelle. Je pense en premier bien sûr aux communautés de communes, aux collectivités locales dans leur ensemble. 659 écoles dispensées sur un département, cela veut dire au moins 450 « unités écoles ». Chacun comprendra la difficulté que nous avons encore à rencontrer tous les gens. Mais l'école avance. L'éducation de l'enfant est un Tout. L'éducation culturelle et artistique, et aujourd'hui l'éducation à l'image et au cinéma, font partie de ce Tout aux côtés immédiats de l'éducation à la lecture et à l'écriture. D'ailleurs entre l'éducation à l'image, au cinéma, l'apprentissage et la maîtrise de la lecture et de l'écriture, les liens ne sont-ils pas permanents et authentiques ? Le chemin est tracé, il convient pour nos élèves et leurs maîtres de s'y engager.

## **Frédéric Thorel,**

**Vice-Président d'Amiens Métropole, en charge des affaires culturelles :**

Il y a quelques semaines, nous procédions au 40<sup>ème</sup> anniversaire de la Maison de la culture d'Amiens. Et c'était l'occasion de rappeler Malraux, et je me permettrais de reprendre de ce dernier une phrase-clé pour le développement des relations entre ce qui est "Art" et "École": "L'université est là pour apprendre à apprendre, et la Culture est là pour apprendre à aimer". C'est une phrase qui, il y a très longtemps, m'avait interrogé. Et si on veut forer les raisons pour lesquelles *École et cinéma* est important, et que le rapprochement entre les artistes et l'école l'est aussi, c'est l'interrogation bien évidemment, sur la place de l'enfant à l'école, sa réussite ou son échec. Et à partir de là, si on veut bien admettre que de "ne pas aimer" - et cela arrive, pour des raisons à la fois sociales ou culturelles - le chemin est bien plus difficile avec le poids du sentiment de "ne pas être aimé", de "ne pas aimer l'école" de "ne pas aimer la vie", cela conduit très rapidement à la situation d'échec, échec scolaire et échec de vie. Je ne rappellerai pas les travaux des pédopsychiatres ou les travaux des chercheurs de l'Éducation nationale, ou encore ceux des philosophes qui nous ont suffisamment avertis des raisons dites socioculturelles des difficultés de l'enfant à l'école. Donc "ne pas aimer" est certainement un des éléments les plus dramatiques qui puisse exister, parce que cela signifie aussi "ne pas aimer l'autre", "ne pas aimer Soi", ne pas aimer la vie et ne pas découvrir ce que peut simplement être la capacité de rêver, la capacité d'imaginer, de se projeter, de regarder l'avenir, de s'imaginer avec les autres - l'ouverture aux autres, la curiosité, le goût de l'aventure, le goût de la découverte. Et si l'école remplit une partie admirable du chemin, toujours est-il que l'enseignant à mon sens n'est pas responsable de l'échec, et qu'il est bien des raisons socioculturelles de manière générale, qui prédisposent les uns à réussir et les autres moins.

Il n'y a pas de différence de Quotient Intellectuel selon qu'on se trouve dans un quartier en difficulté ou dans un quartier "dit" Bourgeois. Donc à partir de ce constat, cela interroge obligatoirement la Collectivité. Quelle place peut-elle prendre, dans un processus de rapprochement entre les artistes et l'école. Si on partage la conviction, entre des élus mais aussi avec des services de l'État comme la Drac, l'Inspection académique, le Rectorat, que le binôme de la réussite est l'enseignant et l'artiste - ou l'enseignant et l'acteur culturel - pour pouvoir permettre à ceux qui sont éloignés de la réussite de pouvoir s'en rapprocher, alors je pense que c'est une des raisons pour lesquelles il y a une dizaine d'années, on a pu développer ces rapprochements dans le cadre d'une Convention sur les formations artistiques à l'école, dont bien sûr le Cinéma. C'est un des enjeux qui est essentiel. Si à force de jouer au "ping-pong", à se dire "c'est à l'État de faire", ou "c'est à l'État d'attendre les collectivités", il n'y a rien qui avancera.

Dès lors qu'il y a la conviction partagée que pour la réussite de l'élève, plus il y aura d'artistes à l'école et hors école dans un cheminement qui, de la maternelle jusqu'à l'Université lui permettrait d'avoir un bagage suffisant, reprendre confiance en lui et confiance dans la vie, je pense que ce serait gagné.

"Ne pas aimer", ou laisser quelqu'un "Qui n'aime pas" est certainement la situation la plus horrible qui puisse arriver. Pas simplement pour l'enfant, je pense même qu'égoïstement, c'est peut-être même pour mon avenir : Parce que ne pas aimer, c'est ne pas aimer la Terre, ne pas aimer les autres, c'est n'aimer ni l'Égalité ni la Fraternité ni la Liberté. Donc à partir de là, je dirais même qu'il manque certainement aujourd'hui un mot qui conditionne les trois autres : "Aimer". Et bien la Terre n'est pas suffisamment aimée, il y a des peuples qui à ces beaux mots ne sont pas suffisamment aimés, il y a des "laissés pour compte" qui ne sont pas assez aimés, qui vivent avec une moyenne de vie de 43 ans, alors qu'il y en a d'autres qui sont riches - 17 pays "riches" contre 177 qui sont pauvres, cela pourrait nous questionner.

Alors l'enfant d'aujourd'hui, si on l'éclaire de la richesse du cœur et de la richesse de l'esprit, artistes et enseignants, est-ce que cela ne l'amènera pas à reconsidérer l'exploitation éhontée qu'il peut y avoir aujourd'hui de la Terre et de ses richesses, est-ce qu'il n'y aura pas la faculté de se dire que peut-être que partager, est quelque chose qui permettrait de mieux vivre ensemble. Mais pour vivre ensemble, pour ça il faut aimer. Il n'y aura pas de réussite ni de l'enfant, ni de l'enseignant, ni de l'artiste, s'il n'y a pas cette conscience sociale assez aigüe et assez élevée qui permette à ce moment-là d'instaurer le binôme de la réussite : L'enseignant et l'artiste. Alors, que les enseignants et les artistes puissent travailler ensemble, sur la base d'un projet commun pour faire cloisonner un certain nombre d'esprits, pour faire qu'on aime rencontrer l'autre, je pense que c'est une des raisons qui permettra la réussite de demain. C'est en cela que je sais aussi que ce n'est pas les mots simplement qui peuvent réussir, il faut des gens qui partagent les mêmes idées. Et je sais qu'il y a une dizaine d'années, une "drôlesse" passionnée et avec beaucoup de conviction, Sylviane Fessier, se lançait dans *École et cinéma*, et bien sûr ces hommes que l'on a pu rencontrer, Philippe Bérat, Claude Jean, et Jérôme Chapuisat il y a quelques années qui en tant que Recteur a accordé une attention toute particulière aux propos que je viens de vous tenir pour se lancer dans les formations artistiques à l'école. Et je saluerais aussi mon ami Jean-Pierre Marcos, sans lequel je pense que les choses n'avanceraient pas non plus. C'est une affaire d'hommes, c'est une affaire de femmes, et je suis heureux de me trouver aujourd'hui avec vous.

Il y a quelques semaines, à l'occasion d'une exposition au CRDP, nous avons salué les travaux magnifiques effectués en musique, en arts plastiques, en sculpture, en théâtre, par un certain nombre d'écoles et forcément d'abord en priorité celles qui sont en Zones d'Éducation Prioritaire, celles qui aujourd'hui ont le label "Ambition réussite". Mais il n'y aura pas de réussite si on ne travaille pas ensemble, car je pense qu'il y a ici la valeur des relations que l'on doit avoir ensemble, entre l'Inspection d'académie, le Rectorat, Amiens Métropole, et bien sûr les autres services d'État. Je pense que c'est une des raisons qui font qu'il n'y a pas de hasard que se tienne à Amien cette Rencontre *École et cinéma* et que dans un mois un colloque national sur les formations artistiques auquel les acteurs amiénois apporteront leurs témoignages et y apprendront aussi des autres.

De ce point de vue, je crois que quelqu'un qui demain - même si vous êtes débordés par le nombre d'enfants qui veulent aller au cinéma - pourra poursuivre à l'école la conduite explicative de la manière dont on construit un film et de ce que cela signifie, c'est mieux que de rester devant un écran blanc comme devant une page blanche, car c'est avoir la possibilité d'écrire sa vie, au moins d'écrire son rêve, de se révéler, et je pense que là ce sera gagné. C'est dans ce sens-là où je remercie chacun de vous d'être ici, et certainement habités par cette même volonté qu'*École et cinéma*, ce soit la magie qui opère, et sortir quelqu'un de la nuit pour qu'il soit éclairé de la qualité de la Vie. Merci beaucoup.

## **Eugène Andréanszky,**

**Délégué Général de l'association *Les enfants de cinéma* :**

Je tenais juste à saluer deux personnes qui sont dans la salle : Ginette Dislaire qui est à l'origine du projet *École et cinéma*, et la présence de Christine Juppé-Leblond, Inspectrice générale, qui est venue participer à nos travaux. La parole pour finir à Jean-Pierre Daniel, notre Président.

## **Jean-Pierre Daniel,**

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

Pour terminer, je voulais profiter de ma place pour m'adresser aux coordinateurs assemblés dans cette salle, mais aussi aux représentants de nos tutelles, à mes côtés à cette tribune. On a bien senti que le contexte dans lequel on travaillait était d'une extrême complexité, et que nous travaillons ensemble sur un projet difficile d'articulation de l'Éducation artistique, d'un marché et d'une pression sociale importante.

Simplement remercier tout particulièrement les partenaires nationaux que vous êtes, le CNC, la DGESCO, le SCEREN-CNDP de nous suivre malgré toutes les difficultés que nous rencontrons, et avec l'exigence que l'on essaie d'avoir au niveau de l'association et de son équipe permanente, même si nous sommes peut être pas toujours très commodes comme partenaires et que cela donne lieu à des moments d'échanges parfois forts. Et je trouve qu'aujourd'hui le soutien amical de votre présence nous fait chaud au cœur, à Eugène et moi, à nos camarades du Conseil d'administration ainsi qu'à tous les coordinateurs présents. J'avais envie de vous en remercier pour clore cette ouverture officielle.



## Première partie

# Le cinéma africain

*Eugène Andréanszky* : À l'occasion de cette soirée où nous projeterons *Bamako*, et comme nous avons dans le catalogue d'*École et cinéma* deux films contemporains venant de pays africains, *Rabi* et *La petite vendeuse de Soleil*, il nous a semblé intéressant de tourner notre regard vers l'Afrique, pour voir ce qui s'y fait en matière de cinéma. Nous avons donc demandé à Elisabeth Lequeret, auteur d'un livre sur les cinématographies africaines, "*Le cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard*" (Ed. Cahiers du cinéma/Sceren-Cndp), de venir vous en parler.

Elisabeth est journaliste aux *cahiers du cinéma*, à RFI, au *Monde Diplomatique*, et elle s'intéresse au cinéma africain, mais aussi aux cinématographies de tous les pays.

*Élisabeth Lequeret* : Merci Eugène de le rappeler, parce que je suis gênée quand on dit que je suis une "spécialiste du cinéma africain", d'abord parce que j'ai en horreur le mot "spécialiste", ensuite parce que le cinéma africain m'est un peu tombé dessus par hasard : J'ai débuté mon travail de journaliste à "*Jeune Afrique*" où, aimant beaucoup le cinéma, et notamment le cinéma africain, j'ai pu écrire sur ce sujet. Puis les choses se sont enchaînées.

Certes maintenant, je connais mieux le cinéma africain que le critique français moyen, mais je revendique très fort, que d'être critique ou journaliste de cinéma part vraiment d'un amour des films - et cet amour ne se compartimente pas : je prends autant de plaisir à travailler à la programmation des films français du festival de Berlin ou de San Francisco, qu'à voir des films américains, qu'à être curieuse des cinémas d'Amérique latine - entre autres du cinéma argentin, absolument passionnant - tout comme j'adore le cinéma chinois du genre "films de sabre".



*NB* : Sur le cinéma africain en 2007, lire le Supplément au N°620 des *cahiers du cinéma* qui lui est consacré, et notamment en prolongement de cette conférence, les deux articles d'Élisabeth Lequeret : "*Le Fespaco, 20<sup>ème</sup> édition, Un jalon essentiel*" et "*L'alternative numérique, Production et Distribution : de nouvelles possibilités*"

## Le cinéma africain

# Conférence : le cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard

### Élisabeth Lequeret :

#### Je vous propose une intervention en trois parties :

Pour débiter, un **état des lieux** assez rapide et très général de tout ce qui se passe dans le cinéma africain depuis ses origines. Il ne s'agira pas d'un "cours exhaustif" puisque je vais exclure pour aujourd'hui toute une partie énorme de l'Afrique : le Maghreb, qui a des problématiques un peu différentes, des auteurs aux parcours différents, pour me limiter à l'Afrique de l'Ouest et rester dans la perspective du film *Bamako* que vous allez voir tout à l'heure. Du point de vue historique, ce choix présente un réel intérêt, puisque c'est vraiment le Sénégal qui a été le berceau du cinéma africain.

Ensuite, à partir d'extraits de films à commenter et comparer, nous allons parler de **deux grands auteurs du cinéma africain : Ousmane SEMBENE et Souleymane CISSÉ**, deux patriarches, deux "pères fondateurs" du cinéma africain. Que deux, pourriez-vous constater avec tristesse, mais le cinéma africain, comparé à ceux que je vous citais, a beaucoup plus de difficultés d'existence sans doute que bien d'autres cinémas de la planète, d'où le fait que nous étions tous tellement heureux que *Bamako* soit cette année au Festival de Cannes, parce que ça faisait pas mal de temps que les films africains y étaient devenus rares, alors que Cannes est la grande vitrine de la cinéphilie mondiale.

Enfin, troisième partie : Nous aborderons un phénomène très fort et très intéressant en Afrique actuellement, l'irruption de la vidéo et de l'utilisation des petites caméras vidéo - et avec elle, l'ampleur du **Documentaire africain**, un genre qui a complètement bouleversé le cinéma de ce continent ces dernières années. Je vais donc vous montrer un extrait d'un film très peu connu, *Nous sommes nombreuses* d'un documentariste sénégalais extraordinaire, Moussa TOURÉ, que je vais mettre en regard avec un film de Raymond DEPARDON, *Afrique, comment ça va avec la douleur ?*

Comparaison un peu iconoclaste peut-être de ma part, car j'ai beaucoup d'admiration pour Depardon, mais en même temps, son film pose me semble-t-il beaucoup de questions - ne serait-ce que par son titre, qui pose comme une sorte d'évidence qu'à partir du moment où l'on parle de l'Afrique, il faut forcément que l'on soit dans la douleur, dans des choses de l'ordre de l'épidémie (Sida), de la guerre, etc. Et en mettant en regard ces deux films, deux extraits partant d'une scène dramatique dans les deux cas - le film sénégalais est fait d'interviews de femmes qui ont été violées pendant la guerre du Congo, le film de Depardon est un entretien avec une femme dont l'enfant est très malade - il sera intéressant de confronter les deux regards, celui d'un cinéaste, blanc, français, porté sur cette réalité qui lui est totalement étrangère, et le regard d'un cinéaste africain.

À cette occasion, vous verrez combien la Vidéo est importante, parce qu'elle permet que les films se fassent, mais aussi parce qu'elle permet une autre vision de l'Afrique. Avec la vidéo, un autre rapport aux gens peut s'établir : la femme violée ne va pas du tout parler de la même façon en répondant à quelqu'un qui parle sa langue, ou qui est de son pays ou d'un pays africain voisin. Ce B-A BA du journalisme, à travers la confrontation des deux scènes choisies, saisit une réalité dont nous pourrions discuter.

## Historique du cinéma africain :

Ce cinéma est né en 1955, avec le premier film "africain", fait par Paulin S. VIEYRA, cinéaste sénégalais : *Afrique sur Seine*. 1955, c'est à dire à la fois 5 ans avant les indépendances et cinquante ans après la naissance officielle du cinéma (1895). Le cinéma "africain" arrive avec 1/2 siècle de retard sur la scène cinéphilique, et ce retard encore aujourd'hui, se fait vraiment ressentir fortement.

"Premier film africain", parce que c'est la première fois qu'un africain tient la caméra - et le titre "*Afrique sur Seine*", parce que les autorités coloniales lui ayant interdit de tourner sur le sol africain, Vieyra va suivre des étudiants africains sur les bords de la Seine, sorte de grande balade d'étudiants que l'on suit à Saint-Germain des Prés, puis aux abords de Notre-Dame...

Le problème de l'Afrique alors, est que tout le monde l'a filmée, sauf les africains. Et cela continue aujourd'hui, car de nombreux reportages à la télévision ou de nombreux films sont faits en Afrique, sans être tournés par des africains. Ce continent a toujours un peu été privé de son propre regard. Il est symptomatique que le premier film africain n'ait pas été tourné en Afrique, parce que les autorités françaises se sont dit qu'un africain derrière la caméra, filmant ses compatriotes était quelque chose de potentiellement subversif et dangereux. Élément intéressant à noter dans ce film, qui va dans le même sens : Le seul passage qui concerne l'Afrique est celui où l'on voit des enfants se baigner dans le fleuve Niger. J'avais d'abord été étonnée par cette scène, me demandant d'où venaient ces images puisqu'ils n'ont pas eu l'autorisation de tourner en Afrique, jusqu'à ce que dans *Afrique 50* (un film de René VAUTHIER, cinéaste engagé à gauche et grand dénonciateur de la décolonisation) je retrouve cette séquence. Le premier film africain a donc été obligé, pour avoir 5 minutes d'Afrique dans le film, d'emprunter des stock-shots qui appartiennent à un film fait par un français.

Ce paradigme va se poursuivre ensuite, et encore aujourd'hui, il arrive qu'au sein des rédactions françaises, quand il faut couvrir le Sida ou une guerre civile, on n'envoie pas de journaliste africain (et d'ailleurs en France, il n'y a quasiment pas d'africains dans les rédactions - sauf à RFI).

Le cinéma africain, d'emblée très lié à la France, va garder une série de liens très forts.

Avec la France, ancienne puissance coloniale, cela va être en premier lieu un **lien de Production**, parce que l'essentiel des films africains dépendent énormément de financements français, voir Européens (le "*Fond Sud*" en France concerne notamment l'Afrique, il a son équivalent aux Pays-bas, en Allemagne, etc.), les télévisions françaises ont pendant très longtemps aidé le cinéma africain (ARTE, *Canal+* en son temps). Or les incidences ont été beaucoup plus qu'économiques, parce que lors du dépôt d'un scénario pour une demande de financement, par exemple au Fond Sud, un cinéaste voulant raconter l'histoire d'une femme médecin peut très bien se voir répondre "C'est un problème qu'elle soit médecin, elle ne pourrait pas être femme au foyer ? Parce que "Femme médecin" en Afrique, ça fait bizarre". Donc très souvent, il y a une espèce de jeu de Ping-Pong où effectivement des gens demandent "quelques modifications" au scénario. Un ami cinéaste a eu ainsi son scénario retouché 18 fois, par des gens aux points de vue parfois divergents. Et dans la mesure où ces gens-là ont les clés de la bourse, comme disait ma grand-mère : "Qui paye l'orchestre, choisit la musique" ! Évidemment, l'influence sur les films d'un point de vue esthétique est énorme. Les cinéastes africains l'ont très souvent dénoncé, sans oser aller trop loin non plus, le rapport de sujétion étant très fort, mais aussi parce que derrière ce qui peut paraître comme un procès de l'Europe, il y a le fait qu'aucun État africain n'ait été capable de mettre en place un vrai système de financement et d'aides au Cinéma, et que bien souvent les cinéastes africains s'estiment déjà très contents si leur gouvernement ne leur met pas de bâtons dans les roues. Comme il faut bien trouver des financements et qu'ils n'existent pas en Afrique, les cinéastes vont les chercher en Europe, quitte à devoir supporter un rapport de sujétion parfois très pervers. Car un projet quel qu'il soit, refait 18 fois où chacun y mettrait son grain de sel, à quoi ressemble-t-il à la fin ? Quelle est encore votre capacité à surmonter toutes ces épreuves, comment garder votre désir de faire le film intact ? On est toujours aujourd'hui au cœur de ces problèmes.

Pour parler d'échange inégal des financements, une autre réalité encore : quand le Fond Sud aide votre film, vous êtes obligé de dépenser cette somme en France. Et il est important de savoir, quand on voit un film africain, que c'est à ce prix pour le cinéaste qu'il a été fait. Cela explique aussi, qu'un immense cinéaste comme Souleymane CISSÉ, n'ait fait que 5 films dans sa carrière. Ainsi depuis *Waati* en 1994, le plus grand cinéaste vivant d'Afrique n'a pas fait de film depuis 12 ans !

À la fois quel bonheur de pouvoir vous parler de deux grands cinéastes africains comme CISSÉ et SEMBENE, mais c'est également problématique que je puisse vous parler sans complexe d'eux principalement, sans avoir l'impression d'en oublier 200 autres. Parce qu'hélas, très peu de cinéastes africains ont pu conduire une œuvre véritable. Djibril Diop MAMBÉTY par exemple, mort en 1998, est celui qui a fait "Le" chef d'œuvre absolu du cinéma africain, *Touki Bouki* - pour moi le plus beau film jamais fait en Afrique. Or il n'a fait que deux long-métrages dans sa vie.

La situation des cinéastes d'Afrique est très difficile, et peu de gens comme SISSAKO ou SEMBENE, arrivent à trouver un "écosystème" où un film peut être tourné tous les deux-trois ans. Or un cinéaste qui tourne tous les dix ans, perd forcément la main, est déconnecté, se décourage et parfois renonce. Pour un cinéaste, ne pas travailler use énormément.

L'autre lien de sujétion avec la France, ce sont **les écoles de cinéma**.

Encore une fois, il ne s'agit pas là d'accuser l'Europe de vampiriser les cerveaux africains, parce qu'il n'y a pas d'écoles de cinéma digne de ce nom en Afrique.

Au Ghana, il y a une école pour l'audiovisuel, mais qui prépare les jeunes gens aux métiers de la télévision.

Seule exception africaine : **le Burkina-Faso**.

Le seul pays ayant eu réellement, grâce à son président Thomas Sankara (tragiquement assassiné par la suite) un gouvernement qui a mis en œuvre une politique d'aide au cinéma. Seul pays ayant eu la démarche qui paraît indispensable d'avoir monté une école de cinéma, l'INAFEC.

Et c'est encore au Burkina-Faso qu'a lieu le plus grand festival de cinéma africain, le FESPACO (Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou), sorte de rendez-vous tous les deux ans en Février, où les passionnés du cinéma africain ont vraiment accès à tous les films, toutes les *sitcom*, toutes les fictions et documentaires produits sur le continent.

Or cette politique en faveur du cinéma reste quasiment le seul exemple en Afrique: Au Sénégal, très peu d'aides pour les cinéastes, pas de vraies écoles de cinéma, et même aujourd'hui concernant le FESPACO au Burkina-Faso, j'ai appris il y a deux jours que toutes les salles ont été vendues à un laboratoire pharmaceutique privé, et qu'il a donc plané une incertitude sur la tenue de sa 20<sup>ème</sup> édition prévue en Février 2007.

Depuis les années 60, le constat est que la situation du cinéma en Afrique de l'Ouest a plutôt eu tendance à se dégrader qu'à s'améliorer.



*Rabi*, de Gaston Kaboré

### Troisième lien de sujétion de l'Afrique à la France : **Qui voit les films africains, et où les voit-on.**

Le paradoxe du “film africain” est que ce sont d'une part des films essentiellement financés par le Nord, et d'autre part que ces films ne sont vus à ce jour essentiellement que dans les salles de cinéma européennes, éventuellement américaines. C'est à dire qu'aujourd'hui, si on met de côté la fragile exception du Burkina, les films que l'on peut voir dans une salle de cinéma en Afrique : un film de Kung-fu (Jacky Chan, célèbre même en plein cœur du Pays Dogon), plusieurs films de Bollywood. Par contre, peu de films africains et pour l'essentiel des films d'action américains à gros budgets et très exceptionnellement des films français, a fortiori européens. Juste pour l'anecdote, un jour en Mauritanie, j'ai vu à l'affiche un film Art et Essai français de Catherine Breillat : En fait, c'était le film érotique de la semaine.

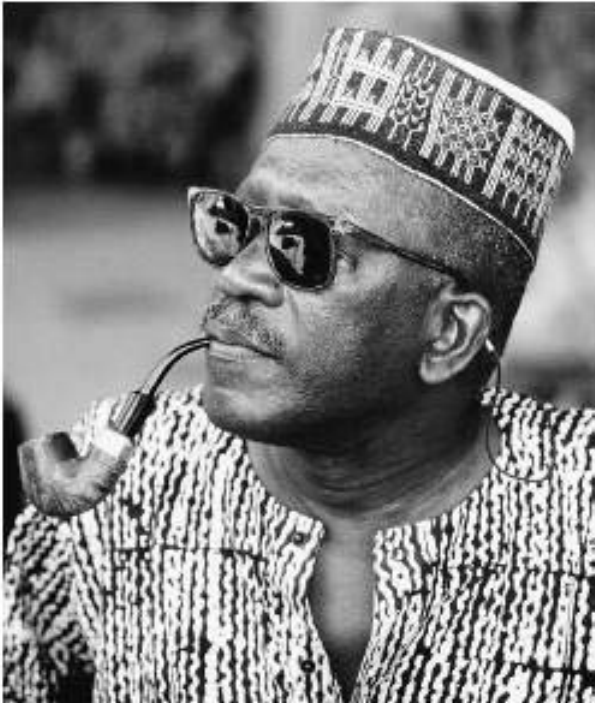
Il y a toujours eu un problème et un conflit très souvent exprimé par les cinéastes africains, à savoir que quand ils font un film, il est très peu vu en Afrique. Peut-être que *Bamako* sera une exception, en tant qu'objet qui doit intéresser les africains au-delà du Mali et sera vu largement. Mais c'est vrai qu'en général, Djibril Diop MAMBÉTY, Souleymane CISSÉ sont des noms inconnus en Afrique. Ce cinéma est très peu vu en Afrique, ce qui pose un double problème aux cinéastes, prisonniers et coupés de leurs racines: un peu comme des fleurs de serre qui poussent sans terre, à partir du moment où ce cinéma est financé par le Nord, essentiellement vu par le Nord et en plus dans l'espace confiné de l'Art et Essai (qui a lui aussi des problèmes pour toucher un large public, avec la difficulté que des films fragiles puissent avoir un réel accès aux salles) ces films ne circulent souvent au final que dans les festivals. *Bamako* sera l'exception récente, puisqu'il bénéficie d'une sortie magnifique. Le problème pour le cinéaste africain, est alors de se dire “Pour qui suis-je en train de faire des films ?” Savoir que son film sera vu partout sauf dans son pays, reste une source de conflit entre les cinéastes africains : “Toi, tu fais du cinéma pour les blancs”. Les fleurs de serres : La réalité un peu triste de cette image est à garder en mémoire, car on ne sait plus vraiment à quoi se rattache au final ce cinéma. Il reste très proche et très dépendant de la France ou d'autres pays européens (les Etats-Unis étant assez périphériques dans ce processus).

### **Deux pères fondateurs du cinéma africain : Ousmane SEMBENE et Souleymane CISSÉ**

Je voudrais maintenant vous parler des conditions historiques, au sens idéologiques, dans lequel le cinéma africain est né. Il a été un cinéma qui d'emblée s'est placé sur un terrain très politique, extrêmement didactique. Je vais donc, en partant d'un extrait du film *Le Camp de Thiaroye* (1988), évoquer le grand représentant de ce cinéma : Ousmane SEMBENE. On l'appelle le doyen des cinéastes africains, il est le plus âgé de tous aujourd'hui, l'un des rares qui a pu réellement donner naissance à une œuvre, parce qu'il a trouvé son propre système de production qui pour le coup est beaucoup moins dépendant du Nord : il travaille énormément avec des sponsors privés - ce qui donne parfois dans ses films des choses assez étranges, comme tout à coup un plan de 37 secondes sur la pompe ELF de tel quartier de Dakar. Mais en tout cas, c'est ce qui lui a permis d'arriver à faire des films de façon assez régulière. Son parcours a été très atypique : il a fait la deuxième guerre mondiale (*Le Camp de Thiaroye* est complètement issu, sinon de son expérience, du moins de ce qu'il a dû entendre durant la fin de la Seconde guerre mondiale) puis a été menuisier, pêcheur, docker à Marseille (Leader syndicaliste, très engagé politiquement). C'est ensuite quelqu'un qui a commencé par écrire des romans, puis a arrêté pour passer au cinéma, en se rendant compte qu'à cette époque du début des années 60 le Sénégal était en grande majorité illettré et que ce n'était pas par des romans qu'il allait pouvoir toucher le plus vaste public. Voilà donc un cinéaste qui a toujours eu le souci de toucher le grand public : si vous voyez les entretiens de SEMBENE dans les années 60/70, il a toujours déclaré haut et fort “je veux parler à mon peuple”, “je veux que ma mère puisse savoir ce que je fais” (cette dernière étant illettrée).

Très tôt, il a eu cette conscience que le Cinéma devait raconter des histoires de façon extrêmement pure, linéaire - se plaçant d'abord en vrai conteur : Très peu d'effets de cinéma, mise en scène extrêmement classique, il cherche en permanence le maximum de lisibilité dans ses films.





Ousmane SEMBENE

Petite querelle à son propos sur la “paternité” du cinéma africain d’*Afrique sur Seine*, considéré comme “le premier film africain”, parce qu’étant de 1955: Le premier film de SEMBENE date de 1962, *Borom Saret* (le bonhomme charrette). Mais c’est le possible “premier film africain”, au sens du premier film africain tourné dans une langue régionale, le *wolof*.

Car évidemment, pour quelqu’un comme SEMBENE - et ce de son premier court-métrage jusqu’à son dernier long en 2003, *Moolaade* - les films, plus que des films, sont aussi là pour faire bouger les choses politiquement, donc par la langue, par le sujet choisi. *Moolaade*, film présenté à Cannes en 2004, est la deuxième partie d’une trilogie sur les femmes, un film magnifique qui est aussi un pamphlet virulent, très efficace, contre l’excision. Je pense que SEMBENE s’est toujours vécu comme cinéaste, mais au moins aussi fortement, comme vecteur d’idées. Et en plus, chacun de ses films traite d’un problème spécifique de la société sénégalaise.

Il a ainsi tout traité : *Le camp de Thiaroye*, film des années 80 tourné d’après un épisode réel des soldats tirailleurs sénégalais qui au retour de la deuxième guerre mondiale ont été parqués dans une sorte de camp dans des conditions épouvantables et se sont révoltés - une révolte très violemment réprimée par les autorités françaises. À côté de ça, il peut faire un film sur l’affrontement entre la communauté musulmane et la communauté animiste de son pays.

Dans un autre (*La Noire de...*) il fera ensuite un portrait absolument ravageur des expatriés et du racisme (L’histoire d’une petite bonne sadisée par ses maîtres, expatriés français, qui va être rendue folle au point de se suicider). C’est un cinéaste qui est vraiment dans une dialectique marxiste : un film pour dénoncer une injustice. Et le film fait, il change de sujet pour le suivant. Après avoir stigmatisé le racisme et le sadisme des expatriés français, il se révolte dans son film suivant contre la rapacité des nouvelles élites noires bourgeoises (*Mandabi*) et ainsi de suite. Il est vraiment en cela un iconoclaste, quelqu’un qui tape de tous les côtés, un esprit critique et acéré.

On notera d’ailleurs que les femmes ont toujours été au cœur du cinéma de Ousmane SEMBENE, chose également intéressante parce qu’on a très longtemps eu le cliché d’une femme africaine soumise, très maltraitée par son mari ou autre. Mais par une simple séquence, ce cinéaste, qui a aussi la particularité d’avoir beaucoup d’humour, sait jouer de ces attentes en nous montrant l’absolu contraire de cela.



*La Noire de...*



*Le Camp de Thiaroye*

Projection d'extraits du film *Le Camp de Thiaroye* (1988 - Prix spécial du Jury Venise 1988).

J'espère que cet extrait a réveillé des échos pour ceux qui ont vu *Indigènes*. Montrer ce film de 1988 en 2006, au moment de la sortie du film de Rachid BOUCHAREB, est une bonne pique de rappel, parce que c'est autrement plus subversif à mon avis.

Il est très clair en revoyant le film que c'est vraiment un cinéaste dans une écriture hyper-classique, qu'il faut que tout soit à son maximum de visibilité, de compréhension.

Mais voilà quelqu'un qui est en fait plus subtil que l'image qu'il peut parfois donner de lui, et s'il fallait trouver un grand portraitiste de la société sénégalaise, je pense que ce serait vraiment SEMBENE. On y trouve des choses très "archétypiques" des cinémas africains et arabes, comme le personnage du "fou" qui va s'avérer plus lucide que tous les autres, admirablement bien filmé dans cette scène, à la fois très beau et très classique.

On y trouve aussi le recours à des effets appuyés pour que le spectateur comprenne bien le message (on vous parle de Buchenwald, suivi d'un gros plan sur un casque SS comme on en a déjà vus, et après, pour le spectateur qui n'aurait toujours pas compris, on vous met des images filmées à l'ouverture des camps nazis). Sens très explicite, mais doublé en même temps d'éléments plus subtils - sur la vie de ces gens dans le camps, sur la façon dont ça s'organisait, sur plein de détails minuscules décrivant la situation.

Même sur les blancs : alors qu'on a souvent accusé SEMBENE d'être un cinéaste "raciste anti-blanc", je trouve que chaque fois qu'il montre quelque chose (et là en l'occurrence, le sergent raciste et méprisant) il va aussi montrer un autre gradé qui va par contre tendre la main - et c'est l'africain qui va refuser de la lui serrer. Donc il est tout le temps dans une chose mais aussi son contraire.

*Question* : - On entendait une musique illustrative bien française ("En passant par la Lorraine" jouée par la fanfare), et ensuite les africains qui chantaient en Wolof et pas en Français. Or au générique, on voit que la musique est de Ismaël Lo : Y a-t-il de la musique à d'autres moments du film, et utilisée différemment ?

*E. L.* : Je suis moi-même incapable d'identifier une participation musicale singulière d'Ismaël Lo à ce film. Par contre, votre question serait encore plus intéressante concernant un film de Souleymane Cissé, parce qu'alors lui, pour le coup, est complètement dans l'utilisation de musiques concrètes, dans l'expérimentation musicale des années 70, alors que Ousmane SEMBENE est resté sur une utilisation plus classique de la musique et ne va pas être ni dans une recherche esthétique, ni dans une recherche musicale particulière : tout est extrêmement "carré" dans ses films au niveau du travail de l'image. Souleymane Cissé par contre, grand cinéaste et manipulateur virtuose de l'image, a lui une espèce de capacité à faire des montages d'attraction, de jouer avec les images, à mélanger les différents registres de réalité, à introduire des *inserts*, faire des *flash-back*, des *flash-forward*... Souleymane est aussi quelqu'un beaucoup dans la magie, la magie noire et blanche des Bambaras.

*Question* : - Quand on voit les soldats rentrer au camp, ce n'est pas du wolof, mais plutôt du "français de Dakar" ?

*E.L.* : La façon dont il joue justement des deux Français et du Wolof est intéressante. Il y a ceux qui entre eux parlent wolof, ou un français dit "petit nègre" ( au point que si Sembene n'était pas sénégalais, il se serait fait taper sur les doigts pour avoir utilisé ce langage très marqué) et la façon dont les soldats parlent alternativement en Wolof ou en Français. Ainsi, toute la scène du Fou où l'autre soldat lui explique qu'il est en terre africaine et non plus à Buchenwald, prend d'un coup une dimension beaucoup plus forte par la langue utilisée.

*Question* : - Mais de quelle année est le film ?

*É.L.* : De 1988. On imaginerait plus ancien ? Mais c'est le cinéma de SEMBENE. Même si vous voyez ses derniers films, il est très "classique". Il n'est pas un de ces cinéastes comme Souleymane CISSÉ, qui est vraiment traversé par d'autres cinématographies, qui va au cinéma, qui va tenter de nouvelles expérimentations de l'image. La façon de filmer de SEMBENE est restée basiquement la même depuis le début, il va très rarement tenter des effets de caméra, etc. Tout est très statique, toutes les échelles sont très respectées. Au lieu de ça, CISSÉ joue de surimpressions, multiplie les effets spéciaux (puisque'il y a presque toujours des scènes de magie dans ses films). SEMBENE lui a effectivement un côté un peu immuable. Il échappe au temps.

*Question* : - Bien que ce soient des films africains, pourquoi sont-ils majoritairement issus d'une production d'une diaspora africaine - car à part Souleymane CISSÉ qui continue à vivre au Mali, SISSAKO vit à Paris, Jean-Marie TÉNO à Montpellier... Du coup, peut-être sont-ils presque plus européens qu'africains ?

*É.L.* : C'est à chaque cinéaste d'y répondre, je me permettrais jamais de juger de "l'africanité" de chacun de ces cinéastes. Pour ma part, je ne me sens jamais aussi française que quand je suis ailleurs qu'en France. Ce sont surtout des artistes qui sont tout le temps dans l'entre-deux. SISSAKO passe quand même une bonne moitié de son temps au Mali, en Ethiopie, en Mauritanie... C'est un fait, il y a ce lien avec la France, mais je me permettrais pas de dire si CISSÉ est plus africain que Jean-Marie TÉNO, parce que l'un vit tous les jours de l'année à Bamako, et l'autre à Montpellier.

*Question* : - Même s'il y a une grosse production documentaire en Afrique, quand il s'agit de fictions, les films africains ne sont-ils pas finalement vus en France comme des documentaires ? Il semble qu'on ait beaucoup de mal à les voir autrement, et les réalisateurs africains disent combien ils ont de mal en cela à produire de la fiction, parce que c'est toujours vu comme du documentaire. Du coup, ne cherchent-ils pas à s'inscrire dans cette logique de l'attendu du public ?

*É.L.* : 200% d'accord avec votre remarque. Effectivement, c'est un problème auquel, en tant que critique ou journaliste, je suis confrontée en permanence : Quand vous voyez "Le Diable s'habille en Prada" vous ne vous demandez pas pourquoi la secrétaire s'habille toujours en vert, et quelle est la symbolique du "vert" dans la société new-yorkaise etc. Or, il est vrai que chaque fois que l'on présente un film africain - et il faudrait savoir pourquoi cela ne se produit jamais dans d'autres cinématographies et pourquoi c'est un problème si spécifique au cinéma africain - on va me dire : "Mais dans *Abouna*, pourquoi le personnage porte pendant tout le film des chemises bleues, et pour la dernière scène une chemise orange: Quelle est la symbolique de la chemise orange dans la société tchadienne ?" Sans aller plus loin, je suis d'accord qu'il y a toujours une attente de quelque chose "de documentaire" avec un film africain. Comme s'il y avait une liberté accordée à n'importe quel cinéaste dans le monde, mais pas dans le cinéma africain où l'on serait toujours dans cette sorte d'attente qu'un sujet va être traité, toujours dans une posture un peu paranoïaque du spectateur qui voit et cherche des signes partout (parce que tel personnage a bougé le bras de telle façon, cela doit vouloir dire telle ou telle chose...).

### **J'en viens au Documentaire, et donc à la Vidéo.**

L'arrivée de la vidéo en Afrique a libéré énormément de possibilités - quand on fait un film, un des budgets les plus importants est le budget "pellicule" et l'on est donc toujours limité par le fait que plus on filme, plus c'est cher. La vidéo a évidemment bouleversé la donne : plus de limites, là où l'on ne pouvait rester pour s'entretenir avec un sujet qu'une semaine voire 2-3 jours maxi, on va pouvoir rester des mois sans que ça coûte plus cher. Les équipes sont beaucoup plus légères - et probablement aussi, du fait de la miniaturisation des caméras DV - là où il était impressionnant de voir débarquer un tournage pour qui n'en a jamais vu auparavant (les gens, la lumière, le bruit...) on est aujourd'hui beaucoup moins invasifs, et les petites caméras permettent certainement aux gens de dire des choses, à la fois par la grosseur de l'appareil et pour une question de temps. Plus on peut passer du temps avec quelqu'un, plus il aura tendance à oublier que la caméra est là et à livrer des choses certainement plus intimes que si on l'avait interviewé pendant 3 minutes.



Moussa TOURÉ

Ça a complètement modifié le paysage, on a vu apparaître énormément de documentaires passionnants, avec le cas presque paradoxal de Moussa TOURÉ, sénégalais qui avait fait deux films de fiction très ordinaires et qui, passant tout à coup au Documentaire et faisant plusieurs films coups sur coup, s'est vraiment révélé. Pour son avant-dernier film, *5 X 5* - sur un homme polygame et ses 5 femmes, chacune avec ses 5 enfants - il a passé des semaines avec eux et ça donne quelque chose d'extraordinaire.

À la fois très cruel, et en même temps avec énormément d'empathie.

### Mise en regard de deux postures du documentariste dans son rapport au sujet filmé :

- Extrait du documentaire de Moussa TOURÉ, *Nous sommes nombreuses*.
- Extrait du documentaire de Raymond DEPARDON, *Afrique, comment ça va avec la douleur*.

Sur le rapport (ou non-rapport) qui se noue entre le documentariste et le sujet qu'il est en train de filmer, il ne s'agit pas d'assimiler Depardon à un journaliste, à un reporter d'image d'une chaîne de télé, mais c'est clair que ce qui frappe est l'impression d'avoir ici une sorte de triangulaire caricaturale de ce qui se passe toujours quand des "gens du Nord" vont essayer de comprendre quelque chose qui se passe "dans le Sud" : on a presque un procès, avec "La Victime", "Le Traducteur", et "L'Experte" à savoir le médecin qui fait le constat, sous l'œil de Depardon qui reste totalement en retrait. Si c'est là un peu la "marque de fabrique" de son cinéma, il est vrai aussi que l'on a le sentiment dans ce film qu'il a un rapport presque phobique à l'Afrique.

Je soulignais tout à l'heure la portée du titre de ce documentaire, *Afrique, comment ça va avec la douleur*, sentiment qu'il y a une espèce d'obligation de constante évidence qui fait que dès qu'on traite de l'Afrique, il faut nécessairement que l'on soit dans cette douleur. On a l'impression que c'est un film qui traite plus du rapport de Raymond Depardon à l'Afrique, que réellement de l'Afrique. Une grande scène le décrit : Nous sommes au début du génocide, il est dans sa chambre d'Hôtel à Adissabeba, il arrive de Kigali, et vient d'apprendre par RFI que le génocide a commencé. Et tout le passage est sur sa culpabilité d'être, lui, ici, pendant que les massacres ont lieu au Rwanda.

Mis en regard avec le film de Moussa Touré (film de témoignages de femmes ayant été violées pendant la guerre du Congo des années 90 - le viol, utilisé comme arme de guerre) on sent au contraire ce dernier dans une telle proximité avec la femme qui témoigne, y compris éventuellement dans un rapport de séduction quand il lui dit "vous avez de très jolies tresses", qu'il laisse venir la parole qu'il recherche de cette femme. Moussa Touré ne pose que très peu de questions, et on sent qu'elle est dans un naturel, les silences extrêmement longs sont respectés, il est dans une proximité qui fait qu'elle arrive à lui parler - et en cela, la scène du miroir est très belle quand elle lui dit qu'elle ne se regarde plus dans un miroir "depuis la guerre", ne prononçant à aucun moment le mot de viol. Je trouve qu'il y a là une sorte de contournement du sujet, par la lenteur, par le temps qu'il va lui accorder, qui finalement apporte des choses beaucoup plus intéressantes que s'il était dans la confrontation, dans des questions très directes : "racontez ce qui vous est arrivé / quels hommes vous ont violée / ça s'est passé combien de fois...".



5X5, de Moussa TOURE

Souvent, dans ces documentaires faits par des africains, qu'ils vivent à Paris ou en Afrique, on arrive à des choses qui vont contrairement à rebours de tout ce que la Doxa audiovisuelle peut nous dire quand elle traite les mêmes sujets.

Avec *5X5*, vous avez un regard complètement neuf sur la polygamie qui nous étonne, par les choses incroyables qu'il obtient de cette famille d'1 homme, 5 femmes et 25 enfants, qui serait probablement très difficile à obtenir si un cinéaste blanc allait les voir.

Peut-être y a-t-il aussi une façon de poser les questions, d'accepter que l'on n'y réponde pas, qui montre qu'il est très important qu'un Continent qui a toujours été filmé "par les autres" et ce depuis les premiers *Tarzan*, et dont les images ont toujours été confisquées par l'Occident, puisse se réapproprier des sujets et apporter des points de vue complètement inédits, grâce notamment à la Vidéo. Aucun français, anglais, américain pourrait apporter aussi bien une telle subtilité dans l'analyse du sujet.

*... à Ousmane Sembene, décédé le samedi 9 juin 2007 à Dakar. Il avait 84 ans.*



*Moolaade*

*"L'Afrique imite la France et recule...  
Est-ce que ma société déraisonne ?" (Ousmane Sembene)*

## Deuxième partie

# L'exploitation cinématographique, pratiques novatrices

*Eugène Andréanszky* : De la même façon que nous avons abordé il y a 3 ans la production, il y a 2 ans la distribution, nous avons envie cette année de nous pencher sur "L'Exploitation". C'est un mot quelque peu barbare, terme un peu complexe qui recouvre un même métier, mais qui est très différent suivant le lieu où il s'exerce, de la petite salle rurale gérée avec des bénévoles, jusqu'aux grands multiplexes commerciaux que l'on rencontre majoritairement à la périphérie des villes. Le travail d'un exploitant de salle de cinéma recouvre donc une grande amplitude qu'il nous semble nécessaire d'évoquer avec vous aujourd'hui.

Je précise que ce module sur l'exploitation s'est construit avec le groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*, avec le souci de vous donner une image la plus complète de l'exploitation, partant du lieu où l'on est pour en découvrir les différentes facettes : le dispositif d'action éducative et culturelle *École et cinéma* et la philosophie qui l'anime.

Des témoignages pour commencer cette journée :

- En Introduction, et pour faire lien entre la question de l'Éducation artistique et culturelle au cinéma et celle des salles de cinéma, Olivier Meneux va vous parler du travail qu'il développe sur la région Picardie avec l'*Association pour le Cinéma et l'Audiovisuel en Picardie (ACAP)*.

- Nous sommes pour cette Rencontre accueillis dans cette superbe salle du *Ciné St-Leu* chez Sylviane Fessier. Elle va donc prendre ensuite la parole pour vous présenter le travail qu'elle développe avec cœur et conviction depuis de longues années sur Amiens. J'en profite juste pour ajouter que notre superbe rencontre d'hier soir avec Abderrhamane Sissako sur *Bamako* s'est faite avec elle et avec le Festival d'Amiens auquel elle collabore également. Et ce fut une très belle soirée, très émouvante, que nous avons partagé avec le public fidèle de cette salle. Ce travail mené ici depuis longtemps, sur la durée, est la clé de son succès.

- Geneviève Troussier, membre du Groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* et exploitante du *Café des Images* à Hérouville St-Clair nous exposera le travail quotidien d'un exploitant de salle de cinéma.

Nous vous présenterons ensuite le cas particulier d'un travail d'un réseau d'exploitants, autour d'un projet de film d'un cinéaste. Le cinéaste est Nicolas Klotz (*La Blessure, Paria...*) qui vient de terminer *La question humaine*, projet de film qui a été le sujet de cette expérience et dont il nous parlera. L'accompagnent Quentin Mével, Délégué général de l'ACRIF (*Association des cinémas de recherche de l'Île-de-France*) et Fabienne Hanclot, Présidente de l'ACRIF, actuellement Directrice de *L'Étoile*, à la Courneuve, un des cinémas qui a participé à ce projet.

Nous terminerons par une table ronde animée par Antoine Guillot de *France Culture*, avec Nicolas Klotz comme témoin et où plusieurs directeurs de cinémas seront invités à présenter et confronter leur approche de leur métier, dans le rapport qu'ils entretiennent entre le projet artistique et culturel de leur salle et leurs publics destinataires : Nicole Cornut au *France* de St Étienne, Marianne Boussard à *L'Espace Magnan* de Nice, Stéphane Goudet au *Méliès* de Montreuil, Luigi Magri à *L'Apollo* de Châteauroux, Robert Gatin au *Gaumont* d'Amiens.

# Témoignages d'expériences

## “Approche pédagogique, culturelle et artistique de l'Éducation à l'image à l'échelle d'un territoire : L'ACAP, expérience d'une aventure régionale”

### **Olivier Meneux :**

Je suis directeur de l'ACAP, *Association pour le Cinéma et l'Audiovisuel en Picardie*, pôle image régional, et je suis administrateur des *Enfants de cinéma* depuis plusieurs années.

Au moment où nous nous interrogeons sur l'organisation des Rencontres nationales, une fois de plus de nombreux débats nous ont assaillis, nos convictions partagées nous ont amené à débattre de la façon dont on pouvait travailler, tant à l'échelle nationale qu'à un échelon local - ou à un échelon dont on parle très souvent mais que l'on évoque pas de façon si importante que cela : l'échelon régional. L'ACAP travaille en Picardie, à l'échelle de différents réseaux, tels ceux d'*École et cinéma*, de *Collège au cinéma* et de *Lycéens au cinéma* sur la question de l'Éducation à l'image. Sans faire une présentation exhaustive sans grand intérêt, je vais plutôt essayer, en écho des préoccupations importantes et essentielles que vous vous posez en tant que coordinateurs départementaux, de peut-être renvoyer aux questions que l'on peut avoir à l'échelle régionale - parfois différentes, parfois qui se recoupent. Mais aussi, puisque nous y venons très souvent, évoquer la question de la nécessaire singularité des projets à l'échelle locale et régionale. Il s'agit d'une politique publique que nous animons, qu'on pense, qu'on rêve, une politique publique dédiée à l'éducation des regards, même si on lui donne beaucoup de vocables et terminologies : Sensibilisation, Action culturelle, Enseignement.

Je vais rapidement en faire un **état des lieux** sur notre région.

La principale question aujourd'hui pour nous : Quel est le rôle d'une “coordination” à l'échelle régionale. Comment fonctionne une coordination d'un dispositif, d'une opération, comment organiser à l'échelon d'un territoire une action publique, dédiée à un public important - hier était évoqué 500.000 enfants sur *École et cinéma*, ce sont en Picardie 32.800 élèves - écoliers, collégiens et lycéens - qui bénéficient d'un des trois dispositifs d'éducation à l'image. Pour 1,8 Millions d'habitants, c'est une pratique importante. Cela questionne les territoires, l'ensemble des établissements - écoles, collèges, lycées - mais également les salles de cinéma. Quelle relation entretenir avec l'évidence de cette urgence à agir autour de l'Éducation à l'image, au regard de cette précarisation assez importante des moyens, quelles solutions et quelles perspectives envisager.

### **Le contexte :**

La Picardie est une région rurale - Sa plus grande métropole, Amiens, fait 140.000 habitants, mais plus de la moitié des habitants sont dans des villes de moins de 10.000 habitants. Sur le territoire, 48 salles de cinéma, les 3/4 sont des mono-écrans, et dans des situations de “non-concurrence dans leur zone de chalandise” (c'est à dire seules en tant que salles, sur un territoire de plusieurs kilomètres carrés). Voilà la situation de l'exploitation dans notre région. Elle ressemble en cela à bon nombre des régions et des territoires dans lesquels vous œuvrez certainement les uns et les autres, et on constate que sur les dispositifs scolaires, aujourd'hui, près de 77% des salles de cinéma participent à au moins un d'entre eux, 30% à au moins deux. Et les salles qui participent à l'ensemble des dispositifs sont pour la moitié des salles mono-écrans. Donc les opérations d'éducation à l'image dont on parle, évidemment singulières chacune, quand elles sont prises dans un regard d'ensemble font voir que la salle de cinéma se retrouve dans tous les dispositifs, souvent par ailleurs dans une situation de précarité absolue puisque ces salles consistent en un écran en milieu rural avec

les difficultés de survie économique cruciale. Et ces opérations, *École et cinéma*, *Collège au cinéma*, sont très souvent vitales en termes de classement Art et Essai, de public, mais sont aussi lourdes à porter, notamment en terme d'engagement, puisque les équipes dont on parle sont pour la plus large partie d'entre elles des équipes bénévoles, ou professionnelles sous statut associatives mais avec peu de moyens pour fonctionner. Cette réalité qui concerne la Picardie, en guise d'introduction au débat de la Table ronde sur l'exploitation...

Par ailleurs, sur ces 1,8 Millions d'habitants, le taux d'échec scolaire est le plus important de France, le taux de décalification le plus élevé de France, et dans les débats à l'échelle de la région, celle-ci est en difficulté en bien des points. Pourquoi dès lors mettre en place des dispositifs d'éducation à l'image, est une question que l'on aborde très souvent avec nos politiques.

Autre contexte important d'aborder, à partir des interventions que nous menons, comme d'autres ailleurs : **le rapport aux écrans**. Nous vous avons proposé hier d'échanger autour d'un atelier "cinéma et télévision" que nous avons mené auprès de classes afin d'aborder la comparaison critique de l'un par rapport à l'autre. Une grande partie de notre travail de pratique que l'on mène en Picardie se centre justement autour de la question de notre environnement culturel partagé par tous.

Nous avons réalisé une enquête il y a 2-3 ans auprès de 4.000 lycéens qui y ont tous répondu de manière très complète : Nous interrogeons leur "pratique d'écrans" - et non pas au sens strict leur pratique de la télévision, trop souvent diabolisée par la statistique des "3 heures quotidiennes de télévision". Ils ont aussi été interrogés sur la question du jeu vidéo, de la pratique de l'écran au titre de l'Internet, au titre du téléchargement... Toutes ces pratiques sont très relatives, comme l'avait rappelé Philippe Meirieu avec nous il y a deux ans, puisqu'elles peuvent aller de l'environnement d'images, au "scotchage", à la "sidération" complète du public qui se retrouve face à elle.

On interrogeait cette question d'une part, mais aussi la question des parents : quel environnement éducatif à ces écrans et aux enfants. Et l'on s'est rendu compte, concernant ces adolescents, que près de 60% des lycéens avec lesquels nous travaillons ont une télévision dans leur chambre, un ordinateur, et un certain nombre d'objets d' "écrans", et que leurs pratiques oscillent entre 3 et 5 heures de pratique au quotidien environ. Pratiques relatives, et pas toujours de captation attentive des regards, mais elles peuplent l'environnement des adolescents avec lesquels nous travaillons. L'enquête ne portait pas sur les enfants, mais aux dire des enseignants que nous rencontrons régulièrement, il n'est pas rare de voir un écran, une télévision dans les chambres des tout-petits.

Ce rapport des parents aux enfants et aux adolescents sur ces pratiques d'écrans est la partie de l'enquête qui peut nous intéresser aujourd'hui. Résultat : une absence complète de dialogue, de concertation avec les enfants du rapport à l'image. Il y a un abandon éducatif de la sphère parentale quant à cette pratique d'écrans, qui est assimilée à une pratique de consommation "courante". Et l'enfant se trouve seul, démuné ou au contraire armé - cela dépendant alors de son contexte éducatif et son environnement social, culturel - mais d'une manière générale, il se retrouve surtout seul, face à l'écran. Ce contexte posé, on a envie de s'y frotter, et de partir de là pour envisager une éducation artistique au cinéma. C'est peut-être décalé, ou revient à jeter le pavé dans la mare que de parler de télévision ou autres quand il s'agit d'abord pour nous de travailler des images de cinéma, de creuser le travail des cinématographes, des personnes qui œuvrent "en cinéma". Mais notre souci est de ne pas s'écarter systématiquement de ces questions : à la fois des territoires, des réalités sociologiques de notre région et de la réalité culturelle de l'image qu'ont les publics auxquels on s'adresse. C'est au fronton de nos interventions et en tête des objectifs que l'on a à porter.

### **Actions communes**

Je pourrai revenir lors de vos questions sur la façon dont on travaille au sein du pôle d'Éducation à l'image et avec les autres coordinations, soit 4 associations différentes sur nos trois départements.

Juste dire que nous travaillons ensemble à la mise en place d'actions, en partant du fait que les salles de cinéma se retrouvent peu ou prou dans l'ensemble des dispositifs, et que les coordinations se retrouvent régulièrement en tant qu'acteurs, coordinateurs ou partenaires des dispositifs. Le réseau, dans une région comme la Picardie, se retrouve sociologiquement dans un microcosme, dans un territoire relativement



réduit avec ces partenariats. On y note la singularité d'*École et cinéma*, vraiment qualifié quant à ses exigences, mais il est aussi important de voir comment avec le temps cette exigence se transpose, se transmet aux autres dispositifs - et aussi comment les autres dispositifs peuvent nourrir les pratiques de ce premier dans les démarches que l'on a à l'œuvre avec les publics, dans des cadres conventionnels que l'on met en place entre les établissements scolaires et les salles de cinéma partenaires. Il est clair qu'en Picardie, on a réussi entre coordinateurs à relativement s'entendre à l'échelle de toutes les opérations, par exemple pour définir un jauge-type d'accueil des opérations scolaires par une salle. Je dis "opérations scolaires", parce qu'en plus d'*École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens au cinéma*, il existe des opérations spécifiques à la région, pas forcément abandonnées au profit des seuls dispositifs nationaux, notamment parce qu'elles ont localement une importance forte. Ainsi sur le département de la Somme, si *Collège au cinéma* n'existe pas, nous avons les opérations d'accompagnement des publics "*Ciné 80*" et "*Plan séquences*", qui travaillent dans le même sens. On discute donc ensemble régulièrement, et la question des jauges est apparue comme une évidence à l'échelle de toutes les opérations : pas plus de 100 élèves dans une salle de cinéma, et ce quelle que soit la taille de la salle de cinéma (de même, on ne remplirait pas une salle de cinéma de moins de 100 places à plus de 80%). Cette statistique n'entraîne pour autant aucune sanction, mais on a discuté entre nous de l'espace qui nous paraissait garantir la qualité de la rencontre en salle de cinéma. On arrive à le respecter au niveau de l'ensemble des dispositifs, l'ayant défini comme contrainte commune.

De même pour les **formations des enseignants**, et pour rentrer dans le vif du sujet : on constate le décalage qui existe entre les opérations, non pas de nos intentions, mais bien des moyens.

Problème parfois de niveau territorial comme vous le vivez sur *École et cinéma*, mais qui pose une vraie question en terme de "politique publique commune" : en Picardie, des dispositifs ne bénéficient d'aucun niveau de formation au Plan académique de formation, contre d'autres qui en bénéficient à un niveau cohérent et équilibré.

Au quotidien, je m'interroge toujours : Quid d'une politique publique de l'École au Lycée, dans une région où la précarité que j'évoquais est importante ?

Et pourquoi, avec des objectifs communs, ne sommes-nous pas en mesure aujourd'hui de donner aux élèves le même niveau d'exigence, le même rapport à la proposition ?



Néanmoins, en 5-6 ans d'exercice avec nos partenaires, on est parvenu à mettre en place au niveau du Rectorat une convention qui permet la mise en œuvre de 35 journées de formation inscrites au Plan Académique de Formation sur l'ensemble des dispositifs scolaires pour pratiquement tous nos départements. J'aurais aimé vous dire "tout est parfait", et nous étions encore ravis d'avoir réussi à bâtir cela, mais pour la charte signée il y a 7 jours dans l'Aisne, qui donnait la possibilité à chaque enseignant inscrit à *Collège au cinéma* de participer à un temps de formation, nous venons d'apprendre que le contingentement des formations la remettait en cause. Quoique équilibrées jusqu'à l'année dernière, les restrictions budgétaires seront très importantes sur les journées stagiaires, ce qui fera que nos effectifs d'inscrits aux formations réduiront fortement. Il est dommage, après avoir proposé à l'ensemble des enseignants de participer à une démarche en leur disant qu'ils auraient la possibilité d'assister à des formations, d'apprendre à la rentrée que ce sera impossible.

Cette réalité nous renvoie aux questions évoquées hier : la précarisation de notre contexte d'intervention. Encore une fois, cette mutualisation, ce partage nous a vraiment permis de travailler en commun et d'inventer des possibilités de parcours communs pour les élèves.

Autre point important : **l'accompagnement des publics** : Entre les coordinations d'*École et cinéma*, de *Collège au cinéma* et celle que nous assurons en tant que coordination régionale de *Lycéens au cinéma*, nous avons essayé de mettre en place des possibilités d'actions complémentaires. Avec le souci partagé que les opérations gardent leurs singularités, parce que les publics et les modalités ne sont pas les mêmes. Une des caractéristiques d'*École et cinéma* : vous êtes là au cœur de l'enseignement, au cœur des programmes, ce qui n'est pas forcément le cas des autres opérations.

Mais pour le coup, il participe quand même des instructions officielles d'appréhender l'ensemble des langages, l'ensemble de l'environnement du jeune au niveau des Lycées et des Collèges. Et je trouve que ce qui fait le sel et l'exigence du travail d'*École et cinéma* nourrit grandement notre travail, par exemple sur *Lycéens au cinéma*.

### **Éducation au cinéma : Faire découvrir un processus de création**

Je souhaitais maintenant évoquer avec vous une spécificité de notre démarche. Nous parlons souvent d'œuvre, de films, de salle de cinéma, donc du travail autour du cinéma et de la cinéphilie. Et sans vouloir décaler le regard ou être dans la provocation, à l'ACAP, nous avons un peu déplacé ce champ dans notre travail. Au regard des constats faits précédemment, au regard de nos positions (et je constate là combien les *Pôles d'Éducation* restent singuliers et ne sont pas là pour harmoniser l'ensemble des démarches, mais bien pour dialoguer avec les uns et les autres et aussi avoir des positions de recherche particulières à chacun) on est partis, dans toutes nos actions, de la question du cinéaste, de l'artiste, du processus et de la démarche de création.

Je vous renvoie à l'intervention de Fabienne Bernard de la DDAI lors de l'Ouverture où, parlant de "produit culturel", elle pointait qu'il ne servait à rien d'emmener les enfants dans une logique de lieu de consommation, mais qu'il fallait s'attacher au processus de création. Tout en restant attachés à la salle de cinéma comme lieu culturel de proximité, lieu qui propose des rencontres au-delà du film et accompagne ce mouvement, on a voulu, avec nos partenaires de l'Éducation nationale, développer une démarche de découverte culturelle du film en tant que tel. Au cœur de notre opération, bâtir des parcours sensibles avec l'ensemble des classes - soit 350 classes associées sur *Lycéens au cinéma* en Picardie.

Avec chacune des classes: une rencontre sensible différente avec un réalisateur.

Une trentaine d'entre vous a pu, en atelier, assister à la restitution d'un parcours que nous menons avec certaines classes autour de la télévision avec Benoît Keller, documentariste. Une proposition bâtie avec un réalisateur, et l'on peut en bâtir autant que de réalisateurs rencontrés, la question étant de travailler sur l'appropriation du regard, sur la parole en classe, qui peut être proposée avant même les films. De repartir vraiment de celui qui œuvre en cinéma, pour permettre une rencontre, tant avec les enseignants évidemment, qu'avec les élèves. C'est une démarche - lourde - de coordination, qui au regard des chiffres que l'on regarde régulièrement, est statistiquement conséquente. Elle a été également portée dans le département de l'Oise, avec Dominique Vincent de l'Inspection académique, que l'on a creusé au niveau d'*École et cinéma* et de *Collège au cinéma 60*, et on travaille à la mettre en place dans l'Aisne. Il ne s'agit pas d'ajouter un axe, mais de considérer, à partir de l'axe central des opérations scolaires qu'on anime, qu'on coordonne ou qu'on accompagne en partenariat, le film, sa démarche de fabrication, et quelle rencontre bâtir autour.

## Bilan d'étape

Pour conclure, le sentiment que l'on a aujourd'hui, au-delà des volumes ou chiffres d'évaluation de ce travail, est qu'il y a 5 ans quand on a mis en place l'opération *Lycéens au cinéma*, se posait de façon évidente, au-delà du Comité de pilotage et des choix de films que nous faisons avec certains enseignants, avec les institutions, avec les tutelles, la question que nous retournait les enseignants : "Ce film je l'aime, ce film je ne l'aime pas". Après 5 ans, la question qui se pose en Comité de pilotage, fruit du travail en partenariat avec les salles et les équipes éducatives des établissements scolaires, est maintenant celle du "programme". Du "parcours de films", du programme dans sa globalité : Quelle rencontre va-t-on mener avec la salle de cinéma au-delà du film, quelle rencontre va-t-on bâtir avant ou après le film avec des réalisateurs, et quelle question va-t-on aborder autour de l'image de manière générale.

Et comme résultat cette année d'une évolution au bout de 5 ans, les enseignants ont tous souhaité partir de la rencontre avec les réalisateurs pour travailler avec nous sur les films. Désormais il ne se préoccupent pas que des films, considérant que la démarche, ce n'est pas d'aller voir des films qui par essence leur plairont - et il est surprenant de ne pas aller voir un film au prétexte que l'on ne l'aime pas, ou refuser d'accompagner un public sur un film qui est un peu déroutant : c'est aussi une logique de "risque de pédagogie" d'aller vers ces propositions artistiques. Je constate que les enseignants s'y frottent plus, dans la démarche que l'on a pu mettre en place (toutes les grilles de lecture pour savoir dans quelle mesure l'enseignant accompagne son public étant très ouvertes, il ne m'appartient pas d'en juger).

Mais de manière générale, observation au bout de 5-6 ans : l'ensemble des équipes éducatives considèrent *Lycéens au cinéma* en Picardie comme un "parcours", et souhaitent souvent y rentrer d'abord par la rencontre avec le réalisateur, que d'y entrer par le film du programme. Selon eux, la médiation, le travail de parole sur les œuvres va être totalement facilité. Le développement dans les salles de cinéma ne va pas être le même tout au long de l'année dès lors qu'on aura commencé par une rencontre préalable. Pas de systématisme, ce n'est qu'une expérience livrée d'une région, la question de ces parcours pouvant être en soi un débat : Voilà en tout cas comment nous avons pu mettre en place 350 actions de rencontres avec les publics.

**En conclusion provisoire, interrogation sur la question de la coordination :** Que devraient être au quotidien le travail, les questionnements, les modes de collaborations partenariales et surtout les moyens d'une coordination ? Une coordination, c'est programmer des films, mais pas uniquement : C'est aussi dialoguer au quotidien avec des salles de cinéma, des intervenants, des partenaires Éducation nationale. C'est aussi réfléchir à la question des territoires et à la "territorialisation des politiques publiques" comme ici en Picardie depuis les régionales, engagée sur l'idée de "Rendre accessible au plus grand nombre".

Or au vu de la précarisation des coordinations (certaines l'étant depuis le départ), comment bâtir une politique publique de l'école jusqu'au Lycée, avec de tels écarts, de telles différences? Certes on peut mutualiser, mettre en partenariat, mais à un moment donné, sur la question du nombre, on vit aujourd'hui un paradoxe qui m'étonne et me choque : Constater qu'il y a 500.000 élèves bénéficiaires d'*École et cinéma*, et que par le même temps, les coordinations pour leur immense majorité, aient des moyens d'organisation qui correspondent uniquement à de la circulation de copies et du calage de calendrier. Car aujourd'hui, dans le travail d'une coordination *École et cinéma* ou *Collège au cinéma*, c'est actuellement tout ce qu'on peut être fait en termes de moyens publics. Se pose alors la question de l'intervention sur un territoire, intervention pédagogique et intervention artistique que sous-tendent ces missions.

Juste un témoignage pour finir : Sur la question de la télévision, on débat souvent, on s'écharpe parfois, mais la question qui nous anime à l'ACAP et avec l'ensemble de nos partenaires, est moins celle-ci, que le travail que l'on mène au quotidien avec ces trente cinéastes, qui sont intermittents du spectacle.

S'ils font une grande partie de leurs interventions, c'est parce qu'ils ont eux aussi une vraie conviction de transmission et de dialogue au quotidien avec les publics. Et alors qu'il sera ensuite question de diffusion cinématographique, j'ajoute que ce point est central aujourd'hui : Bon nombre des réalisateurs avec qui nous travaillons nous disent qu'ils ne feraient plus de cinéma s'ils n'étaient pas aussi dans ces logiques de rencontres, de débat avec les publics au quotidien.

## Débat :

*Question : Quels sont les liens ou coopérations entre les différents coordinateurs des différents dispositifs que met en place l'ACAP ?*

*Olivier Meneux* : Sur les collaborations entre coordinations, elles sont multiples. Mais le rôle du Pôle régional d'Éducation à l'image, est à la fois de réfléchir (laboratoire d'idées) et de creuser les questions de la mutualisation de ces espaces de dispositifs. Alors quand je parle des difficultés des différentes coordinations en terme de moyens, le premier travail que nous mettons en œuvre communément est d'abord un état des lieux de nos pratiques. On ne peut en discuter que quand on a ensemble posé la réalité de nos interventions, leur philosophie, comme leur moyens. Là, j'ai détaillé ces difficultés. Il est évident que dans les collaborations que nous mettons en œuvre, il y a les logiques de conventions, de recherche permanente de qualité des dispositifs et de tirer vers le haut plutôt que de chercher notre plus petit dénominateur commun. C'est donc plutôt une saine émulation.

Après concrètement, “Des regards des images” initié depuis quelques années à l'ACAP, consiste en une logique d'ateliers de pratique qui vont du temps sensible (2 à 3 heures de rencontres) jusqu'à l'*Atelier de pratique artistique*, en passant par un certain nombre d'interventions de plusieurs heures dans les classes: cette proposition tend à être un partenariat de plus en plus fort, parce que bâtie à chaque fois sur des territoires spécifiques avec nos partenaires. On l'a appelé ainsi pour ne pas accumuler des dispositifs sur les dispositifs, et parce qu'il était bien question de croiser les propositions pour chercher ce qui était difficile à mettre en œuvre seul en terme d'accompagnement. Ne pas pouvoir développer l'accompagnement des publics ou mettre en œuvre des rencontres avec les artistes fait partie des points de difficultés des coordinations locales des dispositifs liées à la précarisation de leurs moyens que j'évoquais.

Ces dernières ne manquent pas d'idées, ne considérons pas qu'elles n'ont rien à dire à ce sujet, mais le tronc commun de notre intervention est de penser ensemble aux conditions qui permettent de le faire à l'échelle régionale. On appelle cela des “économies d'échelle”, même si la logique qui nous guide est avant toute chose celle des partenariats. Ce faisant, on a aussi permis à des coordinations départementales de mettre en place des actions qu'elles n'auraient pas pu mettre en place, au regard de leurs moyens. Sur l'axe de l'intervention, sur axe de l'accompagnement. Il y a un “cadre commun” sur lequel nous essayons de réfléchir en tenant compte des singularités organisationnelles différentes au niveau notamment des formations entre le Rectorat et des Inspections académiques. Mettre en œuvre nos 35 journées académiques de formation au niveau d'un Plan de formation pour couvrir *École, Collège et Lycéens au cinéma*, est un travail partenarial du Pôle entre les coordinations. Pas question au niveau du Pôle de coordonner les dispositifs, au-delà de *Lycéens au cinéma*. Sur *École et cinéma* et *Collège au cinéma* : que peut-on faire ensemble, en partenariat, non pour se substituer, mais pour abonder et compléter la démarche. J'y ajouterais la question des outils. Ainsi les livrets transversaux qui vous ont été remis, nés d'une réflexion commune avec l'ensemble des coordinateurs, sont destinés à chaque enseignant qui participe aux opérations. La collection originale appelée “La fabrique du regard” que nous avons développé, se propose d'aborder, non pas la démarche à l'œuvre autour de tel ou tel film, mais la pratique "autour des films". Cinq différents livrets édités, avec le but de créer un endroit commun aux coordinateurs des dispositifs nationaux de la région, et d'inventer des démarches qui permettent de faciliter l'accompagnement de toutes les coordinations autour de questions transversales. On rêve aujourd'hui d'aller plus loin en terme de mutualisation, notamment pour travailler sur les images des films dans les établissements scolaires et permettre aux élèves, toute catégories confondues, d'accéder aussi à des images en classe dans le respect du droit et d'avoir la possibilité d'aller au-delà des films.

# Témoignages d'expériences

## “Le Ciné St-Leu d'Amiens”

### Sylviane Fessier :

Directrice du Ciné St-Leu, je remercie Eugène de me donner l'occasion de vous accueillir dans ma salle. J'avais juste envie de dire pour commencer que je suis quelqu'un qui aime faire ce que je fais, j'aime cette salle, j'aime cette ville et je suis vraiment très contente de partager ces quelques jours avec vous, chez moi.

Le *Ciné St-Leu* est une salle associative. On est dans ces lieux depuis 2000 mais j'ai effectivement commencé ce travail en 1982 dans une autre salle qui se trouvait à l'époque près de la gare, *Le Régent*, une salle rachetée avec l'association des “Journées cinématographiques d'Amiens” qui gère par ailleurs le “Festival International du Film d'Amiens”. Les murs, dans un état assez lamentable, appartenaient à un partenaire privé. Nous avons quand même occupé ce cinéma pendant 18 ans, y avons vraiment travaillé très fort, mais avec si peu de moyens que les choses se sont peu à peu délitées - on a même vécu une période noire de huit mois de fermeture, pendant laquelle nous ne savions pas vraiment ce que l'on deviendrait, si nous pourrions reprendre ou nous arrêter définitivement. Le tout dans une grande indifférence aujourd'hui dépassée, mais qui correspondait dans les années 86-88 à une époque où beaucoup de salles fermaient les unes derrière les autres, dans une grande indifférence locale et nationale. Cette amertume est maintenant pour nous oubliée, ayant ensuite pu redémarrer. À l'époque, nous avons activement cherché, avec la municipalité de d'alors - aujourd'hui *Amiens Métropole* - les moyens de changer de lieu. Cette recherche a abouti à la construction de cette salle, ancien terrain en friche sur lequel de nouveaux bâtiments ont été construits pour y accueillir la Fac, des logements étudiants, et sur cette partie achetée par Amiens Métropole, le *Ciné St-Leu*. On a vraiment pu être associés à sa construction, au suivi des travaux avec l'architecte. Je n'ai pas gagné sur tout, mais maintenant elle existe, je l'aime beaucoup, j'y fais mon travail avec beaucoup de conviction. On est une salle d'Art et Essai et de Recherche, on coordonne le dispositif *École et cinéma* et on accueille *Lycéens au cinéma* coordonné par l'ACAP.

*Collège au cinéma* n'existe pas, Olivier Meneux vous l'a dit, mais deux autres dispositifs sont effectivement proposés en direction des collèges, tel “Plan séquence”, historiquement antérieur au dispositif national et inventé par l'association E.C.R.A.N (*salles de recherche du Nord-Pas de Calais et de Picardie*) et commencé dès le début des années 80. Pas un dispositif de masse, mais 20 classes de collège sur le département, financé pour partie par le Conseil général et la Drac de Picardie, auquel on tient énormément. Et depuis 6 ans, l'opération “Ciné 80” qui fait partie d'un dispositif plus général du Conseil général de la Somme, le “Plan de développement culturel dans les Collèges” et qui propose des formations artistiques de la 6<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> sur toutes les formes de pratiques artistiques : Les 3<sup>e</sup> sont seuls concernés par le Cinéma, les 6<sup>e</sup> travaillant sur la lecture et l'oralité, les 5<sup>e</sup> sur le Patrimoine etc. Le *Ciné St-Leu* coordonne donc ce dispositif pour les classes pilotes de 3<sup>e</sup><sup>me</sup> de la Somme.

Tout ce travail est d'abord pour moi toute une suite de rencontres déterminantes. Je suis toujours très animée par les rencontres que je fais, et la rencontre avec une personne comme Armand Badeyan à qui je voudrais rendre hommage ici, alors qu'il travaillait dans le Nord-Pas de Calais, m'a beaucoup ouvert de perspectives et m'a fait réfléchir autrement. Ou Danièle Roland, que bon nombre d'entre vous connaissent, est une personne que j'aime beaucoup et avec qui j'ai beaucoup aimé travailler.

Sur le travail d'Art et Essai de notre salle, au regard de l'intitulé de notre matinée "Les pratiques novatrices", je dirais que nous sommes toujours en train de nous poser cette question : "Comment mieux faire, faire autrement", comment faire vivre les salles dont on est responsable.

Je suis quelqu'un qui avant tout me questionne beaucoup, toujours en train de chercher pourquoi je fais ce métier, si je le fais bien, et qu'est-ce que nous pourrions faire pour que ça aille mieux, pour faire venir les spectateurs.

Je crois que le plus difficile, est d'être sans arrêt en train de se construire une identité de salle, avec souvent des parcours écornés au passage. Ainsi, alors que tout va bien, que l'on pense avoir trouvé une vitesse de croisière, tout à coup les conditions de distribution changent, on n'a plus accès aux films auxquels on avait habitué notre public pendant une période et tout redevient plus difficile. Or, il faut assurer une gestion de salle, un budget équilibré entre un subventionnement à 40% et pour le reste, les recettes générées par les entrées. Et je n'ai pas envie, comme ça a été le cas par le passé, d'être remise en liquidation judiciaire.

Si je suis ravie des rencontres comme ces trois jours-ci, c'est parce qu'on prend toujours des idées chez les uns, chez les autres, il y en a toujours plus dans plusieurs têtes que dans une.

Je laisse donc la parole aux invités de cette matinée.



# Témoignages d'expériences

## “Diriger et programmer une salle de cinéma”

### **Geneviève Troussier :**

Pour essayer d'être très concrète et pragmatique et planter le décor, ma salle est "*Le café des images*" à Hérouville Saint-Clair, périphérie de Caen. 3 salles Art et Essai, statut associatif, volonté d'une ville à l'origine pour créer des cinémas sur sa commune dite "de banlieue". Au fil des années, ce lieu a pris sa place dans le paysage caennais et plus largement de l'agglomération et de la région. La salle est coordinatrice d'*École et cinéma* pour le département du Calvados, coordonne le dispositif *Lycéens au cinéma* sur la région Basse-Normandie, et il se trouve qu'au titre de toutes ces activités, je participe maintenant à un projet qui plus largement concerne la politique de l'État en région Basse et Haute-Normandie sur le Cinéma et l'audiovisuel, qui concerne aussi bien la diffusion que la création... Une grande aventure.

Effectivement, nos métiers sont atypiques, et en même temps inscrits dans le quotidien de tous les exploitants, qu'ils soient dans le milieu Art et Essai ou Commercial, associatif ou privé.

Art et Industrie s'y côtoient. Nous essayons de pencher le plus possible du côté de l'Art, mais tout en étant dans la logique d'une Industrie, et en cela soumis à ses règles, à ses obligations.

Je voudrais donc pour commencer vous dire combien la gestion d'un cinéma, quel que soit sa nature, passe par ces obligations de rigueur de gestion, de trouver de l'argent pour faire vivre cet équipement, de recruter une équipe, la former, l'encadrer, la motiver. Ça veut donc dire aussi assurer les moyens de pérennisation de cette équipe. Accueillir des spectateurs et donc leur rendre des comptes à la fois dans le choix et la qualité de la programmation qui leur est proposée, dans une rigueur de qualité des projections. Et pour faire le lien avec les enseignants, je rappellerais que quand nous, exploitants de salle vous accueillant on est assez contraignant sur le fait d'arriver à l'heure ou autre, c'est parce qu'effectivement, nous sommes dans des obligations qui ne nous permettent pas d'aller vers une fantaisie systématique (telle qu'on aimerait bien l'avoir dans toute notre vie, y compris notre vie professionnelle).

Dans le secteur plus commercial - je ne le vis pas au quotidien dans la salle où je me trouve mais j'en connais tout de même les contours généraux - les salles commerciales et surtout dans les multiplexes ont un travail de programmation qui n'est pas forcément celui du directeur de la salle de proximité.

C'est en cela que l'on ne fait pas le même métier - aucun caractère péjoratif dans ma remarque, ayant infiniment de respect et parfois de franches relations cordiales avec des professionnels qui n'exercent pas sur le même secteur que le mien.

Mais j'ai ce grand bonheur, et cette grande contrainte, de choisir moi-même la programmation de mes films. Quand on dit "choisir", ce choix est quand même encadré par des relations contractuelles avec les distributeurs.



*Le Café des images*

Vous me pardonneriez de ces rappels, mais j'ai souvent été confrontée à la candeur d'un certain nombre d'interlocuteurs, qui pensaient que quand un film était à l'affiche, il venait d'une grande cave je ne sais où, où on achèterait des films au fur et à mesure, comme à la FNAC. Et qu'une fois ces films décrochés, on les enterre dans un sous-sol, véritable galerie des merveilles à laquelle on ne touche plus.

Évidemment, la gestion de la distribution des films en France ne se passe pas ainsi.

Un film ayant été produit, le distributeur est la personne qui achète les droits de distribution du film (parfois en amont, voire au moment même de la production lorsqu'il y a participé). Il les achète souvent pour une période entre 5 et 10 ans (puis ils se perdent, se rachètent, se prorogent ou s'abandonnent...)

Ces droits achetés, les exploitants s'informent sur les films au moyen d'outils professionnels mis à leur disposition, mais également par la connaissance acquise au fil du temps sur les distributeurs en activité, sur les types de films qu'ils distribuent, ou lors de journées professionnelles d'information où sont présentés les films de l'actualité des semaines qui viennent, etc.

Dans le secteur "art et essai", nous sommes un certain nombre à être membres de réseaux, où effectivement on porte une attention particulière à découvrir en amont les films qui vont être ceux que l'on va porter avec le plus d'amour et d'attention et qui appartiennent à ce cinéma d'auteur que l'on aime et que l'on défend...

Donc, une fois repérés les films qui vont sortir qui nous intéressent, en fonction aussi du nombre d'écrans que l'on a, on va essayer de les programmer. C'est un point et une contrainte importante, car on ne programme pas de la même manière un mono-écran (une seule salle) qu'un trois écrans comme c'est le cas chez moi au *Café des images*, et c'est encore différent pour un 7 ou 8 écrans. Au-delà, on passe dans le secteur très commercial, et l'on sort du secteur de l'Art et Essai indépendant dont on parle prioritairement ce matin.

Est-ce pour autant aussi simple pour avoir les films que l'on souhaite ? Non, parce qu'il y a concurrence, étant quand même dans une économie libérale qui nous concerne tous et à laquelle le cinéma n'échappe pas. On est dans un environnement qui, pour le bonheur des spectateurs, est fait d'un certain nombre d'établissements cinématographiques. Géographiquement assez bien répartis concernant l'Art et Essai, mais il y a des cas de figures où 2 salles vont faire un même travail de qualité sur l'Art et Essai sur un territoire donné, en position de concurrence donc - cette dernière pouvant s'opérer de façon intelligente et cordiale, mais restant néanmoins présente. Donc un nécessaire partage des films entre les salles. Les distributeurs des films ont eux aussi un point de vue sur votre salle et sur sa capacité à défendre ou non un certain nombre des films - Et évidemment, quand il y a des "poids lourds de l'Exploitation" face à vous, les films plus commerciaux leur seront effectivement donnés plutôt prioritairement.

La contrainte "commerciale", nous l'avons nous aussi : quand vous rentrez dans une salle de cinéma, vous acquittez un ticket, et que vous soyez dans une salle indépendante, associative, privée, commerciale ou très commerciale, c'est la même règle : chaque spectateur acquitte un billet, dont découle un certain nombre d'actes administratifs, qui permettent aux différentes structures qui doivent se payer dessus, dont l'État sous forme d'impôts, taxes ou redevance aux distributeurs. On émet un "bordereau de recette", procédure administrative très contraignante et très précise, mais qui garantit aussi la transparence des flux d'argent qui sortent de la poche du spectateur, puis de celle de l'exploitant, pour être ensuite répartis équitablement entre les distributeurs, les producteurs et les différents ayants-droits du film (réalisateurs, comédiens, etc.), rétribuant ainsi chaque secteur de la chaîne économique du Cinéma.

L'intérêt comme la difficulté de notre métier au quotidien, est qu'effectivement nous sommes dans des obligations d'une grande rigueur, et que l'on dépend beaucoup aussi de l'outil technique. Et le stress de l'exploitant de base est qu'il dépend d'un projecteur (et son état de bonne marche lorsque ça tourne), de l'arrivée en temps et heure des films que nous avons commandés (et avec toutes ses bobines- rappelez-vous notre aventure d'hier sur *La Drôlesse*, qui était de cet ordre-là), du (ou de la) projectionniste qui ne doit pas avoir de panne d'oreiller et qui doit de surcroît avoir une vue et une oreille en parfait état pour effectivement assurer la bonne gestion de la qualité de la projection. Il y a donc un certain nombre de contraintes qui fait que même quand on a fait une programmation la plus proche possible de ce qu'on souhaitait faire, il faut encore la réaliser concrètement.

De même pour la programmation : je dis toujours que l'on n'est absolument pas des créateurs, et en même temps, qu'à une marge près, on participe à un acte de création quand on réussit effectivement le plus harmonieusement possible, à monter et exposer des films en les configurant ensemble en un agencement. Ainsi, on essaie de faire que ce ne soit pas le hasard de l'actualité qui conduise le fait que telle semaine, on



aie tel ou tel film à l'affiche. Évidemment, l'actualité est une condition qui pèse très lourd dans la programmation des salles que vous fréquentez tous, mais - surtout dans un secteur indépendant comme le nôtre - on a le souci, ce faisant, de former nos publics. C'est aussi ce qu'on a envie de vous faire passer en nous mobilisant autant à vos côtés pour emmener des enfants au cinéma sur temps scolaire: réaffirmer que l'on est convaincus de l'intérêt que constitue le Cinéma dans l'éveil et dans la formation de toutes ces têtes blondes et brunes. Et cela passe aussi par ce que l'environnement de la salle peut leur apporter. Et j'aimerais participer de façon tout à fait spontanée et convaincue, à cette revendication de l'association *Les enfants de cinéma* : Avoir la conviction qu'emmener des enfants au cinéma dans des lieux qui effectivement au quotidien ont dans leur programmation des propositions de films qui continuent d'être aussi - comme la sélection de films proposés dans le cadre des dispositifs - des choix qui emmènent sur des chemins de traverses et sortent systématiquement de ce que l'actualité et les médias ont décidé de vous conditionner à avoir envie de voir majoritairement. Car par cette démarche aussi, on participe à l'Éducation des enfants. Après, il faut effectivement que l'exploitant tienne la gajure, le challenge, et le fasse bien.

Un des éléments important du positionnement de notre travail dans les salles que nous représentons majoritairement dans les dispositifs scolaires où l'on vous accueille, est je pense la notion de "rencontre". Rencontre avec les œuvres, cela semble le B-A BA, mais pour que cette rencontre ait lieu avec les œuvres, il ne suffit pas de les exposer et de les sélectionner avec le plus de pertinence possible, encore faut-il qu'on mette en place les conditions de l'accueil de cette Rencontre. C'est justement l'axe que j'ai très fortement développé au *Café des images*, inviter souvent ceux qui font le cinéma, principalement - mais pas exclusivement - les réalisateurs, mais aussi de temps en temps les comédiens et les techniciens, et très souvent des gens qui réfléchissent sur le Cinéma, qui pensent le cinéma, donc des Universitaires, des critiques de cinéma et les nombreuses personnes qui, à travers le cinéma, participent et proposent de réfléchir à la vie et à notre environnement quotidien. Cela s'organise, et c'est un des éléments très forts de nos salles de l'organiser.

Ce qui me semble important, c'est de rester "libre dans sa tête, malgré les pressions". C'est un choix et une possibilité qui nous est donnée, mais il faut la conquérir et la reconquérir chaque jour.

Pour rester au plus près des préoccupations de cette assemblée, j'aimerais apporter une précision, source parfois d'ambiguïté. On aime beaucoup les enseignants - nos personnalités se rencontrent au sens où nous partageons une passion pour notre métier, des convictions très fortes et sommes prêts à soulever des montagnes pour elles - Sauf que souvent les montagnes que vous essayez de soulever de votre côté ont leurs propres contraintes, lesquelles rencontrent parfois les nôtres. Et quant effectivement, vous souhaitez avoir telle disponibilité de la salle pour organiser telle projection à tel moment, ou avoir tel film dont vous avez entendu parler il y a 20 ans, ou vu dans un festival mais qui n'est toujours pas sorti, ce n'est pas toujours possible. Et cela fait aussi partie des contraintes des exploitants, que l'on me demandait de pointer ce matin. Côté enseignants, il faut que vous compreniez qu'effectivement il n'est pas aussi facile que cela ne paraît de répondre systématiquement à toute demande. Car il faut que cela se conjugue, encore une fois, avec les contraintes d'accès au film que nous avons avec le système de distribution en place. Mais à l'inverse, je regrette que finalement, un type de dialogue et d'échange entre partenaires, comme il en existait beaucoup plus avant l'arrivée des dispositifs ait quelque peu disparu entre nous. Et sans dénigrer aucunement les dispositifs nationaux pour lesquels j'ai milité et milite avec passion, je pense néanmoins qu'un équilibre est encore à trouver, pour qu'avec les enseignants, au-delà, à côté et en complément de ce qui se passe dans les dispositifs, on puisse continuer de nouer un dialogue qui permette, à un moment ou à un autre dans l'année - malgré les contraintes de budget, de disponibilité de temps, etc - de vous alerter et pouvoir travailler avec vous sur des œuvres qui passent dans l'année et qui ne rejoindront les dispositifs que dans les années à venir. Pour ce faire, ce qui n'est pas si simple est que nous n'avons plus vraiment aujourd'hui non plus les espaces pour le faire. C'est en tout cas une réflexion sur laquelle j'aimerais parfois réfléchir dans le cadre des *Enfants de cinéma* et dans les groupes de suivi des dispositifs. Comment faire que les dispositifs, qui sont là pour stimuler et développer l'amour du cinéma, ne portent pas une contradiction en eux-mêmes qui fasse que finalement, dans la relation aux œuvres de l'actualité, une certaine spontanéité se trouve figée. Ce n'est pas un regret, mais bien une interrogation, pour que peut-être soient inventées des formules de programmations en lien avec les dispositifs, des fenêtres ouvertes sur des initiatives que prendrait chaque dispositif avec les enseignants et leur exploitant de salle partenaire, dans l'année.

## Exploitation cinématographique - Étude de cas

# “Une expérience collective autour du nouveau film de Nicolas Klotz *La question humaine*”

### Quentin Mével,

Délégué général de l'Association des cinémas de recherche d'Ile de France (ACRIF) :

Nous sommes trois, notre exposé se fera donc en trois parties.

Quelques mots d'abord pour vous dire que l'ACRIF est une association de salles de cinéma comme il en existe dans de nombreuses régions où les salles se réunissent en réseau pour réfléchir collectivement, entre autre et justement, à des soutiens de films. Notre intervention sera absolument en accord avec ce que viennent de dire Sylviane et Geneviève, en tout cas nous faisons le même métier. C'est à dire, dans les choix de films, dans la difficulté que nous avons à défendre ces films, et partant de là aussi notre travail avec les dispositifs scolaires, que ce soit *École et cinéma*, *Collège au cinéma* ou *Lycéens et apprentis au cinéma*. L'ACRIF regroupe 45 salles Art et essai-Recherche en Ile-de-France, précisons qu'il s'agit uniquement de salles de banlieue, hors Paris puisque cette association créée il y a 25 ans s'est tout de suite positionnée comme une association de salles de banlieue, tant il s'agit de métiers radicalement différents d'exploiter et programmer une salle à Paris ou en périphérie. Notamment pour ce dont on va vous parler : nos pratiques de diffusion et la réception des œuvres par nos publics. Par contre, nous travaillons avec une très grande diversité de villes, donc de sociologies et donc de pratiques différentes. Comme le disait Geneviève, une majorité de nos adhérents sont des salles mono-écrans, des salles de 2 écrans ou de 3 écrans et je crois que le travail que mènent les salles de banlieues ressemble d'assez près au travail d'action culturelle des salles en Province, comparé à Paris qui est un cas très particulier (étant un marché à lui tout seul).

Ce qui a poussé ces salles à se fédérer en associations en région, c'est évidemment de réfléchir collectivement à ce qui constitue la colonne vertébrale de notre travail : un soutien régulier aux films qui sortent chaque mercredi - nous travaillons ainsi avec l'association nationale, le *Groupement national des Cinémas de Recherche* (GNCR) qui soutient de façon sélective 2 à 3 films par mois. Ce soutien permet à nos membres de voir ces films, les réfléchir afin de savoir à quel(s) public(s) les proposer, comment faire venir ce public les voir en salle, comment le présenter, comment le mettre en partage avec un public le plus nombreux possible. Par ailleurs, nous avons un certain nombre d'actions et d'initiatives propres. Et enfin, ce qui nous réunit aussi, c'est d'essayer d'être un lieu constant de réflexion, sur l'identité même d'une salle de cinéma Art et Essai aujourd'hui. Ce qui impose de poser la question : quels films présentons-nous, que voit-on dans une salle Art et Essai. Pour y répondre, on essaie d'y apposer un “QUE VIT-ON” dans une salle de cinéma Art et essai .

### Le Projet :

J'en viens donc au projet que nous avons mené avec Nicolas Klotz. Il connaît bien un certain nombre des salles Art et Essai-Recherche en France et en Ile-de-France, et la rencontre s'est faite sur l'idée suivante: Nicolas rentrait en préparation d'un nouveau film, phase d'écriture quasi terminée. Nous avons alors eu l'envie d'inventer ensemble une manière d'amener le public de nos salles à venir rencontrer un cinéaste “au travail”. C'est-à-dire de décaler la place de ces publics. Tout à coup, le public n'était plus invité à venir voir un film, mais à venir dialoguer avec un cinéaste pour se projeter dans un film à venir.

Ce projet s'est mis en place entre Nicolas, l'ACRIF et 10 salles adhérentes (faire plus en demandant tous les soirs à Nicolas d'aller pendant une année dans une nouvelle salle aurait été compliqué, et fatigant).

10 projets dans 10 salles, 10 rencontres de Nicolas avec moi de l'ACRIF et avec les 10 directeurs des salles, pour monter ensemble et personnaliser ces projets de soirées.

Notre objectif : interroger la réflexion d'un cinéaste au travail, en salle. Programmer des rencontres autour du travail de Nicolas sur la musique de son film, sur l'adaptation littéraire (le film est tiré d'un livre), etc. Autant de modules co-élaborés entre le directeur de la salle qui exprime en premier lieu son propre désir, ses choix et pourquoi il a envie de l'aborder de telle façon en fonction de sa personnalité et de l'identité de sa salle. Et faire ainsi en sorte que dans chaque salle, ces rencontres puissent avoir lieu 2 à 3 fois afin que le public suive quelque peu le travail de Nicolas. D'où l'idée d'un parcours proposé au public, véritable enjeu d'un tel projet pour nous.

## Nicolas Klotz :

On a effectivement commencé le projet il y a un peu plus d'un an, quelques mois avant le début du tournage. La préparation officielle a commencé en janvier 2006. Mais tout le travail de recherche d'acteurs, l'élaboration des partis pris de tournage et le développement de l'écriture est antérieure. Le fruit de plusieurs années de travail.

Pour vous situer, je vais vous dire comment l'idée est venue, et dans quels désirs Elisabeth Perceval qui écrit et moi qui réalise, faisons nos films, parce que c'est assez particulier.

*La question humaine* est le troisième film d'une trilogie commencée avec *Paria* et *La Blessure*. Cela représente à peu près 9 ans de travail.

Pour la sortie de *Paria* nous avons fait toute une série de débats dans un certain nombre de salles de la région parisienne, en France, et à l'étranger. Cela a permis d'élaborer une relation assez vivante avec des spectateurs, des exploitants, et des festivals. Ensuite avec *La Blessure*, on a continué, mais dans beaucoup plus de salles. Pendant le développement de ces deux films, nous avons réalisé deux sites Internet avec ARTE – *Asile de nuit* et *Asile de jour*. Nous travaillions sur ces sites pendant l'écriture des deux films, un peu avant le tournage et une fois les films terminés.

C'est une sorte de carnet de travail, de voyage dans l'écriture et les rencontres que nous faisons. Elisabeth et moi sommes deux. Travailler à deux, ce n'est pas la même chose que travailler seul. Dans le travail à deux, il y a déjà quelque chose d'éminemment collectif, de très public, nos discussions deviennent très vite politiques.

Nous devons nous convaincre, analyser nos partis pris, on ne peut pas se réfugier dans des zones floues. Nous rencontrons beaucoup de monde pour élaborer l'écriture de nos films. Elisabeth a besoin de travailler dans le réel pour écrire. Je filme beaucoup pendant cette période pour constituer un matériau de travail.

Une partie de ces matériaux filmés pour *Paria* et *La blessure* ont été mis en ligne sur *Asile de nuit* et *Asile de jour*. Parfois dans les salles, les exploitants proposaient de naviguer après la projection des films sur les deux sites projetés sur l'écran dans la salle. Cela permettait d'explorer la porosité entre la préparation de l'écriture, l'écriture, et le film.

L'ACRIF présente

« **Substances, Turbulences** »

Parcours de cinéma avec Nicolas Klotz  
autour de son film *La question humaine*

de novembre 2005 à juin 2006

NOUVEAU Liberation

avec le soutien de la DRAC Île-de-France

Pour *La Question humaine* on a voulu prolonger ce mouvement. Au lieu de travailler sur un site Internet, on a eu envie de travailler dans les salles. On a donc proposé une série de rencontres, qui était une manière de nous exposer - de passer de deux, Elisabeth et moi, avec parfois quelques acteurs, décorateurs, musiciens, à une centaine. Directement dans les salles avant que le film soit tourné.

Le film terminé est la partie visible des choses. Or cela prend plusieurs années pour arriver au visible. Ce trajet-là, est pour nous ce qu'il y a de plus important. Parce que c'est un trajet où tout devient Écriture. Tout participe à l'écriture d'un film. On a organisé des rencontres à *L'Écran* de Saint-Denis avec les acteurs du film, Bruno Tackels et Sharunas Bartas. À Saint Gratien et à Arcueil Cachan, on a invité le groupe Syd Matters qui a fait la musique du film. À la Ferme du Buisson, on a présenté *Le Testament du Dr Mabuse* de Lang, *La nuit du Démon* de Tourneur et le film de Samuel Fuller sur la libération du camp de Falkenau.

Après le tournage, on a fait un nouveau tour dans ces salles, on a invité Georges Didi-Huberman au *Studio 104* de Pantin pour commenter une séquence encore au montage et pour débattre sur la question de la représentation de la Shoah. Quand le film sortira nous irons à nouveau dans toutes ces salles avec d'autres invités – Bernard Stiegler, Marie-José Mondzain, Eric Hazan, Georges reviendra aussi... La philosophie, le politique, l'esthétique, sont au cœur de notre travail.

J'insisterais sur une chose : je pense que pour un cinéaste, c'est aussi important de travailler les salles de cinéma que de travailler les films. Les questions que nous nous posons en tant que cinéastes, les exploitants, nécessairement se les posent aussi. C'est aussi important. Un cinéaste qui se laisse aller dans cette espèce de mort libérale, de mort cérébrale, que le capitalisme contemporain impose au cinéma est terrible. On assiste aujourd'hui à une sorte de coma prolongé, de désaffection, de destruction lente de tout ce qui a donné vie au Cinéma. De tout ce qui donne envie d'aller au cinéma. Ce sont des choses que nous devons absolument travailler dans nos films, mais également dans les salles. Si Elisabeth et moi avons voulu mettre en chantier ce projet, c'est un peu dans cette idée que les salles aussi peuvent être créatrices. Plus les salles seront créatrices, plus elles serviront aux cinéastes et à leurs films, plus les spectateurs pourront inventer ou retrouver un autre mode de rapport au cinéma.

Si les gens désertent ce qu'on appelle le cinéma d'auteur – mais qui est a toujours été pour moi le cinéma au sens large - s'il y a de moins en moins de spectateurs pour les films de cinéma, c'est parce que le capitalisme contemporain a vidé le cinéma de ses spectateurs. En dévitalisant le cinéma. En le remplaçant par autre chose que du cinéma. Par l'ordre des flux financiers, des flux d'images /produits financiers /consommateurs. Mais ce n'est plus du cinéma. Et c'est très dangereux pour les cinéastes du monde entier parce que si le capitalisme évacue les spectateurs du cinéma, nous ne pourrions pas tenir très longtemps.

C'est un même défi pour les cinéastes, les spectateurs et les exploitants. À un autre niveau, le film *Bamako* vu hier soir pose exactement le même problème : Comment passer à l'acte, ne pas rester dans la plainte, être dans un travail en mouvement perpétuel qui puisse générer du désir et une conscience politique. Éveiller le désir chez les spectateurs pour d'autres raisons que simplement payer sa place.

## **Fabienne Hanclot :**

Nous avons parlé du projet en général, projet collectif de réinventer le rapport à la salle de cinéma en permanence et le rapport du spectateur pour justement essayer d'arrêter un peu le flux de consommation et d'être dans l'idée de réinventer ce rapport. Après, chaque salle a une identité, se trouve dans un endroit particulier avec une sociologie du public et une habitude de travail sur les choses.

Empiriquement, à la Courneuve, mono-écran classé Art et essai, l'enthousiasme pour débiter ce travail avec Nicolas a été que nous avons en effet montré ses films précédents dans la salle, que nous avons vécu une très belle rencontre sur *La Blessure* avec un nombre de spectateurs assez important, où vraiment, comme cela n'arrive pas si souvent que ça - et parce que le cinéma de Nicolas suscite cela - il y avait eu des questions sur le Réel, la représentation, sur "Comment travailler avec des acteurs non-professionnels", ce que ça dit du monde, comment se dit quelque chose sur le monde dans lequel on vit et comment on peut au Cinéma arriver à dire ces choses-là.

Autre point de départ : un texte que Nicolas avait écrit après le passage de Sarkozy à la Courneuve, qui s'appelait "*Sortir - ou pas - de la peur de façon collective*" et comment ensuite filmer le monde réel, quel acte politique cela constitue-t-il pour un cinéaste. Il y avait pour moi beaucoup de sens politique à cette question de ce qu'est le cinéaste et de ce que peut le cinéma, une question que je me pose en permanence en tant qu'exploitante d'une salle de Banlieue.

Et Nicolas opposait la question "Qu'est-ce que peut le cinéma" au médium le plus général de transmission des images qu'est la télévision. Or, à la Courneuve, l'année dernière quasiment au même moment où le projet a commencé, cet enjeu de la représentation était énorme. Une ville sur-représentée médiatiquement, mais dont on ne sait finalement rien de sa réalité ni des êtres qui l'habitent. Et le cinéma de Nicolas, par ce travail sur les sans-papiers, par le travail sur les SDF, permettait justement de redonner un peu une existence à ces gens, qu'on ne voit jamais ou que l'on voit beaucoup mais dont on ne sait finalement rien.

Chacune des 10 salles du projet a décidé de travailler sur une thématique, nous avons pour notre part essayé de travailler sur la représentation, avec la thématique "Comment filmer le réel ?"

Plusieurs rencontres ont ensuite suivi : on a présenté *Paria*, Nicolas et Elisabeth sont venus pour expliquer comment concrètement se passe un film, comment ils s'y prennent pour travailler. Ensuite, deux rencontres où les spectateurs sont venus en salle alors qu'aucun film n'était présenté, si ce n'est quelques rushes de ce qui avait été tourné, et où l'on a essayé, sur la proposition de Nicolas, de confronter son regard avec celui d'un jeune documentariste Julien Samani. Comparer les regards, sur des images.

En tant que salle, ce que ce projet a apporté dans notre interrogation permanente de comment défendre des films difficiles - et les films de Nicolas le sont - ne serait-ce que a priori, par leur durée (format de 2h30/2h40) on en est souvent là dans les salles - cette expérience a été extrêmement satisfaisante, dans le sens où, une fois que le public a compris "pourquoi la durée des plans", comment Nicolas s'y était pris et pourquoi il y avait besoin de cette durée-là au cinéma - pourquoi c'était cette durée et pas une autre qui permettait l'existence de ce monde réel dont on parlait depuis quelques temps lors de nos débats, on a déjà réussi à se dégager de cet a priori. Et les spectateurs qui avant avaient comme réactions "C'est long, il ne se passe rien, il n'y a pas d'action" se sont rendu compte que finalement il se passait au contraire beaucoup de choses, en eux. Que leur vision et que leur regard évoluait dans le film. Évidemment, quand nous présenterons le film terminé, tous les gens qui ont participé aux rencontres - il y a quand même eu, y compris aux séances sans projection de films, 50 à 60 personnes, ce qui pour nous n'est pas du tout rien - seront présents pour voir le film et se seront déjà approprié l'œuvre. Faire tomber les a priori, les barrières sur un film réputé "difficile", sera un travail que l'on n'aura plus à faire sur *La Question humaine*. Là-dessus, pour moi c'est déjà gagné.

Ensuite, Nicolas parlait de "Créer du désir", il est en effet important de créer du désir sur des œuvres où il n'y aura pas forcément de matraquage publicitaire, de budget marketing extravagant. Et créer du désir sur des œuvres singulières est compliqué, on y réfléchit au quotidien. Comment inventer chaque jour une manière de créer du désir sur des choses dont on pense qu'elles peuvent apporter au public autant qu'elles nous ont apporté à nous? C'est la notion de partage dont a parlé Quentin.

Ce qui a été très intéressant aussi, une première pour nous : de justement casser ce rapport à la salle de cinéma comme lieu de consommation. C'est un travail que l'on fait certes toute l'année en travaillant avec des réalisateurs, etc. Mais c'était la première fois que les gens venaient au cinéma aussi nombreux un samedi après-midi pour ne pas voir de film. C'était un pari. Après-coup, on s'est demandé si ce n'était pas fou de le tenter, mais finalement non. Se dire que notre public peut participer à de la réflexion, qu'on est là pour y réfléchir ensemble.

C'est vrai qu'il y avait une vraie volonté de partage de Nicolas avec nous, et qu'on ne peut pas faire ça avec tous les cinéastes, mais cela a permis de casser cette idée de s'asseoir, prendre le film, et s'en aller - trois questions au mieux lors du débat, et voilà.

*Nicolas Klotz* : Cela a été aussi pour nous une très belle chose : être dans la salle avant même que le film soit tourné.

La salle de cinéma est le cœur du cinéma. Pensez aux salles de théâtre - elles aussi en danger - à leur importance, à la manière dont la salle de théâtre est un "lieu d'adresse au public". Un film est aussi une adresse, à quelqu'un, à d'autres. Venir dans la salle seulement quand le film est « terminé », c'est désertier quelque chose qui devrait être habité, qui devrait, non pas créer du désir pour tel film ou tel film en particulier, mais

créer du désir en général. C'est assez excitant d'entrer dans une période électorale parce qu'on sent bouger les lignes, des horizons s'ouvrir. Ce qui s'est passé dans les banlieues l'année dernière est très important. Je pense au néo-réalisme italien, à la manière dont les cinéastes italiens de cette époque, après la seconde guerre mondiale, ont voulu montrer le véritable visage de l'Italie, et bien je sens qu'aujourd'hui, il y a quelque chose qui est de cet ordre-là, mais à une échelle beaucoup plus vaste : pas un mouvement, nous sommes trop chacun dans nos coins, mais un besoin vital de montrer le monde. Parce que la télévision l'a éteint.

Le débat télévision /cinéma est un débat dépassé, parce que pour le cinéma, la télévision est morte. Ce n'est plus un lieu de regard, c'est un lieu de propagande, un, réseau d'espaces de cerveaux disponibles pour *Coca-Cola* ou Nicolas Sarkozy ou Jean-Marie Le Pen ou *Orange* ou tout ce que vous voulez !

La salle de cinéma est un lieu précieux, fondamental - pas les multiplexes qui sont des lieux anonymes, des lieux sans histoire - mais la salle de cinéma, avec des personnes précises qui y travaillent, qui connaissent les cinéastes, les films et les spectateurs. Vous ne pouvez pas imaginer la différence, mais quand on va dans une salle en province où il y a un travail en cours depuis 20 ans, ça se voit dans le regard des spectateurs. Les gens viennent, ils ne sont pas nécessairement des cinéphiles mais des gens tout à fait normaux, et leurs regards sont tellement plus éveillés, les questions sont toujours passionnantes. Je crois que l'importance des salles, c'est aussi d'être des lieux d'histoire, des lieux qui peuvent montrer comment dans le contemporain l'Histoire est sans arrêt à l'œuvre. Ce n'est pas parce qu'on vit aujourd'hui une révolution technologique et que certains affirment qu'elle représente la fin de l'Histoire qu'il faudrait nous résigner et se laisser tranquillement éteindre. Bien au contraire. L'Histoire est en train de nous péter à la gueule. Rien n'est comme avant, jamais, tout change en permanence et pourtant quelque chose de profond est sans cesse à l'œuvre au sein de l'humanité. Notre inhumanité. Et que fait-on avec ça ? Pour affronter notre inhumanité nous avons besoin d'Histoire, de salles de cinéma, d'économistes, de philosophes, de sociologues, de spectateurs. Nous avons besoin de beaucoup de monde pour parler du monde parce que la télévision a tellement tout étriqué, tellement fermé de portes et rétrécit les esprits, que nous devons être de plus en plus nombreux afin de redonner au monde une place dans nos regards.

*Quentin Mével* : Pour illustrer un des buts que nous avons d'organiser un projet comme celui-ci : à la Courneuve, une personne du public, une habituée que Fabienne connaissait bien, a été la voir à la fin de la rencontre autour d'un verre et lui a dit : "C'était bizarre, le truc que vous nous avez proposé, mais vous ne nous avez pas pris pour des imbéciles". L'enjeu est là : essayons de ne pas prendre les gens pour des imbéciles, proposons-leur des choses parfois radicales, quitte à parfois "se planter" un peu, mais cette phrase m'a semblé assez éloquente de proposition en direction des prescripteurs que nous sommes à différents niveaux - salles de cinéma, enseignants - à être dans des propositions réelles, fortes, qui permettent aux publics auxquels on s'adresse d'avoir une existence par rapport à elles.

*Fabienne Hanclot* : J'ajoute qu'il y avait dans *La question humaine* des scènes qui devaient être tournées à la Courneuve, seules scènes prévues pour Mathieu Amalric avec des acteurs non-professionnels. Ce qui recoupait notre idée de travailler sur ce thème. Et quand après Nicolas nous a proposé que l'on travaille également avec Julien Salmani pour une confrontation de regards de cinéastes, sans l'avoir trop prévu, ce qui était sensé être juste au départ une ou deux scènes que Julien viendrait filmer sur les mêmes lieux de tournage que Nicolas, est finalement devenu un court-métrage de 32 mn, que Julien a fait dans la Cité. Donc une réponse possible à la question : Qu'est-ce qu'on peut faire - question que l'on entend, et que l'on vit en permanence quand on travaille à la Courneuve et que l'on bouillonne en voyant la manière dont les banlieues en général sont représentées à la télévision !

C'est le moment de se dire des choses qui peuvent y compris venir de la salle - ici grâce à un projet avec un cinéaste parce qu'on aurait pas forcément osé le faire seuls.

On n'est pas satisfaits des modes de représentation actuels ? Construisons-en d'autres, et que les cinéastes s'emparent aussi des lieux qui ne sont pas filmés, ou dont on ne dit rien.

Stéphane Goudet vous en parlera pour le projet des actualités démocratiques en salle, mais du coup, Julien a été filmer, pendant quelques mois dans la Cité.

Ce projet, est aussi la continuité qu'il engendre.

Nous nous disons qu'il ne s'agit pas juste d'un projet comme ça sur un film, mais d'un travail qui commence et se continue. Que cette question récurrente de "Que peut le cinéma" est permanente, qu'il s'agit bien là d'un travail qui s'étalera sur des années.

# Table ronde : “Les pratiques novatrices de l’exploitation cinématographique”

## **Antoine Guillot, journaliste :**

Cette table ronde aura pour objectif d'approfondir un peu tout ce qui vient d'être dit. Pour ceux qui souhaitent savoir ce qu'est le travail de diriger/programmer/animer une salle de cinéma, bref faire un travail d'exploitant, les intervenants présents exposeront leur approche de ce métier. Puis Nicolas Klotz resté à nos côtés viendra reprendre la parole en tant que cinéaste témoin de cette table ronde, avant que nous n'engagions un temps d'échange avec la salle.

L'idée étant d'aborder les "pratiques innovantes" en matière d'exploitation, d'animation de salle, avec, par ordre de prise de parole une exploitante “historique”, Nicole Cornut, qui anime depuis 30 ans le cinéma Le France à St Etienne, trois représentants de la "jeune génération" d'exploitants, Marianne Boussard, de L'Espace Magnan à Nice, Stéphane Goudet du Méliès à Montreuil et Luigi Magri, de l'Apollo à Chateauroux, et nous avons voulu confronter ces pratiques à celle d'un directeur de Multiplexe intégré à un groupe, en la personne de Robert Gatin, qui dirige le Gaumont d'Amiens.

Enfin Nicolas Klotz nous donnera son regard de cinéaste sur ce qui se sera dit lors de cette table ronde et sur l'importance pour lui du rôle que jouent ou devraient en tout cas jouer les salles de cinéma.

## **Tour de table :**

*Antoine Guillot : Nicole Cornut, vous dirigez donc le France à St Etienne, salle coordinatrice d'École et cinéma et de Collège au cinéma pour le département de la Loire. Et vous êtes aussi là au titre de l'AFCAE (Association française des Cinémas d'Art et Essai). Et vous m'avez dit hier qu'à l'époque quand vous avez commencé, il n'y avait que 4 salles en France qui avaient des actions en direction du Jeune public, dont Le France.*

## **Nicole Cornut :**

Dans un premier temps, je voudrais parler au nom du mouvement Art et Essai, c'est -à-dire au nom d'une dynamique collective. Les choses que nous vivons en ce moment ne sont pas venues par hasard et facilement, elles sont le fruit d'un long combat. À son origine, un certain nombre de passionnés de cinéma en direction des jeunes spectateurs se sont regroupés autour de Gérard Lefèvre et ont créé une "Commission Art et Essai Jeune Public". Nous nous rencontrions, nous voyions des films, nous avons rédigé un manifeste, “*Pour un cinéma auquel les enfants ont droit*”, nous avons édité deux catalogues, résultat de notre travail de programmation de films en distribution à montrer aux enfants.

Ensuite, cette première Commission s'est transformée en un "Groupe", dont les missions ont été clairement définies conjointement par le CNC et l'AFCAE (D'ailleurs plusieurs personnes aujourd'hui dans la salle en ont fait partie ou en font partie). Ce groupe se réunit une fois par mois, à Paris, où nous visionnons des films proposés par des distributeurs ou repérés par les permanents de l'AFCAE, Alain Bouffartigue et Maïla Doukouré, qui ont ce groupe en responsabilité. Nous voyons les films en amont de leur sortie en salle, discutons, et les labellisons (ou non) “Art et Essai Jeune Public”. Une fois labellisés, ils vont faire l'objet de l'édition d'une fiche, qui va rentrer dans un catalogue les recensant, que tous les exploitants ont en leur possession. J'invite d'ailleurs les enseignants à consulter ce catalogue, il est maintenant riche de plus de 300 titres. Je me permets de dire que *Le France* a été à l'origine de cet outil

catalogue, pour en avoir rédigé 220 fiches, un travail maintenant assuré par la BIFI qui a pris le relais. Si le film labellisé par notre groupe fait l'objet d'une fiche catalogue, plus important encore, il va faire aussi l'objet de prévisionnements en région, auprès des associations régionales des salles d'Art et Essai, en vue ensuite d'une circulation dans les salles. Donc ce mode de fonctionnement permet d'irriguer le pays, et de proposer à un très grand nombre de salles de découvrir et de faire découvrir des films de qualité pour les enfants. Enfin, les films labellisés peuvent bénéficier d'un soutien spécifique. Ils feront alors l'objet de l'édition du document "*Ma p'tite cinémathèque*", celui-ci plus à l'intention des enfants et des familles, pour accompagner la promotion de ces films auprès de ce public - alors que la fiche catalogue s'adresse davantage aux programmeurs de salles, et éventuellement aux enseignants ou animateurs partenaires.

Il est bien vrai qu'au début, nous étions fort peu nombreux : 4 salles à avoir été repérées par le CNC et à bénéficier d'une aide financière du Centre de la Cinématographie pour conduire ce travail. Nous sommes passées à 7 la deuxième année, à 13 la troisième... nous sommes maintenant plus de 200 salles à bénéficier du Label "Art et essai Jeune Public". Pour ceux qui connaissent mal l'exploitation, sachez que lorsqu'une salle est classée Art et essai, elle peut, en plus et en complément de cette aide, au regard de son travail réalisé, avoir trois labels : Découverte et Recherche, Patrimoine, et Jeune Public. Il est très important qu'aujourd'hui, plus de 200 salles aient ce "label enfant". C'est là un vivier des dispositifs scolaires. D'ailleurs Olivier Demay des *Enfants de cinéma* est membre de Groupe AFCAE Jeune Public et participe à ce travail collectif à ce titre - et bien évidemment, plusieurs des films que l'on repère sont ceux que l'on retrouvera ensuite dans les dispositifs nationaux.

Ce Groupe, organise également des "Journées nationales Art et Essai Jeune Public", les dernières se déroulaient il y a une quinzaine de jours à Pessac. C'est un moment de repérage des films susceptibles d'être soutenus, d'échanges et d'ateliers de formation des exploitants et un lieu de réflexion où peuvent intervenir d'autres partenaires.

Mais la mission de ce groupe est de développer le travail dans le cadre du hors-temps scolaire. Or, dans les salles, nous savons bien que nous ne pouvons pas séparer le travail "hors" et "en" temps scolaire. Et la difficulté de nos salles est de mener un travail de qualité, mais tous azimuts : au niveau de la programmation adultes, au niveau de la programmation enfant hors-temps scolaire, et au niveau scolaire .

Je crois qu'il nous faut - et là, je reprends la casquette "*Cinéma Le France*" pour rejoindre la thématique des salles innovantes, développer dans nos salles de nombreuses actions en direction des jeunes spectateurs.

D'une part en milieu scolaire : *Le France* est coordinateur départemental d'*École et cinéma* et *Collège au cinéma*, coordinateur sur la ville de *Lycéens au cinéma*, mais aussi partenaire des *options cinéma obligatoire et facultatives* de trois lycées, de classes à PAC, des ateliers de pratique artistique.

D'autre part nous avons des partenariats avec les structures socioculturelles sur le "hors-temps scolaire" en particulier dans le cadre de notre festival annuel Jeune Public *Tête de Mule* ou dans celui du "*Ciné-junior*" (les séances les mercredi et samedi avec des animations régulières en direction du public des centres de loisirs et des familles), et bien d'autres initiatives .

Car ce retour sur les films, cet éveil du regard, de la sensibilité, cette ouverture culturelle que permettent les films, il ne faut pas les mettre en place que dans le cadre des dispositifs. Il faut évidemment les proposer aux jeunes spectateurs hors dispositifs, et œuvrer pour qu'ils viennent à la découverte du cinéma dans d'autres contextes également . C'est donc simultanément et dans toutes les directions qu'il faut travailler.

*Une piste de réflexion* : La problématique qui me travaille en ce moment est comment conduire une réflexion collective, où les 3 dispositifs n'occulteraient pas tout ce qui se fait d'autre dans les salles à destination du jeune public. Ces dispositifs, auxquels je tiens pour avoir été dans les groupes pilotes ou commissions nationales qui les ont mis sur pied, sont un fleuron : quand nous nous rendons dans les réunions européennes de salles de cinéma (*Europa Cinema...*) nous constatons que les pays étrangers nous les envient, tant ces dispositifs sont un superbe outil de démocratisation culturelle et cinématographique qu'aucun autre pays n'a développé à ce point. Il faut les défendre bec et ongles, demander des moyens, etc. Mais si l'on prend les trois dispositifs, les Options, les ateliers, les classes à PAC cinéma, on constate qu'il n'y pas vraiment de lieu où ce travail se réfléchisse globalement.

Et puis, il y a les jumelages : pourquoi ne connaît-on pas mieux ce dispositif de partenariat avec une salle de cinéma ? C'est pourtant un outil qui me paraît extrêmement intéressant à travailler avec le monde scolaire, car peut-être un peu moins "clé en main" qu'une opération nationale ou départementale, ce dernier étant à inventer localement entre l'établissement culturel et les établissements scolaires.



Mais qui réfléchit à l'ensemble des dispositifs Culture- Éducation nationale, quelle est l'instance qui prend cela en réflexion pour problématiser ces pratiques enseignantes et culturelles que conduisent les salles ? Et même si l'on tenait compte de l'ensemble de l'éventail de ces dispositifs, ils ne rendraient pas pour autant compte de tout le travail en direction des scolaires - et on l'a bien vu tout à l'heure avec l'exemple de la Picardie . Il y a des expériences buissonnières, qui n'entrent pas dans des cadres, sur lesquelles il faudrait aussi réfléchir. Car c'est bien souvent dans les expériences buissonnières qu'on innove le plus, et que l'on peut aussi faire des recherches. Je pense que toute cette problématique du Scolaire et de la Culture mérite d'être plus largement et globalement débattue.

*Antoine Guillot : Marianne Boussard, vous êtes vous aussi coordinatrice départementale École et cinéma et Collège au cinéma pour les Alpes maritimes à l'espace Magnan à Nice, et vous avez développé en quelques années, dans une salle qui n'était pas prévue pour ça - une MJC - une activité cinéma assez particulière. Comment êtes-vous arrivé là, jeune exploitante - et quel travail développez-vous à Nice ?*

## **Marianne Boussard :**

Je ne me considère pas vraiment comme une “jeune exploitante” compte-tenu de la situation très particulière dans laquelle nous sommes, et je pense que l'expérience, vient surtout de la situation, et que l'on n'invente rien. Abderrhamane Sissako disait hier que même pour un dispositif de filmage cinématographique on n'invente pas forcément au bout d'un siècle de cinéma - et je pense que c'est pareil dans le cas de l'exploitation. C'est la situation, qui fait que l'on est, par exemple pour notre cas, dans un déficit considérable d'expression cinématographique, d'expression du public vis à vis du Cinéma. On a donc un peu bénéficié de ce territoire où tout était à faire, alors que Nice a pourtant une histoire très forte avec le Septième Art : Ce fut longtemps le lieu de lumière, la composante ontologique du cinéma. Ville d'essence véritable du cinéma, puisque pendant très longtemps, les tournages étaient fait à Nice avec 3 murs, sans plafond, parce qu'il y avait cette lumière extraordinaire, celle qui a inspiré aussi des artistes peintres par exemple. Et par ailleurs, c'est aujourd'hui une ville de tous les excès, de tous les paradoxes : la plus grande concentration de capitaux après la région parisienne et beaucoup d'immigration, beaucoup de quartiers populaires, une ville absolument gigantesque - pas loin de 500.000 habitants. Donc tout cela fait qu'effectivement, si on se réfère aux propositions culturelles, notamment les propositions émergentes issues d'une culture un peu alternative, mouvante, il y a pour ainsi dire vraiment rien qui se fait. Existe une culture un peu officielle, avec des repères, conservatoire, etc. - mais même sur le plan des Arts plastiques, quand on sait le nombre d'artistes venus chercher l'inspiration sur cette terre, au niveau des programmations du Musée par exemple, c'est assez incroyable d'y voir si peu de choses.

Au sein de la MJC, on n'avait par ailleurs très peu de place de programmation - c'est pourquoi je disais que j'avais un peu de mal à considérer que je suis véritablement une “exploitante”, parce qu'aujourd'hui encore on ne fait que 5 semaines de cinéma par an (sur 52, c'est très peu). Mais cela nous a permis de travailler autrement, et de développer par contre tout un travail de fond, beaucoup moins visible. J'ai souvent à m'exprimer sur notre travail de diffusion, alors que le travail qui reste invisible et que l'on a fait depuis le départ, est avant tout un travail d'éducation. Un travail moins valorisant, mais qui nous préoccupait énormément, notre priorité et notre envie première, pour plus rencontrer le public. Car la question qui me pose le plus de problème aujourd'hui, est vraiment “Qu'en est-il du public du cinéma ?” . Nous entamons notre cinquième année, et même si tout ce que l'on propose est fait avec une passion évidente, au bout de quelques années, et bien que ravis de voir la salle se remplir de plus en plus, il n'empêche que la question du public se pose de façon cruciale. Car c'est souvent les mêmes personnes ou le même genre de public que l'on retrouve : un public qui nous ressemble beaucoup, qui a à voir avec nous, qui est quand même dans le champ de la Culture - tout en étant lui-même dans la consommation culturelle dès lors que tous les biens de productions culturelles lui sont destinés. Et penser à tous ceux qui en sont au contraire privés, à qui l'on ne s'adresse plus du tout, me préoccupe vraiment. Or, par ce travail d'éducation, nous avons l'occasion de rencontrer un public plus divers, au-delà de ce qu'on a proposé en terme de propositions artistiques où trouvons déjà une certaine diversité. Reste que lorsqu'on se demande où est la diversité concernant notre public, elle se trouve dans notre travail éducatif, dans *École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens au cinéma*, où là, il n'y a pas ces fractures.

On touche tout le monde, et c'est pour ça que ça nous tenait vraiment à cœur, d'y mettre vraiment toute notre énergie - même si c'est effectivement un travail plus difficile qui demande beaucoup d'engagement de la part de chacun car, bien que l'on travaille au sein d'une grosse structure qui offre des facilités, notre petite équipe n'est composée que de trois personnes.

Ainsi, on présente systématiquement toutes les séances de cinéma, dès le matin et toute la journée, que ce soit pour notre public ou pour les enfants, on fait des "revue de presse" de tous les films que l'on présente - et c'est un travail dont on ne démord pas. Parce que d'une part le public y est habitué et ne supporterait pas qu'on ne le fasse plus, mais aussi parce que l'on pense que ça peut passer par là, de toujours essayer de créer des occasions de rencontre entre les œuvres et le public. Et maintenant, on a la chance de participer au "Pôle régional d'Éducation artistique" et c'est vrai que pour nous, de travailler avec des personnes d'expérience comme Jean-Pierre Daniel, est génial : pouvoir confronter notre envie de faire avancer les choses sur l'éducation au cinéma.

Parfois, on est un peu critiqués parce qu'on a essayé d'ouvrir le plus possible les formes de diffusion que l'on propose, c'est à dire, pour ne pas trop sectoriser et faire en sorte que les milieux se rencontrent et que les champs de connaissance puissent être croisés. Je crois beaucoup à l'impureté des choses, et même si j'aime des artistes qui ont beaucoup d'intégrité comme les Straub qu'on a accueillis pendant 5 jours durant avec une programmation assez aride - un vrai pari à Nice - je trouve que les choses ne se rencontrent pas assez. On a donc beaucoup développé des liens avec le milieu du journalisme, de la sociologie, de la philosophie - on a fait venir des gens comme Jacques Rancière ou Bernard Stiegler. On a aussi beaucoup travaillé avec des champs artistiques que l'on connaît moins, comme la musique contemporaine en programmant avec un Centre de création nationale avec lequel on programme des choses. Or la musique contemporaine, comme l'Art contemporain, vit une situation artistique complètement coupée du grand public, ce qui n'empêche, en croisant avec le cinéma, cela donne des propositions passionnantes. Mais notre cinéma essuie souvent aussi des critiques parce qu'on programme trop de choses qui ne sont pas "classées" film Art et Essai ou Recherche, ce qui fait que nous n'avons pas de classement reconnu. Mathématiquement normal, ne faisant pas beaucoup de semaines d'exploitations, mais en même temps, on programme aussi par ailleurs beaucoup de films qui n'ont pas de visa d'exploitation, beaucoup de propositions qui sont de l'Expérimental, des films qui ont plus à voir avec les arts contemporains ou de la vidéo d'art, parce qu'il nous semble important, aujourd'hui, de réaliser qu'il y a vraiment des frottements entre le cinéma documentaire et le cinéma de l'Art contemporain, entre le cinéma expérimental et les nouvelles pratiques, les nouveaux territoires du cinéma liés aux nouveaux outils, au nouveau milieu numérique qui est à l'œuvre et qui d'ailleurs rejoint parfois des pratiques du public qui ont ces mêmes outils, mais qu'ils utilisent de manière différente. Nous essayons de pouvoir balayer un peu toute cette sectorisation des univers et de faire se rencontrer les domaines de l'Art et de la Connaissance.

*Antoine Guillot : Stéphane Goudet, vous dirigez le Méliès à Montreuil et participez au dispositif École et cinéma en Seine Saint-Denis, par ailleurs vous enseignez le cinéma à l'Université, vous écrivez sur le cinéma, spécialiste incontesté de Jacques Tati et vous avez lancé dans votre salle, en plus de tous les débats, cycles que vous y faites, un projet très original, de "contre-actualité cinématographique" :*

## **Stéphane Goudet :**

*Le Méliès*, c'est d'abord une salle de proximité classique, dans un milieu relativement privilégié en terme d'environnement et de concurrence cinématographique : Bien qu'à 3 kilomètres se trouve le 3ème cinéma de France, qui fait 2,5 Millions d'entrées par an, l'UGC Ciné-Cité Rosny, il y a une réelle complémentarité malgré tout, qui nous permet de programmer tout ce qu'on veut. On a 5 refus de sorties nationales par an, ce qui est extrêmement confortable par rapport à la situation que connaissent d'autres exploitants. Ce qui veut aussi dire que l'on a une vraie liberté de choix, que l'on veille vraiment sur la programmation en terme d'équilibre et de recherche, pour servir au mieux les films que l'on a vraiment envie de défendre.

Salle de proximité, avec aussi une dimension familiale forte, et il me plaît que dans cette salle, on ait à la fois un public nombreux, massif qui vient pour voir des propositions pas nécessairement risquées, mais intéressantes - puisque l'on assume vraiment l'ensemble de notre programmation - et que de l'autre côté, la proximité de Paris et le travail associatif très fort de la Communauté de Montreuil, fasse qu'il soit possible de faire un travail beaucoup plus ciblé, pointu, original, ce qui nous a incité à mettre en avant un certain nombre d'initiatives - dont ces actualités démocratiques, qui font partie de ces propositions un peu plus singulières que chacun autour de cette table vous présente.

Nous tenions à ce que se manifeste, hors des dispositifs, hors du travail de programmation classique des films, un certain nombre de plaisirs possibles de l'acte d'aller au cinéma.

Nous proposons donc 5 cycles, pensés avec d'autres structures, comme d'autres manières d'aborder le cinéma.

Cela a commencé par l'affirmation d'un plaisir extrêmement simple, de l'ordre du divertissement, pour ne pas le rejeter et être uniquement dans des sphères qui excluraient une partie du public.

Premier cycle : le "Ciné-Karaoké". On a institué un cycle où les gens chantent pendant des films musicaux, avec les paroles dans les mains ou sous l'écran. On a commencé sur "*Tout Demy*", avec 200 personnes qui chantaient pendant *Les Demoiselles de Rochefort*, ce qui est un moment génial où je frissonne, je pleure... Et déjà, commencer par ce geste de plaisir et de redécouverte du film change entièrement la vision que l'on en a, de sa musique, du rapport au texte. C'est une manière de voir le film, en plus d'être une expérience commune très forte. Et partant de cette idée qu'il fallait commencer vraiment par une forme de plaisir, on a mis en place un certain nombre de choses : des *Nuits du cinéma*, comme elles existent par ailleurs, mais avec la singularité qu'alors qu'en général on passe trois films, ayant trois salles dans notre cinéma, on en passe quatre dans chaque salle, doit 12 films en tout, avec possibilité de voyager d'une salle à l'autre, chaque salle ayant une thématique forte. Et du coup, nous donner la possibilité de pouvoir passer d'un univers à l'autre en travaillant une programmation transversale et pas seulement continue. Plutôt que d'enchaîner les 4 films dans la même salle, s'amuser à voir comment les films se lient les uns aux autres, et ce que cela provoque sur un spectateur qui tout à coup passe de la salle 1 à la salle 2 au lieu d'y rester. Ce fut notre partie la plus immédiate, manière d'affirmer que l'on n'était pas dans la bi-partition d'Ici un cinéma intellectuel et Là d'un cinéma populaire, mais que l'on voulait que tous les cinémas soient possibles dans un même lieu, et du coup tous les spectateurs soient les bienvenus.

Mais, à l'autre extrémité de l'éventail, on a très vite travaillé sur des approches plus sérieuses et ne nécessitant pas le même rapport à la salle de cinéma : on a créé une convention avec le Collège International de Philosophie du 5<sup>e</sup> Arrondissement à Paris, et nous sommes assez fier qu'il ait choisi comme correspondant cinématographique, non pas les salles géographiquement à ses pieds, mais une salle de banlieue. Le Collège a choisi *le Méliès* comme référent, et toutes les 6 semaines depuis 4 ans, un directeur de programme du Collège de philosophie vient y présenter le film de son choix, en participation et collaboration avec une autre institution culturelle de la ville, la Maison Populaire de Montreuil, lieu foisonnant et très dynamique. À partir de ce dispositif qui marche très bien, on vient de créer "Les écrans psychanalytiques", son équivalent qui commence la semaine prochaine avec *Babel* de Soderberg.

Troisième approche, qui fait lien avec mon activité universitaire, il semblait que l'un des moyens spécifiques d'aborder le cinéma n'était probablement pas assez travaillé dans les salles : une approche proprement esthétique. On a ainsi mis en place un cycle, les "Ciné-conférences" qui consiste non-seulement à montrer un film précédé d'une présentation, mais à procéder à de l'analyse filmique en salle, avec de la vidéo-projection. Du travail "plan par plan" animé par un universitaire, rendez-vous régulier toutes les 6 semaines, afin d'avoir cette approche du cinéma, qui n'est finalement pas si usitée que cela, notamment parce que c'est la quatrième approche qui est plutôt mise en avant dans les salles : L'approche socio-politique.

Cette 4<sup>ème</sup> approche existait dans cette salle avant que je n'arrive et on la poursuit. J'ai aussi tenu à affirmer cette continuité-là par rapport au travail qui avait été accompli dans cette salle et par rapport à la spécificité sociologique de cette ville, en continuant les cycles qui existaient : "*Attac fait son cinéma*", etc.

Et enfin, cinquième proposition : pour ne pas rester dans le débat socio-culturel, nous nous sommes dit qu'il fallait aussi que l'on passe du côté de la pratique sur ces questions, d'une manière ou d'une autre : ne pas être simplement un lieu de transmission et de réception, mais davantage s'impliquer dans le rapport à la création. La modalité inventée, est partie d'une extraordinaire frustration - voire d'une colère véritable - devant le traitement médiatique des événements de novembre 2005 : Pour moi insupportable, non-problématisé, effrayant. Ça s'est redoublé au moment de la crise du CPE, que je vivais très "de l'intérieur" au sein d'une Fac qui, pour une fois, était extrêmement active, et du coup, on a lancé en Mai 2006 un appel, au Festival de Cannes, publié dans *le Monde* et *les Cahiers du cinéma* : "*Appel à faire renaître les actualités cinématographiques dans les salles de cinéma Art et Essai*". Longue tradition que celles-ci, qui ont perduré très longtemps - avec une spécificité nouvelle : cette fois, ne pas demander à des journalistes ou des vidéastes professionnels de constituer des actualités, ni même à TF1 de nous donner les droits de leurs reportages pour les diffuser dans notre salle - il y aurait une forme de léger contresens à cela - mais on va demander à des gens de nous proposer entre 2 et 6 minutes de films - un plan séquence ou quelque chose de beaucoup plus élaboré - qui puisse permettre d'offrir un "point de vue", sur la société et le monde dans lequel nous vivons, collectivement.

Du coup, double initiative : Un appel à des individus ou des associations isolées, puis la mise en place très concrète d'ateliers de production d'actualités démocratiques, à Montreuil, à la Courneuve et à St-Denis avec, de manière assez étonnante mais très enthousiasmante, un soutien financier qui nous permet d'ores et déjà de savoir que ça va exister au moins pour un an et probablement davantage, qui consistera à réunir une vingtaine de personnes pour l'atelier montreuillois encadrés par trois professionnels du cinéma pour toute l'année, pendant les 3 heures d'atelier chaque semaine et au-delà, réfléchiront sur ce qui s'est dit médiatiquement et comment faire entendre d'autres sons de cloches. Comment être dans une véritable variété des points de vue, qui mette en brèche l'uniformisation, à la fois sur un plan esthétique que politique, qui a court dans les média contemporains. Un enjeu très fort, pas seulement du point de vue journalistique ou sociologique, mais aussi du point de vue esthétique et du point de vue du cinéma. Et le premier geste que l'on fait avec les participants à cet atelier : partir d'enjeux de cinéma - partir de Robert Kramer, Chris Marker, Alain Resnais, pour leur montrer comment tout à coup, dans leurs œuvres, quelque chose s'est passé qu'il faudrait peut-être essayer de récupérer d'une manière ou d'une autre, en pensant les choses de manière très contemporaine, mais nourris de ces expériences du Passé qui nous donnent envie et la force de repartir au combat.

En tant qu'exploitant, ça me passionne vraiment d'être à la fois dans un geste de réflexion autour du cinéma sous un angle philosophique, psychanalytique ou esthétique, et puis d'être aussi force de proposition et d'initiative d'un projet que très honnêtement et sans aucune modestie, on envisage à terme comme International. Ça a finalement été tellement facile à mettre en place, alors que tous nous disaient que ça prendrait un temps fou et serait monstrueux. C'est pour l'instant hyper simple : on reçoit des films dans lesquels il y a des choses formidables et la machine est partie. Un des films reçu traite de Clichy-sous-bois, fait pas un collégien. Au départ on s'attendait à voir quelque chose de très conventionnel (projet financé par la Mairie, où dans toute la première partie du film, un intervenant sur deux dit à quel point le travail du maire est formidable - ce n'est pas tout à fait ce à quoi on s'attendait initialement). Et bien au milieu, il y a 7 minutes d'une question simple qui est : "Comment se rend-on à Clichy-sous-bois". Et là, c'est sidérant, vu dans aucun média : les 1h 1/2 de transport en commun nécessaires pour aller du Centre de Paris à Clichy-sous-Bois. On voit le parcours, puis une interview d'un journaliste du *Figaro* qui dit qu'il a essayé en taxi et qui n'y est pas arrivé, parce que personne n'acceptait la course : "Vous n'avez qu'à prendre le métro ! - Il n'y en a pas, et le chauffeur de répondre, comme s'il y en avait plusieurs : - Si, mais vous n'avez pas regardé le bon plan !" etc. Et ce sont ces angles de regard qui m'intéressent vraiment.

L'idée, serait ensuite de les diffuser dans toutes les salles de cinéma françaises intéressées. D'une part sur des séances aléatoires - pas celles réservées dans l'entre-soi à une catégorie de spectateurs, car il faut que ces films soient vus par des gens qui ne sont pas venus pour les voir, et d'autre part diffuser dans le cadre de festivals des séances identifiées autour de l'initiative, pour qu'elle grandisse et qu'elle s'étende sur tout le territoire.

*Antoine Guillot : Luigi Magri, vous dirigez l'Apollo à Châteauroux, salle unique intégrée à une Scène nationale, l'Equinoxe, vous êtes le coordinateur cinéma pour le département de l'Indre, et faites un travail d'éducation à l'image depuis plusieurs années.*

## **Luigi Magri :**

J'ai intégré cette salle il y a deux ans, et tiens à parler de cet héritage. Il y a encore 3 ans, je coordonnais pour ma part *Lycéens au cinéma* en région Centre, et un jour, j'ai eu l'envie de me lancer dans cette aventure un peu bizarre qu'est l'Exploitation. Je ne le regrette pas, même si ça n'est pas toujours marrant. En tout cas, ce qui est certain, c'est que je suis arrivé avec le désir de poursuivre le travail fait précédemment avec les adolescents, et l'envie de le conjuguer au remarquable travail mené par *l'Apollo* déjà depuis de longues années en direction du jeune public, dans le cadre des dispositifs d'éducation à l'image, mais également en direction du Tout Public avec une programmation Jeune Public importante et exigeante, qu'Hélène Martin son ancienne directrice avait mise en place et qu'Agnès Rabaté a repris. Si je ne m'occupe pas directement de l'axe Jeune Public, je m'y intéresse fortement, mais surtout je cherche à maintenir mon investissement sur les dispositifs initiés par le Ministère.

Bref, les films qualifiés (par nous ou l'institution) de Jeune Public constituent l'un des piliers de notre programmation, avec les films Recherche et des films "plus larges".

J'avais envie de vous donner deux chiffres concernant l'*Apollo* : Situé à Chateauroux, ville de 50.000 habitants sur les 200.000 habitants de l'Indre, un cinéma concurrent de 8 salles face à nous (200 mètres entre nos deux établissements), qui est classé Art et Essai depuis cette année.

Il s'agit donc d'une situation pas toujours facile, même pour une salle dite "archi-subsventionnée" - et rappelons que ces subventions, il faut quand même aller les chercher : on ne vient pas nous les donner, il faut se battre chaque année pour les récupérer. Et nous pensons avoir une légitimité à demander ces subventions, au regard du travail que l'on mène avec les animateurs des quartiers, avec les écoles, les formations que nous montons, les stages d'analyse filmique qui ont lieu les week-ends comme celui de demain autour d'Orson Welles ou le prochain autour de Godard, la venue de Gianikian, etc. Et le public est d'ailleurs très reconnaissant de ce travail, alors que nous ne sommes pas à Nice ou en très proche banlieue parisienne (Mélias), mais dans un territoire souvent un peu esseulé comme peut se sentir la Courneuve en milieu urbain : à savoir un département rural à faible densité démographique (200 000 hbt).

Je vais évoquer une expérience que nous allons réaliser, concernant le hors-temps scolaire. Et je remercie Nicole Cornut d'avoir tout à l'heure rappelé l'importance de créer des ponts entre le temps scolaire et hors-temps scolaire. Il est évident que malgré certaines difficultés (lourdeurs administratives) que pose un ministère comme celui de l'Éducation nationale, c'est un atout essentiel pour le CNC et *Les enfants de cinéma* d'avoir un tel partenaire, parce qu'on peut construire des choses et les rendre pérennes - même si, sur la formation, c'est parfois un peu cocasse. Par contre, dès que l'on s'attaque au "hors-temps scolaire", tout devient plus compliqué, en termes de suivi de projets auprès des acteurs de terrain, ce que la décentralisation complique.

On ne peut pas décemment survivre en combattant un adversaire à huit bras alors que nous n'en avons qu'un. Il faut faire preuve d'imagination. Notre idée : sortir du cinéma, pour le retrouver sous une autre forme. Ainsi, nous allons nous interroger - je rejoins à la fois le travail de Marianne et aussi celui de Stéphane - sur des films qui n'en sont pas forcément aux yeux de l'institution, ou qui tout du moins posent des difficultés dans le cadre d'une exposition : les films d'archives.

Pourquoi ? Une opportunité pratique : des archives régionales se montent, depuis 6 mois, à 30 kilomètres de notre salle. Étant un lieu de cinéma, mais aussi d'audiovisuel, je tiens à insister sur cette dimension, nous avons décidé de nous y intéresser. On va donc monter des rencontres de sept jours autour des archives, qui vont impliquer un travail de collecte, de recensement - à cette occasion, des jeunes enfants des centres de quartier (anciennement "ZUP") vont faire des recherches car, aussi bien aux archives municipales qu'aux archives départementales, nous nous sommes aperçu qu'il n'y avait jamais eu aucun film de recensé sur leurs quartiers.

Toutefois, nous avons découvert que plus de 2.000 photographies - la mémoire de la Ville - sont numérisées aux archives municipales, et accessibles, avec lesquelles les enfants feront un film, en travaillant avec un cinéaste professionnel.

Nous nous appelons "Maison de l'Image", mais peut-être devrions-nous nous appeler "maison du temps" !

Et il nous en faut, il faut créer ces espaces nécessaires, pour faire en sorte que l'on arrive à (re)trouver un dialogue avec les images d'Antant. Non pas pour faire "dans la naphthaline", cela ne m'intéresse pas, mais bien pour interroger le Présent et, pourquoi pas, réfléchir à un Devenir. En termes de pratiques artistiques, ce devenir de l'image, pourrait se faire également sous la forme d'un atelier avec des téléphones portables. C'est à la mode, mais pourquoi pas, soyons opportunistes pour une fois : saisissons-nous des moyens qui existent et essayons d'appréhender l'image, mais toujours avec en caution, c'est essentiel, la présence de personnes qui se coltinent ces questions au quotidien et qui pourraient venir en parler avec les publics, souvent privés de tout accès à des rencontres avec des artistes. Et vice-versa : que ces artistes ou intellectuels les rencontrent. Une journée aura lieu dans le cadre de ce travail sur les archives, notamment sur l'assassinat de Kennedy filmé par Zapruder. Nous n'avons rien inventé : Thoré a fait un essai sur ce sujet, Mais nous le prolongerons, d'une part en l'intégrant à notre programmation consacrée aux films d'archives amateurs tournés dans l'Indre, et d'autre part en le prolongeant en direction d'adolescents au travers d'un atelier de programmation axé sur un certain cinéma de genre américain, post-1966. À ce stade, notre difficulté réside plus dans notre capacité à mobiliser nos spectateurs habituels qui ne comprennent pas forcément que l'on passe *Blow Out* et que l'on fasse venir un critique de cinéma pour en parler.

Juste pour finir, remercier Nicolas Klotz pour ce qu'il a dit, en allant plus loin : le cinéma aussi, comme la télévision et la publicité, véhicule énormément de démagogie ou des films "à message" comme *Indigènes* qui reste avant tout un film de « propagande », qui apporte aucune nuance – ou trop peu - à une histoire très délicate. Mais les médias sont là comme en campagne.

*Antoine Guillot : Robert Gatin, vous êtes le directeur du multiplexe Gaumont d'Amiens, qui a ouvert il y a un an, le 21 Septembre 2005, et s'y j'en crois le site d'EuroPalace, groupe des cinémas Pathé et Gaumont, 1er Multiplexe Pathé ou Gaumont entièrement décoré par Christian Lacroix - excusez du peu - par Alain Balzac et par François Michel. Est-ce que vous avez, en écoutant ces pratiques, ces métiers, le sentiment de faire le même métier, fondamentalement, que les 4 exploitants qui vous ont précédé ?*

## **Robert Gatin :**

Non, moi j'ai le sentiment d'avoir là à parler de la partie immergée de l'Iceberg. Du "côté obscur de la Force", quand j'entends les propos par exemple de Nicolas Klotz - mais n'étant pas directeur de télévision, moi ça va. Nicolas, on s'est vu au Gaumont Opéra en 1988 pour la sortie de votre premier film.

Dans ces cinémas dits "très commerciaux", j'ai pour ma part une aventure très atypique. J'ai fréquenté les Ciné-Clubs des Maisons des Jeunes, au Lycée, je faisais partie du groupe de l'association et j'y tenais la caisse, etc. Après, je suis devenu géomètre, j'ai travaillé dans les Caraïbes, etc. Puis j'ai eu très envie de revenir au cinéma, donc à la question "Comment devient-on directeur de salle de cinéma", c'est très divers, très compliqué, des parcours différents, comme à la question "comment fait-on un film". J'ai fait un stage à la *Fédération Française des Ciné-clubs*, à la sortie duquel j'ai rencontré les responsables de Gaumont, et j'ai eu envie de travailler dans ces grandes salles.

Par rapport à Amiens, Gaumont y est depuis 1995, un projet porté par Gilles de Robien de faire venir sur sa ville d'Amiens des Multiplexes (mais "multiplexes", "complexes", sont des termes compliqués, et pas très beaux). Avec Nicolas Seydoux, président de Gaumont, s'est décidé la création de ce nouveau cinéma, en activité depuis un an. Pourquoi décoré par Christian Lacroix ? Parce qu'il y a eu un concours de décoration : La salle de cinéma est un écrin, on va y diffuser des films avec un public le plus large possible. Nous ne sommes pas des éponges qui prendraient tous les films, mais nous travaillons en complémentarité avec les salles Art et Essai, mais ce qu'on a très envie, est d'avoir tous les publics : des enfants de moins de 2 ans jusqu'aux arrière-grands parents, que tous viennent voir des films. Et après, animer le cinéma, c'est-à-dire lui donner une vie, une âme, éviter que ce soit très "Hall de gare". Donc la décoration était très importante. Le bâtiment aussi était très important et nous avons eu le souci, avec des architectes, de faire quelque chose de très novateur. Non pas des "gros cubes", le cube existe toujours parce qu'une salle de cinéma en est un, mais à l'extérieur, nous avons créé une infrastructure qui supprime ce côté pour donner au cinéma une forme très originale, et cet établissement est très novateur.

Dans ce type de salle de cinéma où nous prenons tous les films, il y a des choses qui sont très décentralisées - comme l'animation, le Marketing, la gestion du personnel, le Gaumont d'Amiens est une entreprise d'une cinquantaine de salariés - et une chose vraiment centralisée: la programmation. Elle vient de Paris, elle est très mathématique, on a en règle générale une douzaine de films qui sortent tous les mercredis, un choix fait par le service de programmation avec, pour arrêter un film, la loi mathématique des chiffres : pas de spectateurs, le film est retiré. Nous, derrière, on va essayer de poursuivre en faisant ce que nous appelons des demi-programmes, pour garder un film une semaine supplémentaire, parce qu'on est bien conscient que pour beaucoup de personnes, il faut 3, 4 à 5 semaines pour venir déclencher l'envie de venir voir un film, et la moyenne sur 2005 en terme de semaines à l'affiche a été de 2,8 semaines où les films sont restés dans les salles. C'est un "turn-over" très rapide, parce que la production est très riche et l'on compte pratiquement 600 films par an en distribution.

Par rapport à ce phénomène très centralisé, nous pouvons jouer sur l'animation, faire un travail différent et "nous faire plaisir". Ainsi, quand je suis parti tout à l'heure de ma salle, des lycéens venaient voir *Le Parfum*, d'autres *Indigènes* (j'espère qu'ils seront contents à la sortie), des collégiens *Le grand Maulnes*, donc une demande ponctuelle et régulière des enseignants de faire venir leur élèves visionner des films en matinées scolaires. Ça se met en place par des avant-premières, celle sur *Indigènes* un dimanche matin montée avec l'aide du distributeur, avec des plaquettes téléchargeables sur Internet pour les enseignants. Au départ, tous les professeurs d'Histoire étaient invités, mais faisant les entrées le dimanche matin, j'y ai reconnu des professeurs de mathématiques, de physique ou autre. Donc c'est très ouvert, les professeurs viennent, visionnent le film, et après font un travail avec leurs élèves et viennent voir le film. Sur Amiens, les classes peuvent venir voir le film le matin à un tarif préférentiel, ou à la première séance publique de 14h l'après-midi.

Les Multiplexes ont beaucoup été décriés. Mais dans les années 88, très difficiles en terme de fréquentation (on était descendu en France à 115 Millions d'entrées annuel), années où je rentrais dans le groupe Gaumont pour travailler dans les salles de cinéma, je me suis demandé ce qu'il m'avait pris, parce qu'on disait que la catastrophe était arrivée, que les salles fermentaient, qu'il n'y avait plus de public. Or on s'aperçoit qu'aujourd'hui, presque 20 ans après, le public est toujours là, plutôt plus nombreux et que l'on est dans des fourchettes entre 180 et 200 Millions de spectateurs.

Je pense pour ma part que dès la fin du générique de la première projection qui a eu lieu en 1895 et que le public “avait vu ce que c'était”, la salle de cinéma était en crise. Elle est en crise depuis le début, parce qu'on demande à des personnes de payer pour revenir voir encore un film. Une crise économique, et une crise en terme de création : à chaque moment, à tout moment, il nous faut innover, créer, faire des choses pour que le public revienne. Ce furent des innovations techniques, mais surtout de la création artistique, et je pense que les salles de cinéma ont encore beaucoup d'avenir devant elles. On parle actuellement du numérique, ce qu'il pourrait par exemple m'apporter, serait de pouvoir sortir un film, de le diffuser sur 3 séances en version française et sur une séance en version originale sous-titrée, en créant une offre plus large alors qu'aujourd'hui, l'économie des copies est très compliquée, demander un film en version originale pour une seule séance-jour est beaucoup trop coûteux, donc le numérique peut répondre à ce type d'interrogations.

*Antoine Guillot : ... Le numérique, un autre débat à venir...*

*Avant qu'on n'entame le dialogue, j'aimerais, Nicolas Klotz, que vous nous donniez votre regard sur ce qui vient d'être dit par tous nos intervenants ?*

## **Nicolas Klotz :**

Ces discussions sont assez compliquées. Robert Gatin est un homme très sympathique, je me souviens bien de notre rencontre en 88. Mais le système dont il parle me donne l'impression d'un immense hôpital. Je dirais même un mouvoir organisé avec des salariés-infirmiers. Si le cinéma n'était plus que ça, je pense que j'arrêtera. La dictature de l'argent dévitalise tellement le cinéma et surtout le désir de cinéma qui est ravagé par les médias industriels, les communicants, et les petits chefs du marketing.

La réalité, nous le savons tous, même ceux qui en profitent, est que plus l'argent formate, plus il se substitue au désir, moins l'être humain compte. C'est la guerre contemporaine par excellence. Un terrorisme capitaliste qui n'a rien à envier aux autres formes de terrorismes. Et le cinéma est en première ligne dans cette guerre que mène le capitalisme contre l'être humain... Elisabeth Perceval et moi essayons d'inscrire notre travail sur le bord de ce système meurtrier pour le cinéma et pour les cinéastes. C'est un système purement financier qui n'apporte plus rien au cinéma, qui le pille en permanence pour le transformer en un décor, comme vous dites, Christian Lacroix et tout ça, en aménagement du territoire, et pourquoi pas, en produit touristique.

En revanche, ce que j'ai entendu du côté des autres exploitants paraît extrêmement réjouissant. Je trouve intéressante l'idée que des salles puissent générer des films faits par des gens qui ne sont pas cinéastes, mais aussi par des cinéastes. Je retrouve là quelque chose du désir dont je parlais, quelque chose qui peut générer de l'avenir. Le cinéma, ça ne se passe pas du côté des images, mais de celui des êtres humains. Il faut à tout prix nous réapproprier le cinéma.



Séance de lecture du film “*La question humaine*” de Nicolas Klotz

L'idée de provoquer des rencontres entre cinéastes et non-cinéastes dans des salles de cinéma m'intéresse beaucoup. Demander aux cinéastes de venir rencontrer les gens, leur proposer de faire des choses ensemble. Ce serait peut-être aussi une manière pour que les cinéastes se rencontrent un peu aussi, parce qu'aujourd'hui nous avons besoin de forces collectives. Or, les cinéastes se parlent peu, sont très séparés les uns des autres par la compétition, les chiffres, les budgets, les chaînes, et cela évacue tous les débats que nous devrions avoir ensemble. Autre idée qui est belle dans ce qui a été évoqué : que des cinéastes puissent travailler avec des philosophes, avec des artistes contemporains. C'est absolument fondamental. Dans des économies pauvres comme celles-ci, que le marché a déserté depuis longtemps, on peut s'entendre, grandir, générer un peu d'avenir. Pourquoi ensuite, quand l'argent commence à tout envahir, à tout occuper, est-ce que ça dérape toujours ? C'est à cet endroit-là qu'il faut s'arrêter, qu'il ne faut pas perdre le sens des réalités. La vie circule, l'argent circule, il ne faut pas que l'argent détruise la vie, il faut que l'argent soit au service de la vie. Ces choses basiques nous pourrissent la vie. Ce n'est pas parce qu'il y a une révolution technologique avec son cortège de nouveaux capitalistes et de nouveaux slogans, que le Capitalisme - qui se présente à coups de hâche comme la modernité même, récupérant la Culture, donc une immense majorité des professionnels de la Culture - aurait changé. Il faut que l'on se pose la question : Pourquoi, quand il commence à y avoir de l'argent, quelque chose dérape dans le cinéma français ; et ensuite savoir rester à cet endroit-là, faire des films entre 1 et demi, 2 ou 3 millions d'Euros sans trahir le cinéma, sans nous trahir nous-mêmes. Le cinéma c'est nécessairement grandir ensemble.

### **Débat avec la salle :**

*Nicole Cornut* : On est en train de soulever le problème de la difficulté à produire et des problèmes d'argent y correspondant. Je voudrais dire aussi que le besoin financier se fait ressentir cruellement dans les salles. Parce qu'il y a les films, mais qu'il faut aussi qu'il y ait des salles qui existent, en particulier des salles indépendantes, Art et Essai, pour montrer un cinéma différent, des genres différents, pour monter des projets comme ceux que l'on a pu entendre. Pour cela il faut bâtir des partenariats avec les structures culturelles locales, avec les centres de loisirs locaux, avec tout le tissu social, monter des soirées associatives, etc.

Donc pour faire ce travail qui va être générateur de désir - et je suis d'accord que si une salle se contente de programmer, elle tarit ce désir, même si les œuvres sont fortes, parce que c'est la rencontre qui va être moteur - et bien il faut des équipes. Des équipes étoffées, donc il faut une sécurité économique, une assise économique, il faut passer un temps absolument fou à la recherche des subventions. Celles-ci sont obtenues par des années de travail avec les collectivités territoriales, avec les ministères pour gagner leur confiance et pour se faire reconnaître. Et donc je crois qu'il faut que l'on soit solidaires et revendicatifs pour demander que la salle ne soit surtout pas une salle d'exploitation. Qu'elle soit considérée comme un Lieu Culturel à part entière. On ne concevrait pas un musée sans un service d'animation, ni un Centre Dramatique sans une équipe étoffée. À la limite, il y a encore dans les têtes de nos politiques et des bailleurs de fonds l'idée qu'une salle n'a besoin que d'un projectionniste, d'un programmateur, d'une caissière, d'une femme de ménage et Basta. Alors, il faut à mon avis beaucoup travailler auprès des pouvoirs publics, et des divers responsables, sur l'idée qu'une salle c'est un lieu culturel, qu'elle a besoin d'une équipe d'animation pour travailler et donc d'aides financières.

*Richard Turcot* : Je suis Directeur du Pôle Image Haute-Normandie, et ma structure régionale soutient le cinéma au travers d'un fond d'aide à la création régionale abondé par le CNC. Une chose n'a pas été évoquée, et Nicolas Klotz, quand vous vous exprimez sur toutes ces questions de financements, des auteurs et de leurs difficultés de faire des films, je trouve qu'il manque une variable qui modère vos propos : le fait que ce sont les entrées en salle ou les taxes sur les vidéo entre autres (y compris une vidéo de Walt-Disney vendue), qui financent aujourd'hui le cinéma français. Donc si vous faites des films, c'est aussi parce que nous sommes dans ce système vertueux, qui fait en sorte que chaque entrée en salle, chaque vente de vidéo puisse contribuer à financer le cinéma français - et c'est aussi pour ça qu'il est encore vivant, encore aussi fort. C'était juste pour tempérer un peu le propos qui pourraient être assez absolu : d'un côté il y a quelque chose qui fait de l'argent, et de l'autre, finalement, il est difficile de faire des films. Du point de vue d'un fond de soutien régional, je peux témoigner que les 20 Millions d'Euros arrivés dans les régions pour aider le cinéma - notamment de long-métrage, et qui profite quand même très majoritairement au cinéma français d'auteur, vient de l'élargissement de l'assiette sur la taxe des ventes de vidéos. Modérons nos propos qui séparerait avec une frontière absolue les choses, particulièrement dans notre système national : quand Gaumont fait beaucoup d'entrées, ça profite aussi à d'autres pans du cinéma français.



La fréquentation des films américains pose effectivement la question de l'éducation des publics et ce qu'on peut leur donner à voir : Mais on ne peut pas dire qu'on ne profite pas d'un autre côté de ce système.

*Nicolas Klotz* : Ce que vous dites est le discours dominant. Alors je veux bien comme acquis que ça soit finalement grâce à Walt Disney que les Sraub existent. Mais il faut gratter, creuser davantage. Je ne suis pas économiste. Et je pense qu'à nos réflexions, il faudrait absolument inviter des économistes, des gens qui étudient réellement le fonctionnement de l'argent pour voir ce qu'il y a en-dessous des discours, ce qui se trame sous les mécanismes dont vous parlez. Parce que quand je vois concrètement la réalité, tous ces cinéastes qui ne peuvent plus tourner, qui ont de plus en plus de mal à tourner et que ce système détruit jour après jour, ce n'est pas très reluisant. Mon intention n'est pas de séparer les choses, car elles le sont. Il y a une très petite porosité qui permet au cinéma d'auteur français de continuer à survivre en bénéficiant de quelques aides publiques - et bien heureusement !! - mais je ne sais réellement pas pour combien de temps encore. C'est tellement fragile. Que se passerait-il si Nicolas Sarkozy et le MEDEF dirigeait officiellement la France ? C'est une question très dure, une question radicale, à laquelle toutes les personnes qui travaillent dans le cinéma d'auteur sont confrontées dans leurs vies quotidiennes. En plein cœur de leur vies quotidiennes. Regardez la manière dont la volonté politique relayant celle du MEDEF a mis en pièces le système des Intermittents du Spectacle. Derrière les discours des chefs d'entreprises et des communicants - devenus en 10 ans les discours dominants du monde culturel en France - se profilent de vrais rouleaux compresseurs. Le système dont vous parlez nous a été légué par des combats que d'autres ont mené bien avant nous. Que faisons-nous de cet héritage ? Que faisons-nous de leurs combats ? Qu'avons-nous inventé pour demain ? On ne peut pas penser seulement en termes d'aujourd'hui, il faut aussi penser à demain.

Nous ne pouvons pas prendre le risque de nous reposer sur des discours rassurants, la surface est trompeuse. Réunissez des cinéastes, des producteurs, des distributeurs, des critiques, des acteurs, des spectateurs, des économistes, des historiens, des philosophes... et discutez un peu sérieusement avec eux. La réalité est beaucoup plus sombre pour ceux qui ne travaillent plus... et ce sont souvent les meilleurs.

*Fabienne Hanclot* : Oui, il y a de l'argent qui circule, les films qui marchent permettent à des films plus fragiles de se faire, mais ce qui m'inquiète, est qu'en ce moment, on arrive à une confusion des genres. On le voit par exemple dans le dispositif *École et cinéma*. Un discours tend actuellement à dire : toutes les salles sont à égalité, les multiplexes font exactement le même travail que les salles indépendantes. Et je crois que le problème, il est là. Qu'il y ait de l'argent et des endroits réservés pour faire de l'argent, je ne trouve pas ça choquant, à la condition que personne ne soit dupe : ces endroits, Robert Gatin en a très bien parlé, c'est mathématique, c'est du chiffre. Et on ne peut pas les considérer de la même manière que les salles qui font un travail d'animation. Je suis désolée, mais recevoir "une scolaire" sur *Le Parfum*, je n'appelle pas cela faire de l'animation : Qu'est-ce qui se passe, dans cette salle à ce moment précis en terme de partage avec les élèves, avec quoi repartent-ils, si ce n'est d'avoir visionné un film dans une salle, très jolie ou non ? Ça n'est pas de l'animation culturelle, ni de l'accompagnement artistique. Peut-être l'avez-vous omis, mais dans votre description, vous n'avez pas mentionné que quelqu'un de votre équipe s'en occuperait. Et aller télécharger des choses sur Internet, pour moi ce n'est pas de l'animation.

Je pense que le débat n'est pas de dire si de l'argent qui circule ou non, ce n'est pas aussi manichéen. Par contre, il faut que tout le monde prenne conscience du discours dominant qui pousse à la confusion des genres, évidemment de la Fédération nationale des cinémas français, mais aussi de la part du CNC. Il y a un moment où il faut juste le dire clairement. Rien n'est "mieux" ou "moins bien", c'est juste deux métiers différents, et donc il faut continuer à mettre de l'argent public dans les structures qui font le métier d'exploitation cinématographique avec une mission de service public.

*Robert Gatin* : L'argent public n'est pas mis dans nos multiplexes. On n'a pas de subventions, ni d'aides, c'est une société privée. Et si des multiplexes ont classé certaines de leurs salles Art et Essai, c'est qu'il y font un travail Art et Essai - je pense à celui d'Évreux par exemple : ils diffusent des films qui ont la recommandation Art et Essai, et ils font de l'animation. Après, si on pense qu'un multiplexe qui ne fait que de la V.O ne peut pas être classé Art et Essai, il faut revoir le classement des salles. Pour notre part, aucune salle n'est classée, nous n'avons pas de subvention et pour moi, tout comme il y a des cinématographies diverses, il y a des salles de cinéma diverses.

Question dans la salle : Robert Gatin, quelle animation est proposée aux classes qui viennent au Gaumont d'Amiens?

Robert Gatin : C'est l'enseignant qui va faire le travail, avec de la documentation que nous lui mettons à disposition. Il fait un travail en amont, puis le film va être diffusé, et voilà. On joue ce rôle de diffuser le film. On n'a pas toute l'année en permanence une personne dont le rôle sera de monter des programmes. Quand j'étais à Paris chez Gaumont, avec Régine Viale (maintenant à la distribution aux Films du Losange), je l'ai fait. Une programmation était faite, un choix de films scolaires était proposée aux écoles de Paris et d'Ile-de-France, avec une diffusion dans les différentes salles Gaumont de Paris.

Luigi Magri : Ce qu'a dit Fabienne Hanclot est essentiel. La "confusion des genres" est évidente. Maintenant, la déliquescence assez forte du classement Art et Essai n'est pas une garantie suffisante pour évaluer le travail mené par une salle. Actuellement, il y a quand même plusieurs types de travail possibles dans une salle de cinéma. Et il est vrai que même lorsque je sollicite, comme vous le faites au Gaumont d'Amiens, des établissements par rapport à un film comme *Indigènes*, je n'estime pas qu'il s'agit là d'un "gros" travail de ma part. Susciter l'intérêt d'enseignants d'Histoire et d'élèves pour un film auquel on ne peut pas échapper parce qu'il est fortement médiatisé - paraîtrait-il qu'il y ait même eu un miracle et que Bernadette, comme à Lourdes mais beaucoup plus tard, ait eu une révélation - mais je ne pense pas avoir beaucoup de mérite à mobiliser du public scolaire sur ce film. Par contre, sur la question de l'argent public, je crois quand même que lorsque je demande en mairie pour avoir une subvention afin d'organiser des séances, notamment commerciales, j'ai quand même le sentiment qu'il s'agit là d'argent de la mairie qui va dans les caisses de l'État et du CNC. Alors, je ne sais pas dans quelle proportion ça existe, mais j'aimerais qu'on creuse aussi cette aspect de la question. Car on peut avoir des bons (ou mauvais, à voir) résultats face à ce que financièrement on emprunte aux collectivités locales dans le cadre de notre travail en partenariat avec elles. Car certes, on fait des actions pédagogiques, des stages de formation et autres, mais on fait en même temps des entrées commerciales. Qu'on évalue objectivement, résultant de ce travail, le retour de la part d'argent public hors-CNC qui rentre finalement dans les caisses de l'État via la TSA, etc. Peut-être s'agit-il de sommes ridicules et négligeable, mais peut-être pas... Mais comme c'est un leitmotiv, pour ne pas dire une accusation en règle parfois même au sein du mouvement art et essai contre les salles publiques comme la mienne, j'aimerais bien le savoir.

Olivier Bruand : En sous-texte dans nos discussions : le soutien des salles. Il y a un système de rétribution à partir d'un fond commun, le compte de soutien et des salles comme le Ciné St-Leu qui nous accueille sont aidés en fonction du travail qu'elles font. Il existe un système de recommandation des films, fait par un collège de 100 personnalités (le "Collège des 100") qui recommandent dans les films qui sortent sur les écrans, ceux qui sont Art et Essai. Ensuite, ils sont programmés par les salles et le CNC calcule, en fonction de données telles que l'implantation géographique de la salle, la population, le nombre d'écrans (c'est un classement global, par établissement et non salle par salle) et on aboutit à un certain chiffre qui est corrigé - à notre sens au *Groupement national des cinémas de Recherche*, pas suffisamment - par toute la politique d'animation, de découverte volontariste que les exploitants font dans leur salle : Animation, éducation à l'image, etc.

Ce système marche, mais nous avons dû tirer quelques sonnettes d'alarme : On constate que les exploitants ne sont pas vraiment encouragés, par les modalités actuelles, à prendre des risques - notamment comme l'ont dit Luigi ou Marianne, faire de la programmation de films qui échappent à ce type de classement, parce que ne sont pris en compte que les films ayant un visa et distribués. Or, si vous faites par exemple un travail de festival avec des inédits, vous pouvez vous trouver désavantagés. D'où notre proposition de nouvelles mesures pour améliorer le système, notamment le nœud central du problème : la recommandation des films. Car on se rend compte qu'aujourd'hui, pour deux films pareillement recommandés Art et Essai, ce n'est pas la même chose de passer un film de Straub, ou de passer *Indigènes*. Mais pour l'ordinateur du CNC, le calcul aboutit à un même pourcentage. Il y a une injustice pour les films dits "fragiles": ce type de travail demande un certain accompagnement, il faudrait que la programmation soit plus finement analysée et différenciée selon le risque que l'exploitant prend. Ensuite : la politique d'animation de la salle, à notre sens n'est vraiment pas valorisée. On voit très bien ce qui est mis en place, les salles font un travail vraiment énorme, mais qui n'est pas pris en compte. Certains pourraient dire "Mais ils ont des subventions pour le faire", remarque de mauvaise foi, parce que ce genre de subventions sont allouées aux emplois, et que ce travail, il faut aller le faire, constamment le redoubler, c'est quelque chose de très contraignant qui nécessite d'être aidés. Et s'il est vrai que les Multiplexes ne peuvent prétendre à ces mêmes aides, notons que lors de son implantation dans une ville, si on lui favorise la voirie, la création d'un parking ou autre, ce sont également des aides publiques. Tout n'est pas blanc ou noir.

Pour terminer, ce qui serait le plus important, serait que le travail tel qu'il est développé ici, soit vraiment pris en considération dans tous ses aspects, parce qu'effectivement, faire un travail en direction du public scolaire, sur la longueur, depuis plusieurs années avec des permanents présents pour construire des partenariats, donner une identité à la salle n'est pas la même chose que de se dire "Tiens, le public scolaire représente un certain pourcentage de recettes possible, on va faire venir ce public et puiser dans la ressource qu'il représente".

Enfin, penser au public scolaire uniquement en terme de recettes est une fausse piste, un fantasme : car il s'agit d'un travail de longue haleine, de relation des équipes éducatives avec une salle, et il est très important que les enfants viennent dans ces salles, pour voir d'autres films à l'affiche et leur montrer ce chemin, parce que les films de cinématographies fragiles ont de plus en plus de mal à exister. Or, ce sont dans ces salles que ces films passent. Si les enfants prennent l'habitude de fréquenter ces salles, ils fréquenteront aussi des films comme *Bamako* ou autres. C'est un travail que personne d'autre ne peut faire

Marianne Boussard : Je suis persuadée d'abord que le financement n'est pas tout. Dans les pratiques présentées ici, il y a bien d'autres choses à l'œuvre que les moyens financiers pour les réaliser : l'enthousiasme, l'amour des personnes pour ce qu'elles font... tout ce qui ne s'évalue pas économiquement. Et c'est pareil pour ceux qui font des films. Nous sommes là pour permettre de vivre des expériences artistiques, permettre que la connaissance existe encore aujourd'hui dans des lieux où l'on sent un recul permanent, voilà la question cruciale. Pour autant, les questions qui se posent dans le mouvement Art et Essai actuellement, sont bien des questions de fond : Ce n'est pas normal aujourd'hui que des gens soient privés de la Culture et de l'Art. Voilà bien ce que doit financer l'argent de l'État. Même lors de la création de l'État - voyez le rapport Condorcet de 1791 - il y avait comme priorité de l'État l'émancipation sociale, donc le fait que les citoyens s'emparent de la connaissance, de leur vie, de leur avenir, etc. Et ces petites luttes, ces micro-résistances, nous devons les faire et nous ne pouvons pas penser que l'Etat n'ait pas un rôle crucial à y jouer, compte tenu de notre monde tel qu'il est.

Nicolas Klotz : On ouvre là un nouveau débat : les conditions dans lesquelles on travaille. Elles sont vraiment difficiles. Sans être dans la plainte, très objectivement, le film que je viens de terminer, *La question humaine* se passe dans le monde riche avec Mathieu Amalric, Michaël Lonsdale, Valérie Dréville, Lou Castel, Jean-Pierre Kalfon et des plus jeunes, Nicolas Maury et Laëtita Sigarelli. 3 générations d'acteurs. J'étais chez Paulo Branco, un très grand producteur, qui connaît très bien son métier et qui aime encore suffisamment le cinéma pour faire les films qu'il fait. On a eu l'Avance sur Recettes, à l'unanimité pendant le tournage de *La blessure* en juin 2003. Or le film a été reporté quatre fois par manque de financement, au point où nous risquions de perdre l'Avance en Janvier 2006 si le film n'était pas en préparation. Or, en août 2005, c'est à dire 2 ans après l'avoir eue, nous n'avions toujours que l'Avance et Cinécinéma comme financement -malgré le casting, malgré le scénario salué par tous. Et Paulo m'a dit qu'il fallait faire le film avec 600 000 euros. C'est à dire 50% de moins que *Paria* et *La blessure* que nous avons tournés avec des acteurs non-professionnels et qui se passaient dans le monde «pauvre ». C'est à dire le film ne pouvait se faire que si les techniciens et les acteurs travaillaient gratuitement. Pour ma part, pas de problème, j'ai l'habitude sinon je ne ferais plus de films. Mais je ne peux pas demander aux autres de le faire. Et aujourd'hui l'immense majorité des gens qui travaillent sur des films d'auteur le font presque gratuitement, à moins de 70% du minimum syndical, dans une pression temporelle absolument épouvantable. Une fois de temps en temps à la limite, lorsque le système des Intermittents du Spectacle était encore debout, c'était envisageable. Mais si ça devenait aujourd'hui la règle, ça serait suicidaire pour tout le monde.

Carole Desbarats : La matinée était autour de ce qu'est ce métier spécifique que de s'occuper d'une salle, petite, grande, Art et Essai ou non. Le groupe de réflexion que je coordonne au sein de l'association accompagnant les travaux des *Enfants de cinéma* sur *École et cinéma* et sur les questions économiques évoquées, je souscris totalement à ce qui a été dit et pense il faudrait que l'on s'occupe sérieusement des questions d'Économie, pour comprendre et faire comprendre un peu mieux ce qui se passe. Cela ne suffit pas de dire que le billet va en partie vers la TSA, il va nous falloir désormais aller un peu plus loin dans l'analyse. Depuis *Les enfants de cinéma*, nous pourrions déjà partir ce qui a été dit plusieurs fois par la plupart d'entre nous : le souci d'un travail de qualité dans ce qu'on fait avec les enfants autour des films (qualité jamais acquise, celle qu'on espère avoir).

Or cette qualité-là, il faudrait toujours essayer de l'évaluer. C'est extrêmement important : ne jamais se contenter de faire des propositions, mais aller jusqu'au bout d'un travail d'accompagnement sur les films, donc aussi en analyser les résultats, les réussites et les échecs, la portée auprès des enfants. Afin de pouvoir nous appuyer sur des éléments précis pour avancer collectivement sur cette question centrale.

## Troisième partie

# L'Éducation artistique à l'école

### Jean Pierre Daniel :

Dernier acte de notre rencontre, ce temps de réflexion n'est pas une vraie coupure avec ce que l'on a vécu autour de l'exploitation. Ce qu'on va réfléchir maintenant était en creux de nos échanges de ce matin. Et Carole, en quelque sorte, a fait une ouverture qui va se retrouver en arrière-plan des propos des uns et des autres.

**“Pour une politique d'éducation artistique et culturelle, durable et concertée”**, est un emprunt volontaire de notre association à une initiative qui a été prise par un ensemble d'associations culturelles, de syndicats, d'associations de parents d'élèves qui se sont mobilisés autour de la question de l'Éducation artistique à l'école pour se regrouper sous la forme d'un “Forum Permanent pour l'Éducation artistique” . Un manifeste a été rédigé, qui résulte du travail de ce collectif auquel *Les enfants de cinéma* participe. Le Forum se donne pour buts la vigilance sur l'état des politiques publiques et leur mise en oeuvre, l'état des lieux permanent des projets et initiatives émanants du terrain, l'explication de nos objectifs et de nos engagements auprès du grand public, et de dégager des propositions concrètes à formuler auprès des acteurs et à mettre en oeuvre dans nos réseaux représentés.

\*Adresse du Blog du “FPEA” : <http://fpea.over-blog.com> (Le “manifeste” est téléchargeable sur ce Site)



... à la lecture du “Manifeste”

# Table ronde : “Pour une politique d’éducation artistique et culturelle, durable et concertée”

## **Jean-Pierre Daniel :**

Nous avons souhaité entendre pour commencer cette table ronde, René Macron, chef du bureaux des écoles au service des enseignements et de la formation à la Direction générale de l'Enseignement scolaire (Ministère de l'Éducation nationale), et Anne Cochard, Directrice, au CNC, de la Direction de la Création, des territoires et des publics, afin qu'ils nous précisent bien le cadre de cette Éducation artistique, d'une part dans l'École élémentaire du point de vue de la DGESCO, et d'autre part l'accompagnement du partenariat culturel qu'assure le CNC à travers ses dispositifs.

Et pour terminer, à la fois cet échange et cette rencontre d'Amiens, en marquant notre volonté de transversalité, d'ouverture vers d'autres domaines artistiques et de réflexion plus générale avec d'autres acteurs de l'action culturelle en milieu scolaire, les interventions de deux personnalités, l'une venant l'une de la Danse, Marcelle Bonjour et le second du Théâtre, Jean-Pierre Loriol.

Marcelle Bonjour, experte en Danse, a entre diverses initiatives créé "*Danse à l'école*" 10 ans avant que nous commencions *École et cinéma*, a travaillé sur la Danse au Département Art et Culture du SCEREN-CNDP... pour vous la présenter, je dirais : “C'est la Ginette Dislaire, de la Danse”.

Jean-Pierre Loriol est Délégué général de l'ANRAT, l'*Association nationale de recherche et d'action théâtrale*, un mouvement d'éducation populaire qui porte sa réflexion sur le théâtre et sur son rapport au jeune public.

Tous deux vont, par leurs interventions, nous ouvrir un peu sur d'autres domaines artistiques que le cinéma, paroles vives qui viendront en feu d'artifice final de notre Rencontre nationale. Pour Marcelle Bonjour, sur le thème “Des processus de création aux processus de transmission et de réception des œuvres et des pratiques”, et Jean-Pierre Loriol abordera la question des “enjeux communs aux différents domaines artistiques”. C'est en tout cas autour de ces enjeux que nous vous proposerons de réfléchir tous ensemble.

## **René Macron :**

Quelques mots de généralités pour poser le décor sur cette question d'une politique éducative, artistique et culturelle, durable et concertée.

Si l'on parle aujourd'hui d'Éducation artistique et culturelle à l'école, il ne faudrait tout d'abord pas en conclure qu'il peut y avoir aujourd'hui à l'école, d'un côté quelque chose qui relève de l'Enseignement et de l'autre quelque chose qui relèverait de l'Éducation artistique et culturelle - comme si on était en mesure d'imaginer la capacité qu'il y aurait à transmettre un Savoir désincarné en dehors de toute Culture, et à côté de ça, amener quelque chose qui serait la vie dans l'École. Si on réfléchit en ces termes, je crains que l'on n'aboutisse pas à modifier durablement et de manière concertée un certain nombre de représentations, de clichés que tout le monde a, d'ailleurs y compris les enseignants qui parfois se perdent un peu eux-mêmes dans cette complémentarité, qui peut de temps en temps être sentie comme une apparente contradiction.

Deuxième élément de généralité : s'interroger sur le fait de savoir pourquoi on fait de l'éducation artistique et culturelle, et pourquoi le fait-on à l'École. On pourrait très bien imaginer laisser à d'autres, le ministère de la Culture par exemple ou aux collectivités territoriales, le soin de se préoccuper de cette question de l'Éducation artistique et culturelle et de ne laisser à l'école que le soin de s'occuper de l'Enseignement, y compris de l'Enseignement artistique. Et quand on parle d'éducation artistique et culturelle, on n'a pas forcément accolé les deux mots comme étant un binôme indissociable, et il y a des éléments culturels qui ne sont pas artistiques. (Peut-être même y a-t-il des œuvres artistiques qui ne soient pas culturelles, mais je ne m'aventurerais pas sur ce terrain, je laisse le soin à qui le voudrait de s'en occuper...)

**Pourquoi est-il si important que cela se fasse à l'École ? Pour deux raisons.**

La première : La raison conceptuelle que j'évoquais tout à l'heure : Si on admet à un moment donné que l'on ne peut pas transmettre des savoirs désincarnés indépendamment de l'espace culturel dans lequel ils se développent, la question de la séparation tombe d'elle-même.

La seconde : Ces questions culturelles s'incarnent dans des objets, dans des pratiques, s'incarnent dans des lieux. Et il appartient à l'École (pas seulement, mais également à l'école) de faire en sorte que ces objets, ces pratiques, ces lieux, soient perçus et conçus par les enfants comme étant des éléments qui leur sont destinés et comme étant des éléments, des objets, dans lesquels ils ont quelque chose à y trouver.

Notre travail consiste à faire en sorte que les enfants qui sont passés par l'École soient, en en sortant, intimement convaincus que "Tout cela" (à savoir ce qu'il y a dans les salles de cinéma, dans les musées, dans les salles de concerts ou de spectacles...) est pour eux, et pour chacun d'entre eux. Ça n'est pas pour celui qui est de l'autre côté de la rue, pour celui d'hier ou pour celui de demain. C'est pour eux, ici et maintenant. Et ce, quelque soit la difficulté, la complexité, l'éloignement, quelque soit la situation.

Et c'est aussi apprendre qu'il y a là quelque chose à trouver, à savoir : du plaisir. Pas uniquement, mais principalement. Or y trouver du "Plaisir", c'est un mot, et si on veut le porter complètement et l'inscrire dans l'espace scolaire, il faut parvenir à ce que les enfants puissent accéder à une notion très supérieure, qui consiste à considérer qu'il y a du plaisir à apprendre, du plaisir à savoir, du plaisir à prendre du plaisir.

Pour prendre ce parallèle qu'est celui de la question de l'apprentissage de la lecture, laquelle produit les œuvres littéraires, on se demande toujours pourquoi il faut lire : Pour le plaisir de lire, tout simplement.

Et si on aboutit à cette seule conclusion, on a réussi à aboutir à la principale conclusion à laquelle il faut arriver : Le "Pourquoi Apprendre".

Une fois cela dit, notre travail, que ce soit à "l'administration centrale" ou dans les "services déconcentrés" (ce qu'on appelle "sur le terrain" : de là où je viens et où je retournerai pour ma part), en particulier notre travail auprès des enseignants, est de répondre à ce que ces derniers nous demandent : Pour les aider, que pouvons-nous faire et comment. C'est à dire comment leur donner des repères.



*"Ingénuité" (atelier ANRAT)*

**Pour ce faire, quelques repères aux enseignants me semblent essentiels, sans hiérarchie particulière :**

**L'organisation de la rencontre des enfants avec une œuvre :**

Et c'est donc d'abord la question du choix de l'œuvre - le choix, comme acte absolument essentiel qui consiste, à un moment donné pour un enseignant donné dans un lieu donné, à prendre la décision de placer les élèves dont il a la charge en présence d'une œuvre. C'est lui qui prend cette décision. Il la prend avec toute l'aide qu'il faut, avec le catalogue, avec les explications, avec des collègues ou qui il veut, mais c'est lui qui la prend. Et il doit la prendre en son âme et conscience. Et dire qu'il prend la décision, veut dire aussi qu'il peut ne pas la prendre : La décision de ne pas présenter tel ou tel œuvre à tel ou tel moment pour telle ou telle raison, lui appartient. Je crois que c'est essentiel.

**Permettre de préparer à la transmission, à la mise en présence de l'enfant avec l'œuvre en question :**

Cela se réalise dans des lieux bien spécifiques, et ne se fait pas n'importe comment, ni n'importe quand. Ce qui pose des questions absolument redoutables. Pour en avoir discuté avec certains d'entre vous, des questions qui sont tout simplement celles de l'École et de la Démocratie: Certes, il faut que les enfants se rendent dans les lieux dans lesquels les œuvres culturelles ou artistiques sont présentées - et notamment pour le cinéma, dans les salles de cinéma, et pour autant et par le même temps, je ne peux pas me satisfaire d'une idée selon laquelle des enfants vivant dans un endroit où il n'y a pas de salle de cinéma ne pourraient pas aller au cinéma pour le motif qu'il n'y a pas de salle. C'est absolument inacceptable. Et pourtant je sais bien que ce contact avec le lieu est essentiel. Même chose bien sûr pour le Musée, pour le concert, la danse, etc.

Alors ça pose effectivement des problèmes, moins des problèmes de moyens à proprement dit, que des problèmes qui le dépassent très largement : de méthode, de démarche...

**Être capable de placer des élèves en situation de recevoir l'œuvre :**

Un groupe d'enfant se déplace, en paquet parfois rangés, parfois non, et à un moment donné, ils sont placés dans une situation de contemplation (très difficile à expliquer, mais chose que certains enseignants savent très bien faire - et je ne sais pas comment ils y parviennent, pour le coup ça relève là du Merveilleux !). À un moment donné, les élèves se laissent complètement saisir par quelque chose. Prenez notamment un film : Vous les voyez entrer dans la salle de cinéma en bazar dans tous les sens, et à un moment donné, placés dans leur siège, ils se posent et le film les saisit. Comment les enseignants arrivent-ils à ce résultat, je continue à trouver cela extraordinaire. J'imagine qu'il s'agit d'une réelle qualité professionnelle, mais au niveau des conseillers pédagogiques, on doit aussi pouvoir les aider à "mettre les enfants en condition de..."

**Parler de ce qu'on a vu :**

Au-delà de ce choix des œuvres, ce choix des lieux, de la mise en situation qui fait que des enfants vont avoir cette attitude, c'est absolument essentiel d'organiser, de provoquer des débats, que l'on parle ensemble de ce qu'on a vu, pas vu, que l'on dise ce qu'on a aimé ou non, que l'on dise ce qu'on a compris. Et pour ça, ça ne peut très clairement se faire qu'à partir du moment où l'objet sur lequel on parle est suffisamment complexe pour qu'il y ait quelque chose à dire. Que pourrait-on dire sur quelque chose sur lequel il n'y aurait rien à dire ou presque ? Et il y a suffisamment d'œuvres qui permettent de donner et de comprendre différemment la même chose, donc de pouvoir entrer dans un vrai débat (parce qu'un débat, ne consiste pas à chercher à quel endroit se passe quelque chose, surtout si on sait où ça se passe : Si on évoque un moment où un changement se fait, mais que l'on n'a pas encore trouvé ce moment, voilà de quoi il faut parler. Il faut parfois aussi parler de ce qu'on a pas trouvé. Parce que s'il s'agit de parler avec les enfants de ce dont nous sommes totalement sûrs, je crois que l'on va passer à côté de l'essentiel de ce qu'il y a à faire ici)

**Amener les enfants à produire :**

Un point essentiel, produire pour eux, produire pour les autres. Cela fait partie du processus et des caractéristiques nécessaires : Pour que cet ensemble tienne, il faut que les enfants produisent quelque chose. Cette production peut être quelque chose qui a à voir directement avec l'œuvre ou directement avec l'Art sur lequel on travaille, mais peut-être complètement autre chose aussi. Ce n'est pas "codifié", mais je crois que dans un processus scolaire, il est au contraire essentiel que les enfants aient l'occasion de produire des objets très divers. Depuis des discours, des textes, des œuvres, des dessins, des sculptures... peu importe pour l'analyse, l'essentiel est que cette production soit effective, qu'elle soit montrable, et montrée. Qu'elle ne soit pas de

l'ordre de l'exercice. À cet égard, il me semble qu'on utilise beaucoup trop peu le "lieu classe" comme lieu d'exposition. C'est un lieu dans lequel on travaille, mais aussi un lieu dans lequel on pourrait montrer des choses. Les montrer à d'autres, les montrer à ses pairs au sein du groupe, ce qui permet de voir et de se montrer.

### **Permettre aux enfants d'acquérir un système de références artistiques et culturelles :**

Toute cette compréhension, toute cette sensibilité mobilisée, se fait dans un système de références que nous avons, comme spectateur ou quand nous sommes confrontés à des œuvres d'art, système de références qui participe d'un certain nombre de croisements, à l'intérieur d'un Art, d'un Art à l'autre, d'une connaissance à une autre. Or, les enfants ne l'ont pas tous, pas non plus de façon égale entre eux, et il faut organiser autour d'eux des signes, installer des signes qui manifestent ce système de références. On peut choisir aussi de l'expliquer, mais ce n'est pas une obligation, on peut aussi simplement installer des choses, installer des références possibles, perceptibles qui font que les enfants vont eux même se construire progressivement leur propre système de références, en croisant diverses informations et diverses confrontations qu'ils ont pu avoir.

On entre là, non plus dans la question simplement de la mise en œuvre d'un projet ou d'une action d'Éducation artistique et culturelle, mais bien dans la continuité d'une scolarité, et dans le fait que ce sont plusieurs situations qui vont, de manière la plus organisée possible, permettre aux enfants de parcourir et de rencontrer ces signes pour y créer leurs repères.

*Jean-Pierre Daniel : Une pierre est donc posée. Enchaînons, par le partenariat, avec Anne Cochard et l'action du CNC dans ce contexte :*

### **Anne Cochard :**

Je ne dirais pas des choses aussi savantes sur la question de l'éducation. Simplement, peut-être réagir pour commencer à ce qui a été dit ce matin, un complément d'information important quant à la politique du CNC pour les coordinateurs de l'Éducation nationale présents parce que j'ai trouvé que Nicolas Klotz a dit des choses très désespérées. Juste pour vous rappeler que l'État mène une politique très volontariste en faveur du cinéma depuis une cinquantaine d'années, que cette politique concerne tous les secteurs du cinéma, Production, Distribution, Exploitation et que ce soutien à l'ensemble de la filière reste très atypique dans beaucoup de pays du Monde. Cette Politique, mise en place depuis longtemps, est assez peu remise en cause au cours des âges et du temps, et repose sur deux piliers : à la fois l'Économique et le Culturel. Bien sûr, elle est imparfaite, il y a des effets pervers, plusieurs choses ne vont pas, mais je crois que du point de vue du Centre national de la cinématographie, il faut vraiment rappeler que le Cinéma français et sa diversité tiennent beaucoup à ça, et qu'évidemment, le CNC est là pour continuer cette Politique.

Et c'est bien parce que cette politique a des objectifs culturels que le CNC soutient ses dispositifs d'Éducation à l'image dont nous parlons, *École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens au cinéma.*

Sur les objectifs de cette politique, on peut passer du plus simple au plus ambitieux. Le "plus simple" peut-être, mais qui est pour moi un vrai objectif, se dire comment l'on va continuer à avoir de jeunes gens qui vont aller dans un lieu collectif, en acceptant de payer quelque chose, pour voir quelque chose. Quand je vous entends, je me demande toujours comment, nous qui sommes dans la salle, comme moi éventuellement presque cinquantenaires, sommes venus à la cinéphilie. Or, aucun de nous n'est passé par ces dispositifs d'Éducation artistique. Le souvenir que j'ai de mon apprentissage du Cinéma, c'était les Ciné-Clubs dont beaucoup de gens parlent avec émotion. Mais le Ciné-Club, c'était dans des salles avec des chaises très inconfortables, avec des copies épouvantables dans une salle où il n'y avait pas le noir. Donc on s'est aussi construit quelque chose sans l'école.

Or au fond, ce qui aujourd'hui a beaucoup changé, ce sont moins les enfants, peu différents de ce que l'on était, mais bien l'abondance du choix. Il y a tellement de choses à côté qui les distraient du cinéma - jeux vidéo, Internet, la télévision, le cinéma à la maison...

Et un de nos objectifs, tout simple mais que je ne trouve pas si facile à continuer de mettre en œuvre, c'est **que l'on continue à bien vouloir sortir de chez soi pour aller en salle de cinéma.** Et payer pour aller voir un film, alors que l'on sait que l'on peut télécharger ce qu'on veut à la maison. C'est bien pour cette raison que l'on est sur les dispositifs, d'abord pour l'objectif le plus simple.



Après, on se l'ait beaucoup dit ici, c'est **pour la découverte de la diversité du Cinéma**, de ses différentes formes. C'est l'éveil et la formation des enfants, et sur le fond l'élaboration de l'esprit critique, de quelque chose qui a à voir avec la formation du goût - chose compliquée, mais bien avec l'idée profonde qu'un enfant ou un jeune, à un moment, sait reconnaître qu'il est en face de quelque chose qui est de l'Art - L'Art, me semble-t-il, restant une chose rare et singulière. On essaie donc de transmettre cela.

Ce que j'entends aussi à travers les expériences dans des salles de cinéma exposées ce matin, est que tout le monde, du côté du cinéma, se pose la question du renouvellement de ce public pour les formes diversifiées du cinéma, pour le cinéma d'auteur, et comment faire pour faire venir ce public voir ces films. Parce que là aussi, quand on voit les études sur les salles Art et Essai, on est sur des choses un peu tristes : Le public majoritaire, ce sont des femmes, qui ont dépassé la cinquantaine, etc. On est bien tous placés dans cette perspective, et j'ai trouvé du coup que toutes ces expériences de ce matin montraient cette façon qu'ont les salles de rechercher, de manière variée, pensée, à attirer le public à venir voir autre chose.

Se pose évidemment la question des moyens. On me dit "On sent bien que le CNC a envie de nous aider, mais le peut-il vraiment ?" Simplement, pour dire les choses face à l'ambiguïté de savoir quels sont les rôles respectifs du Ministère de la Culture et du Centre national de la Cinématographie sur ce point.

Le CNC a un budget aujourd'hui de 500 Millions d'Euros, l'argent vient d'une part de taxes (le prix des places, la vidéo, les services de télévision) et d'autre part du budget alloué par le ministère de la Culture, d'une quarantaine de Millions d'Euros. Donc le Ministère de la Culture, quand on lui demande d'aider des dispositifs qui répondent à des objectifs culturels, nous répondent : Mais vous êtes cet espèce d'objet, CNC-établissement Public et en même temps Direction d'une administration centrale, et vous avez beaucoup d'argent. Donc cet argent, débrouillez-vous pour le dépenser. On est quand même, aussi par rapport au Ministère de la Culture, par rapport à cette envie que le Ministère affirme sa politique culturelle en faveur du cinéma, vraiment dans des budgets très contraints. En conséquence de quoi on est sur l'hypothèse de se dire qu'il y a des priorités, qu'on ne peut pas tout faire et qu'à l'intérieur de ce qu'on nous donne, nous devons choisir nos priorités. On se retourne alors vers nous-même, vers le budget du CNC qui, là aussi, est bien entendu dans des hiérarchisations d'un certain nombre de choses qui lui sont propres.

Ce que je crois, c'est que d'abord notre Directrice générale, comme vous le savez, à la fois dans son entretien avec les *Cahiers du cinéma* ou par les rencontres qu'elle a pu avoir avec les uns ou les autres, a réaffirmé que le CNC était totalement persuadé de l'intérêt de la pédagogie du cinéma, et qu'il essaiera, dans la mesure de ses moyens d'y consacrer avec volonté de plus en plus de moyens.

*Jean-Pierre Daniel* : On a bien senti cette envie d'évoquer ce qui se passe au ministère, et l'envie de répondre aussi à ce qui s'est dit dans nos échanges autour de l'Exploitation cinématographique en France.

*Place maintenant à la danse :*

## **Marcelle Bonjour :**

"L'atelier, le laboratoire des poètes"

« C'est par ce que je fais que je sais ce que je cherche » dit le peintre Pierre Soulages : cette idée de la Danse à l'école est plus une expérience de « travailleurs de la matière » que de « consommateurs de la forme ».

Chose très importante pour nous, s'approprier la « forme » des pratiques et des œuvres, est toujours lié au processus d'élaboration d'un regard éclairé. J'ai ressenti, en termes de sensations et de connaissances, une grande complicité avec les analyses de Carole Desbarats au cours de son intervention sur « Le Merveilleux » et sur lesquelles j'aimerais rebondir (encore du corps !).

Auparavant, je voudrais dire que lorsque je formule : « du processus de création au processus de réception », le processus de réception est constitutif du processus de création et que, identifier les fondamentaux d'un processus de création, c'est situer la place du public et l'éthique de la réception : est-ce un spectateur capturé, est un spectateur qui dispose d'alternatives pour poser des questions, est-ce un spectateur « indépendant » ... « un spectateur au regard libre » (Odile Duboc). Est-ce un spectateur qui est invité à participer à l'œuvre ?

Quelles représentations du spectateur sont à l'œuvre dans les pratiques et la conception des œuvres ? Par exemple, dans le fragment proposé par Carole de *Singin' in the rain*, quelle idée du spectateur ? C'est pour moi, le spectateur « tout venant », donc idéal, primaire au sens premier du terme, le spectateur que je dis « de très haut niveau » parce que sans grille de lecture, ni codification préalable, il peut néanmoins aborder l'œuvre par l'expérience corporelle de la sensorialité et de la perception, à égalité de sensations et de perceptions pour chacun, vers une absolue singularité des sens élaborés par chacun. Et si l'œuvre est néanmoins abordable, c'est que les processus corporels des danseurs et le processus corporel de la caméra, nous mobilisent tous... malgré nous !

Eliott Kaplan, cinéaste du chorégraphe Merce Cunningham dit que le mouvement de la caméra doit révéler les « énergies vitales » « les flux impondérables » et « faire surgir l'arôme » de l'œuvre dansée : c'est une œuvre sur l'œuvre qui a, à elle seule, une posture artistique, et/ou théorique, et/ou politique.

Etant une femme d'atelier plus que d'intervention magistrale, j'aimerais un jour, pendant trois heures, vous proposer des situations pour analyser corporellement, le processus corporel dans lequel nous sommes tous engagés par ce film, chacun dans sa posture de spectateur ; nous avons tous en effet, des « gestes fondateurs », problématique de mon travail depuis une quinzaine d'années.

**Le geste fondateur** n'est pas un geste à proprement parler, pas seulement un mouvement, mais « l'état de corps » de chaque personne, du petit enfant d'école maternelle, de l'ouvrier, mais aussi du cinéaste, du plasticien... et qui de manière archaïque, par sa corporalité, conduit l'activité humaine quotidienne, mais aussi artistique. C'est le « gestuaire familial » de Roland Barthes, « le geste primordial de l'enfant préfigure le geste de l'artiste » de Henri Michaux, Régis Debray évoque le « stock mythologique de la personne ».

De Pollock aux aquarellistes par exemple, « les gestes fondateurs » sont totalement contrastés. Si on propose aux élèves à l'école, de reproduire les hiéroglyphes de Pollock sur des feuilles à la verticale, accrochées au mur, ils n'aborderont jamais pour autant l'acte et le processus de création de Pollock : en effet, celui-ci plaçait à l'horizontale ses toiles, au sol, et en « dansant » dans l'espace des toiles, il faisait gicler la peinture, il l'éjectait, la projetait, la griffait ; il était dans un geste fondateur qui est un **geste de l'impact**, dans un espace, un rythme et un flux dynamique très spécifique, unique ... Pour les aquarellistes, c'est un **geste de l'impuls** avec des caractéristiques très différentes...

C'est par l'atelier que les élèves vont comprendre, connaître et inscrire une trame mémorielle de cet « état de corps » fondateur d'un travail d'artiste ou de ... ou de ... Chacun a un geste fondateur, j'y insiste ; le mien, par exemple est cataclysmique, mais ça n'est pas une valeur négative, c'est une valeur !

Mon geste fondateur de petite enfant jusqu'à celui de vieille dame est cataclysmique. Il est ce geste de la chute de la cascade qui se transforme, de l'énergie verticale en énergie horizontale pour mettre au travail cette énergie et faire tourner les turbines. Et je suis cette personne qui, par la transformation de mes propres cascades et cataclysmes, a mis en place avec un réseau, les formations de formateurs, artistes et chargés de mission des collectivités territoriales, pour faire tourner quelques turbines de l'éducation artistique et culturelle.

Ce qui importe, c'est la transformation de cette matière première, mais pour la transformer, il faut l'identifier et lui faire vivre les alchimies progressives de métal ordinaire en pierre philosophale poétique : c'est **le travail de conversion de la pédagogie artistique**, c'est celui de **l'acte créateur** : l'artiste est celui qui peut danser, peindre, écrire, composer son geste fondateur, matière première de l'œuvre. C'est aussi le travail de l'atelier à l'école, sur le temps des amateurs ou celui de l'atelier de l'artiste... Je vais y revenir.

Je reprends le fil de *Singin' in the rain* : pourquoi ce film nous mobilise-t-il de telle manière ? parce que sans grille préalable, nous pouvons entrer dans ce travail artistique. Voilà donc un œuvre forte, parce qu'elle est abordable sans autre médiation que notre propre corps, support premier et premier outil de connaissance du monde. Dans ce film, quelles est la stratégie des corps des danseurs et du corps de la caméra ? Ce sont des **corps flottants**, ils ne sont ni totalement dans l'impact, ni totalement dans l'impuls, ils sont dans l'entre-deux de l'impact et de l'impuls : vous pouvez situer ainsi les caractéristiques des gestes fondateurs des enfants et des adolescents, de tous les chorégraphes, peintres, cinéastes...

Au cours de l'atelier, les élèves ou adultes amateurs travailleraient *Singin' in the rain* par leur corps, ces successions et/ou simultanités d'impacts et d'impuls, où les jeux des forces entre l'impact et l'impuls se modèleraient dans les bifurcations spatiales et dynamiques de la caméra...

Puis l'atelier se déploierait vers un film de Jacques Tati, « *Playtime* » par exemple qui propose aussi cette stratégie du « corps flottant » et des bifurcations des corps inclinés, entre deux ... ou vers une bourrée auvergnate, elle même sur des jeux et des luttes entre impacts et impuls. Ainsi par l'entrée artistique des valeurs et variations du geste fondateur, on opère un **déploiement culturel**, un travail technique et méthodologique, et on retrouve le sens d'une démarche d'artiste.

Ainsi pour moi, **le processus de réception est inclus dans celui de création** : il s'adresse à des corps indécis et non blindés, à des pensées alternatives, à vivre corps et pensée, chacun dans sa complexité.

Contre-exemple : *Star Académie* ; quelle représentation nous y est proposée du danseur spectateur ? (je parle bien de danse). Nous sourions, sourire condescendant d'une élite avertie ! Je ne ris plus tout à fait : j'ai fait une conférence l'an passé à Istres intitulée « De Star Académie à Trisha Brown » dans laquelle j'analysais la question d'un acte - ou non - du sujet : danseur et spectateur n'ont aucune autonomie, donc aucune responsabilité de construction – ils sont dansés, ils sont canalisés -, sauf celle d'exclure ou d'être exclu, comme dans les jeux d'un cirque où l'applaudimètre sert de critère d'évaluation, où la fatalité du chiffre abolit toute légitimité d'une possible transformation.

Dans « Le jardin imparfait » T. Todorov, propose des **caractéristiques d'une culture humaniste**. C'est pour moi un tutorat et une référence pour l'éducation artistique et culturelle.

**C'est en premier lieu, l'autonomie du « Je »**, c'est à dire les « actes du sujet » ; un acte de responsabilité de construction et d'élaboration d'objets (existerait-il un art sans réalisation d'objet ? un art qui ne confronterait pas ses objets et ne les mettrait pas en débat, un acte de création qui n'incluerait pas un acte de réception ?). L'acte de réception est un acte de confrontation, non une contemplation passive.

Qu'est-ce qu'être sujet, dans la danse, notamment ? c'est être tour à tour et simultanément, danseur, compositeur et spectateur, triple fonction constitutive de l'acte de sujet, même à l'école maternelle. On est danseur, celui qui travaille le matériau, la matière première : on parle de vocabulaire quand il s'agit d'une définition académique des figures, le demi-plié, le grand plié, la coupole en break danse, etc... que l'on n'aurait plus qu'à imiter, reproduire, apprendre sans transfert possible d'un genre à l'autre. *Le hip hop*, par exemple, ( toujours entre haut et bas - dans une idée de continuité, d'élévation, de fluidité, d'impuls - sans aller au sol ) est différent dans ses forces, ses motivations, de la *break dance* ( la rupture - l'impact - dans une relation constante au sol). Et certains enfants et adolescents ne peuvent pas entrer directement dans la *break-dance*, parce que « les ailes de leur désir », leurs gestes fondateurs ne sont pas ceux-ci, en un premier temps.



“Équilibre” (Atelier danse)

Il faut donc s'appuyer sur « les ailes du désir » des personnes, ne pas contrarier leurs gestes fondateurs sans d'abord les avoir renforcés, pour progressivement les excentrer vers des périphéries, plus ou moins éloignées. Je reviens de Lituanie pour la mise en place de la danse à l'école en faisant un pas vers l'art contemporain : les danses traditionnelles transmises de manière quasi ethnologique, sont la métaphore d'une culture corporelle très forte, ce sont aussi des danses « flottantes ». C'est à partir de l'analyse de leurs danses, de leurs « ailes du désir » que j'ai cherché dans une culture qui pourrait nous être commune, les « stratégies flottantes » de ces corps élastiques, de glissement, entre air et eau, de *Singin' in the rain*, de Tati, mais aussi de la danse de Petipa ou d'Odile Duboc...

Des enfants, adolescents, danseurs-joueurs de matière première, mais aussi compositeurs, en capacité d'écriture, d'organisation du vocabulaire, du lexique, en syntaxes, en phrases, micro-fragments, capables de tramer et de faire trimer la matière première par des jeux de composition. Les enfants d'école maternelle peuvent jouer des déplacements, remplacements, substitutions, parallélismes, chiasmes que l'on retrouve dans toutes les écritures, cinématographiques comprises. Les élèves peuvent construire leur mouvement pour choisir d'être vus en plongée, en contre-plongée par les spectateurs, en travelling latéral des spectateurs qui se déplacent pour percevoir la danse... composer sa danse dans l'espace de Kandinsky (cercle, point, ligne) ou dans celui, direct et hachuré, de François Morellet... Les enfants et les adolescents s'exercent aux modes de composition issus des autres arts, parce que écritures et modes de composition sont productions et héritages de tous les arts voire des techniques.

En effet, la matière de danse d'un artiste est personnelle, elle est sans volonté, elle est « au travail »; l'écriture est sociale : c'est un parti-pris, un point de vue théorique voire politique, c'est une intention, une décision que les élèves doivent exercer.

**Le deuxième point pour Todorov, c'est « la destination des « tu ».** Tout acte d'un sujet est confronté au travail des autres : à chaque fois qu'il danse, il danse pour les autres qui sentent, perçoivent et regardent ; la fonction de spectateur s'inscrit dans le travail du danseur et du compositeur : il associe un élément de la danse de l'autre, pour l'incorporer à son travail ; c'est donc un spectateur qui prélève, incorpore, transforme par ses qualités corporelles le travail de l'autre : il en incorpore l'étrangeté par son travail expérientiel. Il en comprend ainsi la légitimité et les raisons.

Il faut recréer des collectivités provisoires de projet.

**Le dernier élément de la trilogie est ce que Todorov appelle « l'universalité des ils ».** Nous appartenons au même patrimoine. À chaque atelier, la rencontre et la référence aux pratiques et aux œuvres sont constitutives de l'expérience, par l'approche de la matière dansée de l'artiste par le groupe et de ses modes de composition préférentiels qu'il propose aux élèves, en relation et en tension avec d'autres matières et d'autres écritures.

Alors l'atelier à l'école est-il différent de l'atelier des artistes en création ? Dans les deux cas, l'atelier, unité de temps, de lieu, de sens, est un fragment d'œuvre : il articule des actes de sujet singulier, les actes de la communauté constitué par le groupe provisoire de destins qu'est la classe ou le groupe d'amateurs et les actes identifiés chez les artistes, dans les pratiques et les œuvres.

C'est l'épreuve de l'expérience dans l'atelier qui permet de dissocier ses goûts, intérêts et valeurs du corps personnels, des matières et propositions des autres du groupe, de celles qui sont à l'œuvre dans les pratiques et les œuvres des artistes : c'est l'élargissement du champ d'appréciation, c'est par l'expérience, la construction d'une approche critique que je définis ainsi : mettre en relation et en tension des matières dansées, des modes de composition, des notions, repères, concepts, des processus historiques.

**L'atelier développe trois approches** : une approche artistique, un déploiement culturel, technique et méthodologique, quelles que soient les caractéristiques du groupe. Il n'y a pas à changer la nature des approches, il y a à aménager la progressivité des exigences formulées et des degrés de contraintes.

**L'approche artistique, c'est « le programme opératoire que l'artiste, à chaque fois, se donne »** écrit Umberto Eco, jeux de gestes, jeux d'écriture, travail sur le matériau, chorégraphique des élèves du groupe, d'un artiste, travail sur les modes de composition de la matière chorégraphique, mise en œuvre des fonctions de danseur, compositeur et par nécessité constitutive, de spectateur. L'approche artistique, c'est celle de la personne. Ce sont des actes de sujet dans la transformation du réel. Par exemple, comment le geste quotidien, ordinaire, sportif, repéré, devient un geste extraordinaire, jamais vu, jamais su, jamais croisé, par l'acte de transformation, en empruntant à d'autres, en « créolisant » ses propres gestes, en observant comment les artistes « traitent » le quotidien pour en faire un émerveillement, un mystère, une imagination.

**C'est également un déploiement culturel** qui peut mettre en relation et en tension, ce que font les élèves ou les amateurs, avec d'autres danseurs, d'autres arts, différents courants de pensée et l'histoire des grandes démarches.

**C'est aborder et travailler un point technique incontournable**, dans le sens où il fonde la démarche d'un artiste ou des démarches contrastées : par exemple, la relation de la danse à la musique pour un chorégraphe tel M. Cunningham qui se situe dans une relation d'indépendance totale par rapport au rythme et à la mélodie, sa démarche consistant à inscrire la relation danse – musique dans le seul cadre de durées communes. D'autres chorégraphes sont au contraire dans une relation de parallélisme absolu ..., d'autres dans une relation d'opposition .... etc.

Vous voyez comment, à partir de ce travail, on peut analyser dans le cinéma, la fonction de la musique, outil de renforcement narratif, arts indépendants ou projet de dialogue entre deux arts...

**C'est enfin, faire vivre aux élèves et amateurs, les démarches caractéristiques de la danse et des autres arts** : l'improvisation, l'interprétation, la composition, la relation au public ... etc, leur importance, leur fonction.

Certains chorégraphes commencent l'approche avec les enfants et les adolescents par l'improvisation car telle est leur démarche ; d'autres, par l'apprentissage de leur propre répertoire dont ils proposent la transformation progressive par des jeux de contraintes ; ce serait ma méthode avec des adolescents qui débutent en danse, parce que « créativité et adolescence » semblent souvent incompatibles. Ce serait d'abord un travail de la norme, de celle du chorégraphe, pour leur demander ensuite des variations de la norme, en empruntant à telle ou telle pratique, à tel répertoire urbain, traditionnel, contemporain, ou à tel artiste rencontré... pour apprendre à « créoliser » la norme, à l'interpréter : **L'interprétation, c'est « créoliser » ce qu'on reçoit**, le coloriser, le retravailler, le décliner, voire le transformer par nos propres fondamentaux corporels, média les plus immédiatement disponibles.



*“Tourbillon” (atelier danse)*

Je souhaite pour terminer, préciser les trois expériences fondamentales qui devraient pour moi, traverser, construire et évaluer l'atelier.

Pouvoir vivre une aventure de bouleversement et de discernement qui décale les regards et les valeurs : L'aventure sensorielle d'exercice et d'appropriation des saveurs, l'aventure culturelle des savoirs par l'analyse de quelques notions, repères, références et questions proposées par les diverses rencontres artistiques (en particulier la relation aux autres arts), enfin une aventure historique, voire anthropologique, pour situer une histoire des états de corps et des démarches, dans une histoire socio-politique.

L'expérience sensorielle, c'est l'expérience de la traversée des corps ; elle est, par la sensation et la perception de chaque sujet, expérience personnelle du monde. C'est une expérience permanente qui irrigue chacune des autres expériences

Elle crée des personnalités et des collectivités sensorielles.

Par l'atelier, elle éclaire et construit les critères subjectifs d'appréciation des valeurs différentes de corps, d'espaces, de rythmes, de dynamiques, de relations.

Elle construit un sens de lecture : Passage d'une lecture organique et sensorielle de l'atelier, du spectacle ( le spectateur de *Singing' in the rain* danse, mobilisé d'une manière archétypale, archéologique dans son corps) à une lecture de quelques notions repères et questions implicites ou explicites.

C'est par un « bloc de sensations », dans une intuition de la sensation, qu'est révélée à l'artiste la valeur absolue d'un élément de l'environnement naturel, humain, patrimonial. Par le regard et le travail particuliers de l'artiste, il va exister et être révélé aux spectateurs lecteurs.

C'est d'ailleurs, pour moi, l'objet premier de l'éducation artistique et culturelle : faire passer chaque enfant, adolescent, adulte amateur, de la jouissance sensorielle des expériences multiples, variées, ancrées de la sensation et de la perception, à la cristallisation en une trace unique pour chaque personne et qui prend valeur esthétique.

A propos d'expérience historique, je cite souvent le film « *Choreometrix* » qui situe les grands invariants historiques et anthropologiques des danses du monde. Ce sont les gestes de survie de l'espèce humaine pour se nourrir et se défendre, les actions fondamentales du lancer, jeter, glisser, pousser, piler, trancher, tourner, frotter ... etc...

On ne peut pas ne pas lier ce que développe l'atelier, aux présentations et spectacles des artistes, aux lectures historiques des pratiques et des œuvres.

Par exemple, le ballet classique, toujours dans une double appréciation de vénération et de rejet, doit être relié à son contexte de hiérarchie sociale de l'époque symbolisée par la danseuse étoile (miroir narcissique du roi) le danseur étoile (qui lui donne verticalité et valeur) et le corps de ballet (au service de ...) ; hiérarchie des lieux (organisation et symboles du théâtre à l'italienne), la hiérarchie des arts (le livret musical, valeur première et la danse qui l'illustre et le décore ... ).

Identifier et construire des collectivités historiques

Se construire spectateur, c'est passer d'objets de vision que sont les spectacles, à des sujets d'expérience : l'imagination visionnaire du bouleversement sensoriel, au discernement progressif de repères, notions et questions, au reliement historique ; le spectateur plus « jardinier que berger »...

Cette modalité d'un triple processus d'interprétation conduit à la non fixité des pratiques et des œuvres : interprétation de chaque chorégraphe et de chacun des interprètes – danseurs, de chacun des interprètes – lecteurs et de la matière chorégraphique. Les pratiques et les œuvres se recréent, en permanence dans cet espace de l'entre- trois, espace « flottant » encore une fois, espace intersticiel.

L'éducation artistique, c'est apprendre à se situer dans une culture, se construire les éléments d'une lucidité artistique et culturelle, à travers une approche clinique (prélever, intégrer, interpréter, composer, écrire...) et une approche critique (mettre en relation et en tension des sensations, des matières et vocabulaires, des écritures, des univers, des notions et des questions). En fait, apprendre comme élève danseur, compositeur et spectateur à situer l'écart, à travailler l'écart, à ne jamais juger l'écart..

## Et le partenariat dans ce projet ?

Il s'articule autour de la triple question du processus de création, du processus de transmission des artistes et des démarches d'enseignement

L'enseignant ou l'équipe pédagogique ont dans ce processus-projet la fonction essentielle de reliaison par le développement des situations d'apprentissage, le déploiement vers d'autres cultures, d'autres démarches, d'autres techniques, l'approfondissement de quelques notions, références et questions. Par leur observation et leur écoute, ils peuvent transposer les outils acquis d'un micro-corpus à d'autres champs artistiques ou disciplines de l'école. Ils mobilisent les partenaires autour du projet.

Les personnes des associations et structures culturelles sont des référents culturels et méthodologiques importants : ateliers de pratique artistique autour de l'œuvre, contenus artistiques et théoriques des programmes, articles de presse ; propositions de mises en relations de deux œuvres ou de deux artistes ... etc, propositions de programmation de fragments chorégraphiques ou d'œuvres.

Les artistes, dans la danse, sont le fondement même de la relation artistique à l'œuvre. J'aime dire que dans la littérature, le texte présente l'œuvre, dans la danse, le texte est porté par le corps des danseurs, de manière unique et radicale; le sens est délivré par le travail du corps des danseurs et des spectateurs.

Vous voyez, c'est souvent une trilogie qui organise mon exposé, un élément venant toujours questionner une stabilisation trop rapide des deux autres et ne proposant que des certitudes provisoirement définitives.

Une citation de R. Barthes pour clore mon propos et tenter de ne pas le clôturer :

« Faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée.

Suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c'est si l'on veut, un Art ».

Dernière question posée à l'éducation artistique :

« Faut-il restreindre son langage pour élargir son public ? »

*Jean-Pierre Daniel* : *Écoutez, je rêvais de cette intervention, et bien je vais m'en souvenir. Ça veut dire qu'à mon avis, nous avons des rendez-vous à construire entre nous...*

*Marcelle Bonjour* : ...Mais en ateliers, approche "clinique" !

*Jean-Pierre Daniel* : ...Et durant 3 heures, c'est noté, sans problème, on est tout à fait prêts à se donner ce temps... Parole maintenant à Jean-Pierre Lorient, que je remercie d'avoir accepté d'être la dernière parole de notre Rencontre.

## Jean-Pierre Lorient :

C'est vrai que mon "geste fondateur" n'est pas au même endroit que celui de Marcelle, et qu'en plus, dernière intervention du troisième jour d'un long colloque... Vous êtes fatigués, ce qui fait que, situation inversée, c'est un peu vous dans la salle qui êtes le spectacle. Je vais donc essayer de capter les dernières gouttes d'énergie et d'attention qui vous restent, exercice hautement pédagogique qui, à ce stade, est quasi *artistique* !

Je suis très heureux d'être là depuis ce matin, parce que, classiquement, dans l'Éducation artistique et culturelle, on a tendance à séparer les Arts vivants, le domaine de la Lecture, et puis l'Image, le Cinéma. Or, je peux vous dire que j'étais frappé ce matin par le fait de voir que la frontière, visible ou invisible ou très sensible entre les professionnels du cinéma d'un côté, et les enseignants de l'autre, est exactement la même que nous rencontrons à l'ANRAT.

L'ANRAT est une association qui réunit des enseignants et des gens de terrain, professeurs et artistes, qui mènent des actions théâtrales avec des jeunes. Et l'on retrouve la même frontière, les mêmes problèmes, les mêmes non-dits, les mêmes généralités, le même survol en hélicoptère - pardon de le dire, mais étant en attente, j'en avais envie - la même vision un peu lointaine, en particulier des uns sur les autres, des uns par les autres. Sur les échanges de ce matin, j'ai ainsi noté trois points que je vous les livre sans plus les avoir construits.

Une chose que l'on sait : **l'Éducation artistique et culturelle ne fait pas partie du travail visible**. Ça a déjà 25 ans, mais c'est du travail "invisible". Mais non visible, par qui : Les média, sans doute. Le commerce, certainement.

Et ce travail invisible est pour qui ? Pour ceux qui sont "dans la rupture", pour ceux qui sont "de l'autre côté". C'est un travail très long. Quelqu'un l'a dit ce matin : un travail "de longue haleine". Et je me suis noté : "C'est un investissement non-financier, au taux actuariel Brut de Zéro".

Ce qu'il faut déjà se dire : Dans la pratique de l'Éducation artistique et culturelle, les projets sont très longs, ça n'a de chance de fonctionner et de produire des résultats que dans la continuité, et la nécessité d'une éducation artistique pour les enfants doit partir - Marcelle je te rejoins - dès la petite enfance. Mais vous le savez, confrontant des jeunes élèves à des films.

L'ANRAT, contrairement à "*Danse au cœur*", contrairement à *Enfants de cinéma*, est une association à peu près unique, née non-pas d'un dispositif ou pour en piloter la mise en œuvre, non-pas d'une pratique modélisante ou modélisée du Théâtre à l'École, mais née de praticiens et qui n'a pas à gérer d'actions. Nous gérons parfois des moments de formations, souvent à Avignon, à la Chartreuse. Notre association est comme "la mouche du coche", pour rappeler sans cesse à ceux qui ont tendance à l'oublier que les objectifs de sont pas encore atteints en Éducation artistique et culturelle, loin s'en faut.

On est aussi une association de recherche, c'est à dire que l'on travaille aussi à la question cruciale du partenariat entre artistes et enseignants. Réfléchir à ce qu'il est entre enseignants et gens de théâtre nous concernant, mais aussi cinéastes, danseurs ou chorégraphes, etc.

Si le concept de "partenariat" est aujourd'hui admis, grattons un peu sous ce concept car ce n'est pas une chose simple, ce n'est pas un "prêt d'élèves", il y a une complémentarité à construire qui n'est pas toujours évidente.

Au fil de ses 5 dernières années, d'abord sous la présidence de Jacques Lassale et actuellement celle de l'auteur-metteur en scène Joël Joanneau (deux amoureux fou du Cinéma, d'ailleurs), l'ANRAT a progressivement noté que l'on parlait de l'Éducation artistique et culturelle de moins en moins, puis plus du tout. Au point qu'en 2004, au Théâtre du Rond-Point, l'ANRAT a pris l'initiative de faire une conférence de presse, que nous avons intitulée : "POUR LA PRÉSENCE RÉGULIÈRE DES ARTS ET DES ARTISTES À L'ÉCOLE". De là, est née, sur la proposition de plusieurs organismes qui y participaient, l'idée d'un rassemblement tout à fait informel, qui aujourd'hui s'appelle le FORUM puis la publication ces jours-ci du premier texte d'écriture collective, au contenu que j'assume totalement.



"Dis-moi" (atelier théâtral)



Tout cela m'a conduit à faire à Jean-Pierre Daniel la proposition d'intervention suivante : **Quels sont aujourd'hui les enjeux communs, partagés, entre des gens qui travaillent sur l'Éducation artistique, côté Cinéma, côté théâtre, danse, etc.** Rien que la présence de Marcelle et moi-même prouve que les choses s'ouvrent, le décloisonnement est en marche, la réunion et la rencontre des forces qui travaillent à cette éducation artistique des enfants et des jeunes est maintenant une chose qui ne me semble plus pouvoir être arrêtée. Encore faudrait-il se mettre maintenant d'accord sur les contenus et sur les formes, nous y travaillons.

Se demander quels sont ces enjeux communs, revient à se demander à quel moment en sommes-nous de cette Éducation artistique. L'ANRAT a 25 ans, *Les enfants de cinéma* 12 ans (et héritier de toute une histoire derrière), *Danse au cœur* 21 ans. Or, les choses bougent, elles ne sont plus les mêmes, il ne faut absolument pas dresser un tableau qui dirait "Tout est comme il y a 25 ans", cela serait totalement faux. Cependant, les choses ne vont pas assez vite, de tous les côtés.

Parce qu'une différence avec ce qui a été dit : Notre passé n'est pas le présent.

Le monde a totalement changé, et ce pourquoi l'on s'agite aujourd'hui dans nos associations est que nous avons envie que le cœur de la bataille pour l'éducation artistique de l'Individu, et donc de l'Art à l'école, soit destinée à tous. Moi aussi, interne, j'ai eu la chance d'avoir un Pion qui m'a emmené voir Shakespeare - quel bonheur - et plus petit j'avais vu *Jason et les Argonautes*. Mais nous ne parlons pas de ces exceptions qui existent toujours, nous parlons de "Comment faire, aujourd'hui que tout le monde se dit d'accord sur le principe de l'Éducation artistique" : Quelle stratégie, quels moyens, quelle coordination pouvons-nous mettre en œuvre, associations, État, collectivités, pour que les enfants et les jeunes en bénéficient beaucoup plus largement.

Cet été à Avignon, tous les Partis politiques ont été invités par le SYNDEAC, et maintenant, ils ont tous 2 à 3 lignes, parfois une couche, sur l'Éducation artistique dans leurs programmes. Plus personne de démocrate aujourd'hui se donnerait le ridicule de dire "On ne va pas en faire".

Mais c'est tout.

On constate que les choses ne changent pas pour autant, et que ce n'est pas qu'un problème de moyens. Certes, ça l'est aussi, par exemple pour que des artistes reconnus touchent la rétribution normale de leurs interventions, mais c'est bien plus un problème structurel profond : La question de la place de l'Art dans l'École. **Je vais essayer de lister rapidement les enjeux que pose cette question.**

**- Ne pas séparer le temps scolaire du hors temps scolaire** (vous l'avez évoqué ce matin).

Donc chercher les continuités éducatives, formatrices, de sensibilisation des enfants entre le temps de l'école et le temps qu'ils passent en-dehors - mercredis, soirées, vacances. C'est facile à dire, mais rien ne bouge sur cette question. Or si le partenariat, c'est céder un peu de ses prérogatives pour écouter les objectifs de l'autre, on est loin du compte.

Ce qu'on essaie de défendre à l'ANRAT, depuis à peu près 25 ans - et peut-être que si le théâtre a généré cette association, c'est sans doute par sa nature même d'Art transversal qui fait appel à la fois au corps, à l'imaginaire, à la langue, à la symbolique, des points fondamentalement structurants dans une éducation d'enfant - c'est bien une initiation artistique et culturelle, le plus tôt possible - et non une "couche culturelle", censée déboucher ensuite sur je ne sais quoi d'artistique.

Une initiation artistique et culturelle dès l'école primaire, au moyen de projets. Ces projets, établis en partenariat, conduits en partenariat, et dans un temps qui serait spécifiquement dédié et consacré à cette approche, dans le cadre des horaires scolaires et en hors-temps scolaire. Cela semble énorme, impossible, ne pouvant se faire.

On a été auditionnés Jacques Lassale et moi-même, à ce propos par le Haut Conseil de l'éducation, des Inspecteurs qui nous ont regardé avec beaucoup de sympathie, mais qui pensaient "ce sont de doux rêveurs" (Ce que vous nous dites est très intéressant, mais nous ne voyons vraiment pas comment ça serait possible... les disciplines... les examens... etc.)

Ce que nous voulions pointer, c'est sur quoi se construirait cette éventuelle continuité du temps scolaire et du hors-temps scolaire : D'une part sur des travaux pratiques - y compris au Cinéma - et d'autre part sur une découverte dynamique et accompagnée des œuvres. Car c'est dans la dialectique des deux que peuvent se trouver éventuellement les processus d'appropriation, par les enfants, de ce que l'Art et la Culture peuvent apporter et apportent. Donc, deux démarches.

Avec le Cinéma, vous associez la vision de l'œuvre avec la découverte du processus de création. En Théâtre, il se trouve que les choses se sont passées autrement : la nature même du travail théâtral fait que le jeu dramatique, la mise en œuvre du sujet devant les autres, la conduite du travail théâtral recèle tellement en elle-même de capacités pédagogiques, que ça a été l'art le plus demandé, en dehors des arts enseignés, Art plastique et Musique, l'art le plus sollicité spontanément par les enseignants. De là est née l'ANRAT. Avant que l'État - Dieu merci - se mette à organiser tout ça, à proposer des dispositifs, les aider et les financer, les activités de théâtre étaient "assez sauvages", le midi dans des "clubs théâtre", etc. Ces activités étaient aussi récréatives, et elles étaient sans doute extrêmement naïves : elles avaient leurs vertus, leurs qualités. Mais en tout cas, elles n'étaient pas pensées comme une éducation artistique et n'étaient même pas pensées comme une "action culturelle d'accompagnement".

En Théâtre, on a donc commencé par "faire", et petit à petit on s'est dit qu'il ne fallait quand même pas "Faire" sans "Voir". dès lors que les pratiques ont commencé à bouger, une dialectique s'est mise en place, suffisamment intégré à la démarche d'acculturation de l'élève pour faire évoluer ce qu'on a appelé "l'école du spectateur". 2 jambes à l'action artistique : Les travaux pratiques - s'exercer à la découverte personnelle, physique, corporelle, analytique d'un travail artistique - et également découvrir la forme professionnelle de l'art théâtral.

Une revendication : ce premier enjeu, demande pour cela du temps, il faut donc faire une place à part entière à cette dimension éducative aux côtés des disciplines, dans une relation de mutuel enrichissement, et d'ailleurs avec le même objectif global de formation de l'enfant et du jeune.

Professeur pour ma part pendant 17 ans, puis ayant quitté l'Éducation nationale pour une formation théâtrale qui m'a amené au travail de metteur en scène, je suis revenu auprès de l'Éducation par des chemins détournés en me retrouvant ici à l'ANRAT. Or, c'est quelque chose de terrible de s'entendre dire " L'éducation artistique est une chose essentielle", mais que l'on continue par le même temps à l'opposer aux fondamentaux des apprentissages, alors même qu'une bonne éducation artistique et culturelle est exactement le meilleur levier pour faciliter les processus d'acquisition des savoirs que bien entendu on souhaite préserver et même développer le plus possible. Et j'insiste : Le Levier, et non l'Instrument.

**- L'Éducation artistique et culturelle, est tout autant que les autres savoirs et pratiques, dédiée à la réussite des élèves.**

- De quelle réussite des élèves ?

**Premièrement : Dans une pratique théâtrale, on permet aux élèves d'accéder à la symbolisation.**

Je vous renvoie à un article, débat entre Robert Abirached et Régis Debré sur le Théâtre (paru dans le dernier Numéro de *La Terrasse*) Dans cet article, les deux débatteurs tombent d'accord sur le fait qu'il n'existe plus aujourd'hui de grand Tout Symbolique à transmettre. Et Robert Abirached le résume en disant : ce n'est plus une solution aujourd'hui d'aller jouer *Andromaque* au pied des Mureaux. On est donc passé de Vilar à quelque chose d'autre. Le problème n'est pas qu'on y arrive encore ou non, et ce n'est pas *Andromaque* qui est en question, mais Les Mureaux. Ce n'est pas de dire "Andromaque ne vaut rien", mais bien "*jouer Andromaque*" qui n'est plus une solution.

Aujourd'hui par ailleurs, lui répond Debré, on veut la "présence", plus que la "représentation". C'est ce dont les gens ont besoin. Alors que la télévision est un "simulacre de la présence". Et la représentation est très difficile, on n'y accède plus, on n'a plus les codes. Or le Symbolique, c'est ce qui dans la représentation, métaphorise le réel immédiat. À quoi réagissent les jeunes, tout le temps, dans les cités ou autres : au réel immédiat, sans autre lecture, apparemment. Et en même temps, le symbolique est ce qui construit, ce qui rassemble, ce qui recouvre. Alors dans cette cérémonie étrange, archaïque - et peut-être en cela moderne - qu'est l'assemblée théâtrale, on voit bien le rôle que joue la représentation : permettre d'accéder au symbolique, d'une part par les pratiques (il n'y a pas que celle du jeu) et d'autre part par la fréquentation des œuvres.

### Accéder à la symbolisation, pour les apprentissages et les savoirs.

Et c'est pour ça que si ces enjeux ne méritent pas une place spécifique, nous ne pourrions guère avancer. Ce que nous essayons de dire, est que l'Art n'est pas au service des pédagogies. L'Art est au service, premièrement de lui-même, en tant qu'approche spécifique et singulière du monde, et deuxièmement au service du renforcement et de l'élargissement des connaissances, et des modes de transmission de ces connaissances, dans les champs spécifiquement disciplinaires. Et les deux en même temps, sans hiérarchie. Une approche spécifique et singulière du monde, parce que le geste de l'artiste est un geste singulier et unique (cet artiste-là), et le renforcement et l'élargissement des modes de transmission - ou, pour le dire autrement, l'amélioration des compétences professionnelles des uns et des autres. On peut dire que les artistes, dans ce contact avec l'École, dans ce frottement, apprennent ou découvrent une meilleure pédagogie de la transmission, et les enseignants transforment leur savoir-faire professionnel. Tous les enseignants qui ont touché à une pratique d'Éducation artistique, que ce soit dans le cadre d'enseignement, de projets, d'ateliers, savent bien qu'ils ont évolué à l'intérieur de leur façon de travailler, devant les élèves et avec eux. Ils se sentent en tout cas plus légitimes, plus efficaces. - C'est ce que dit toujours Hélène Mathieu : la MGEN fait beaucoup d'économie avec les profs et les instits qui font de l'éducation artistique : ils ne sont plus malades !

Ce frottement, on a voulu s'y coller, sous la forme d'un travail dont j'aimerais vous faire part. On a dit à des artistes, comédiens, scénographes, metteurs en scène : Voilà 10 ou 12 propositions de travail théâtral à faire avec une classe entière lambda, quelconque, on vous dit simplement si elle est au primaire, au collège ou au Lycée. Le professeur, vous ne le connaissez pas, qu'est-ce que vous proposez ? On a été voir *Actes Sud* qui a accepté de s'y associer. Cela s'appelle "*Les rendez-vous de Théâtre*". Le premier, avec Robin Renucci, qui finalement était un travail d'appropriation de la langue. Il y a réhabilité l'oralité, le corps parlant de l'enfant, sous forme de 10 rendez-vous. Ensuite, Yanis Kokkos, scénographe, a travaillé la question de l'espace et ce qu'il en était dans "l'espace scolaire" - et il l'a abordé aussi bien avec le Cinéma d'ailleurs. Immédiatement dans la transversalité, il y évoque la musique, la peinture, le cinéma, les lignes, les couleurs, les volumes, la Bande dessinée, dans "Quelle initiation artistique on peut donner ?". Et Pierre Viale, plus classiquement peut-être, sur la formation au jeu de l'acteur et à l'improvisation. On va continuer cette collection sert aussi de mémoire et de transmission. Les prochains : Armand Gatti, Caroline Marquadet, Edward Bond, Jean-Claude Carrière. Ce coller à cet exercice, qui n'a pas été facile, et dont le format de la collection commence à être là, n'a pas été évident. On s'est très concrètement posé tous les problèmes qui apparaissaient, lorsqu'un enseignant et un artiste étaient ensemble.

L'ANRAT a essayé de trouver un moyen d'y répondre, avec ces ouvrages. Et par ailleurs, les adhérents de l'association sont ceux qui essaient d'y répondre tous les jours. Il y a aucune méthode universelle, ce que m'en a appris mes passages dans des Rectorats et à cette association, est que je crois qu'il n'y a pas de forme modélisable, et qu'il faut laisser à la fois le désir, la liberté, à l'intérieur de cadres établis, de règles partagées et avec des perspectives dégagées par les collectivités qui soient acceptées par tout le monde.



"Philemon" (atelier théâtral)

### **Troisième enjeu commun : Les arts sont maintenant inscrits dans le socle commun des connaissances.**

Cela n'a pas été évident à obtenir, nous l'avons souvent demandé.

Très bien, mais maintenant, **comment fait-on pour rendre effective cette reconnaissance ?**

Comment prend-on au sérieux l'éducation artistique, non pas comme des volets culturels qui, comme ceux des maisons de campagnes sont fermés 9 mois sur 12 ? Comment se coltine-t-on aux réelles difficultés de l'école. Or l'écolier français, le collégien, peut-être aussi le lycéen français est en Europe celui qui a le plus d'heures de présence devant ses maîtres, et pour avoir moi aussi des petits enfants, j'observe à la loupe les choses : je vois bien qu'il y aurait 3 heures par semaine dédiées très facilement dans le programme de travail de ces enfants à une initiation aux arts.

Comment faire ? D'abord, trois problèmes très réels à résoudre - et c'est là où je pense que notre regroupement du Forum Permanent, les échanges comme ceux d'aujourd'hui, et la rencontre des associations qui travaillent conjointement cette notion d'Éducation artistique, devraient oser les aborder :

- Le temps consacré à cette approche nouvelle dans et hors l'école
- La formation des enseignants (et la formation initiale des futurs enseignants tout particulièrement)
- Mais aussi la formation du côté de l'autre partenaire (formation dans les écoles d'acteurs par exemple) avec une préparation à ce travail partenarial qui est très particulier, qui doit rester un pan du travail artistique mais qui mérite tout de même un minimum d'initiation aussi pour ces jeunes gens des écoles artistiques

### **Le quatrième enjeu : Une fois pour toute si possible, parvenir à dépasser au sein de l'Éducation artistique, l'opposition factice entre "enseignement artistique" et "éducation artistique".**

Il est évident que les arts plastiques et la musique constituent des socles, que lorsqu'il y aura des projets d'établissements, si les professeurs d'art plastique et de musique ne sont pas les premiers au créneau, en première ligne, c'est à n'y plus rien comprendre de ce qu'ils transmettent. Mais il est évident aussi que l'époque n'est plus à cette division historique entre les arts, et qu'il faut laisser un peu de place aux autres champs, aux arts du corps, de la voix, de l'image.

Ce sont des questions extrêmement difficiles, parce qu'elles recoupent des habitudes très ancestrales. Questions que nous voudrions aborder à l'avenir, et prochainement avec le colloque qui va se dérouler ici les 23 et 24 Novembre prochains, intitulé : "Pour une politique territoriale d'Éducation artistique".

Globalement, vous savez qu'en ces 10 dernières années 3 plans nationaux ont essayé de booster l'Éducation artistique : D'abord en 96 le "plan Bayrou", politique dite des sites d'Éducation artistique, le "Plan Lang-Tasca", et maintenant dans le "Plan de relance" qui est codifié dans un texte de 2005, circulaire inter-ministérielle, partenariale elle aussi, auxquels nous nous sommes référé. Trois plans appelant de leur vœux la mise en œuvre, la mise en place d'une politique de territoire, c'est à dire d'une politique conjointe dans laquelle l'initiative des uns est relayée par les moyens des autres, où le territoire, tel qu'il est définit de manière pertinente par rapport à tel ou tel projet, et la chance que les enfants puissent avoir un suivi régulier, pérenne. Le territoire est sans doute une de ces réponses, d'autant plus qu'aujourd'hui, la déconcentration des crédits, la décentralisation, font qu'il s'agit de l'échelon pertinent d'analyse pour ce type de travail.

Travailler à ce que l'école fasse une place plus grande à l'Éducation artistique et se mette à construire une place à d'autres champs artistiques autres que ceux définis dans le cadre des seules disciplines est difficile. Elle le fait au Lycée sous la forme des enseignements de spécialité, qui depuis 20 ans qu'ils existent se sont bonifiés, améliorés, professionnalisés, qualifiés, réglés, etc. et on voit dans le dernier numéro de notre bulletin, "*Trait d'union*" où ont écrit 7 ou 8 jeunes metteurs en scène qui frappent à la porte de l'Institution, que la moitié d'entre eux sont passés par les classes théâtre. C'est, là encore, une nouveauté d'aujourd'hui.

### **Cinquième enjeu, qui découle de celui qui précède : un parcours global de l'élève, dans la durée.**

Le temps n'est pas compressible, très difficile pour les maîtres de primaire, pour les professeurs du secondaire. Alors pourquoi ne pas imaginer que dans une scolarité, entre l'école maternelle et la terminale, un enfant aurait un ensemble de parcours artistiques, dont trois me semble-t-il, devraient être obligatoires : Le champ des arts visuels, avec une priorité à l'analyse d'image (je trouve incroyable qu'aujourd'hui on n'ait pas encore systématiquement une capacité de former les jeunes gens à l'analyse d'image), les arts vivants avec priorité à l'engagement du corps (danse et Art dramatique), et les arts du son, avec priorité aux pratiques et écoutes musicales, patrimoniales et contemporaines. C'est une réponse qui serait possible. Évidemment, ces propositions nécessitent un bouleversement partiel des habitudes, des horaires, etc. Mais c'est aussi cela prendre l'éducation artistique et culturelle au sérieux, puisque tout le monde est d'accord que c'est important.

### **Sixième enjeu commun : L'Éducation artistique se situe très clairement dans un champ de reconstruction citoyenne.**

C'est à dire un champ de résistance aux modes de pensée du Tout-libéral, du tout-monétaire, du soi-disant économique, réellement destructeurs et non-constructeurs de l'individu. Il faut bien que l'école laïque, publique et républicaine arme les enfants pour rentrer dans ce monde avec au moins un esprit critique, une connaissance des choses. C'est un enjeu indirect, il ne s'agit pas ni d'utiliser encore une fois l'Art, bêtement au service de l'illustration disciplinaire, et moins encore d'utiliser l'Art à des fins de propagande. Il faut le dire très clairement, il s'agit d'**utiliser l'Art à des fins d'éveil, de formation, d'ouverture**. Et dans cette initiation, ne jamais craindre et même favoriser toutes les formes d'approche car il n'y a pas d'Ouaze artistique à faire passer aux enfants. Il faut les confronter à toutes sortes de formes, c'est la seule forme à mon sens pédagogique.

Cet enjeu, est aussi une transformation pour essayer d'aller vers une construction d'un Citoyen, c'est à dire une transformation des représentations qui soit positive, et qui lutte contre les pulsions destructrices, suicidaires et désespérées.

Un maire disait, à l'approche de l'anniversaire des événements de l'année dernière : "Tous les maires pensent qu'ils sont assis sur un baril de poudre". Alors que fait-on, on regarde la mèche ?

Cet enjeu a quelque chose à voir avec ce que disait Nicolas Klotz ce matin, "libérer du désir". Alors bien sûr, il y a contradiction apparente dans le champ de l'école entre les disciplines d'apprentissage qui demandent une rigueur, et ce que les artistes appellent de leur v?ux, "libérer du désir". Cette opposition souvent faite, me semble au fond vaseuse : c'est comme si la construction d'un Art pouvait se passer de la rigueur et de son apprentissage : C'est impossible, il n'y a pas d'Art non rigoureux.

### **Autre enjeu dont vous avez parlé ce matin : la relation directe à la création.**

C'est là où, par l'intermédiaire de l'objet reproduit du film, le Cinéma a un immense avantage sur les autres arts, quoique confronté à l'industrie : la facilité de montrer des chefs d'œuvres n'importe où y compris au cœur de nos campagnes - or cette chose est elle aussi essentielle dans l'apport que les artistes peuvent avoir. C'est pour ça que nous défendons nous concernant une approche en théâtre par les écritures contemporaines - non pas qu'elles soient plus faciles, mais parce qu'elles permettent une forme directe d'appropriation plus vivante, peut-être pour mieux conduire les jeunes à accepter et redécouvrir notre Patrimoine.

Pour conclure, je reviens à l'article que je citais dans le journal de théâtre *La Terrasse*. Régis Debré, constatant l'état du théâtre dit "aujourd'hui, on préfère l'incendie à l'illumination". Je ne sais si sa phrase était plus ou moins prophétique, mais pour nous, l'Éducation artistique et culturelle travaille précisément à l'illumination... Peut-être une possibilité pour essayer d'éviter l'incendie !



*"Dépouillement" (atelier théâtral)*

## Débat :

*Jean-Pierre Daniel* : Je me demandais si Monsieur Macron ou Anne Cochard aviez envie de réagir ? Parce que l'on a bien senti dans cet échange, entre deux points de vue plus institutionnels et les deux témoignages de Marcelle Bonjour et Jean-Pierre Lorient, qu'il n'y avait pas de foncière contradiction... L'impression que l'on était de façon assez forte dans une vraie écoute et un vrai partenariat. Souhaitez-vous le réaffirmer ?

*René Macron* : Du côté du Ministère de l'Éducation nationale - et je pense du côté de la Culture aussi parce que parmi les choses "nouvelles", il y a le fait que nous travaillons beaucoup ensemble - il y a effectivement un certain nombre de choses qui ont beaucoup changé et un certain nombre de points d'accords. Et ces points d'accords passent par un partenariat à peu près assuré à tous les niveaux, et par la notion de nécessité de ce partenariat à tous niveaux.

Ce qui a fondamentalement avancé, c'est l'idée que le niveau national, organisation central ou grandes organisations, était le lieu dans lequel on peut fixer des cadres de fonctionnement, et qu'il nous appartenait de laisser les acteurs locaux travailler et de leur offrir des marches d'initiatives. C'est une chose importante, on a quitté le temps de la "Grande Idée" qui allait résoudre les problèmes, pour dire que c'est **localement**, sur **des territoires et dans des contextes différenciés**, que les questions se règlent.

Deuxième point : Il y a cette grade avancée, probablement historique, qui fait son chemin dans le système éducatif avec une vitesse différente suivant les niveaux d'enseignement, que la question de **l'Action culturelle** et la question de **l'enseignement des disciplines** ne sont pas des oppositions, mais des **complémentarités**. Quand on commence à les penser en complémentarité, c'est mieux, et quand on réussit à les penser en intégration, c'est encore mieux. Simplement, ça ne va pas à la même vitesse partout, ni à tous les niveaux.

En même temps, il faut reconnaître que le système éducatif a une difficulté extrêmement importante par rapport à cette question : Il doit répondre à tout, et simultanément. Et parfois, il a un peu de mal à le faire, et je suis très tranquille pour répondre aux personnes qui travaillent à l'Éducation artistique et culturelle, vous allez me demander encore plus de temps, encore plus de moyens et encore plus de tout. Mais dès demain, je vais rencontrer d'autres personnes à l'Académie des sciences qui vont me dire exactement la même chose, et je prépare le colloque sur les mathématiques où nous ne parlerons pas de la lecture qui par ailleurs etc. Donc en fait, on est devant cette contradiction absolue que nous savons tout ce qui est essentiel, que nous savons que "Tout est essentiel", et qu'il faut que tout entre dans quelque chose qui aujourd'hui est un réel problème pour notre système éducatif, vous l'avez évoqué : nos enfants sont probablement beaucoup trop longtemps à l'école dans la semaine, et dans l'année.

Champions d'Europe du temps passé à l'école, oui, mais pas des résultats scolaires en fin de parcours. Quelque part, il y a assurément quelque chose qui ne va pas.

Ensuite, ce "quelque chose qui ne va pas" doit-il se réaliser dans une complémentarité entre le temps scolaire et le hors-temps scolaire, est-ce que ça doit se réaliser entre le temps de maintenant et le temps de demain - c'est la notion de parcours, c'est assurément vrai intellectuellement, et pour autant dans la mise en œuvre, cela pose des problèmes absolument redoutables.

Déjà celui du temps : si l'on fixe le continuum d'un parcours scolaire d'élève, ça va faire 15 ans, or je sais ce que je dis aujourd'hui, et suis incapable de savoir ce que je vais dire dans 15 ans. Cette question du temps qui passe est une vraie question.

Quand à la question de la complémentarité, elle est redoutable également : autant il ne peut y avoir qu'accord sur cette notion de complémentarité entre le temps scolaire et le hors-temps scolaire, ici et maintenant, mais pour autant, elle n'a de sens que pour celui qui la vit. Je peux la penser, je suis capable de décrire sur un territoire donné, les dispositifs complémentaires qui existent entre l'école et l'action culturelle. Est-ce que pour celui qui le vit, c'est aussi complémentaire que ça, ça n'est absolument pas certain. Je sais les construire, je ne sais pas comme les personnes pour lesquelles je les construis, les vivent.

Donc je crois qu' en même temps que cette nécessité d'une complémentarité que je réaffirme ici, il y a la nécessité que cette complémentarité soit pensée sur le fond des choses, et pas sur leur forme.

Parce que sur leur forme, la description serait facile, mais ne garantirait pas qu'elle se construise en complémentarité pour celui qui la reçoit. Alors que si on la pense sur le fond, je pense qu'on a plus de chance et, quitte à ce que dans la forme ça apparaisse discontinu, quitte à ce que ça apparaisse en opposition, quitte à ce qu'il reste des terrains totalement en friche et absolument pas structurés, et bien tant mieux s'il en reste, à la condition - et c'est là qu'il y a vraie complémentarité - que les personnes qui proposent de l'Action, ou du temps à occuper ou à faire quelque chose à une population, sachent pourquoi ils le font, et sachent partager pourquoi ils le font. Mais surtout, sur la manière dont ils le font et sur le fait qu'il faudrait qu'à un moment donné ils apparaissent comme complémentaires, je suis beaucoup moins sûr de l'intérêt que cela représente.

*Jean-Pierre Lorient* : Pour revenir sur la nécessité d'une approche territoriale : Ce qui est en train de se passer aujourd'hui, est que les collectivités territoriales veulent maintenant prendre leur part entière dans ce travail de formation et d'éducation.

L'enjeu, sera de construire ensemble, vraiment, et sans démagogie, à savoir ceux qui ont une expérience déjà de la durée, dans le temps, et une vision plus large peut-être au plan national, et ceux qui ont une autre mission, au niveau des collectivités territoriales, des villes, des départements. Construire ensemble, parce que c'est premièrement la source qui permettrait d'abonder des moyens nouveaux, et deuxièmement ce qui permettrait peut-être de répondre que, si pour l'instant de l'intérieur le sujet ne voit pas l'intérêt d'une continuité, c'est parce qu'il n'y a pas construction continue.

Et je crois que ça n'a jamais été pensé : entre un artiste qui va intervenir à l'école et un animateur qui vient faire son travail payé par une ville et socialement tout à fait nécessaire et respectable, il y a des objectifs différents, des pensées différentes, des formes d'action différentes. Alors on appelle à une construction, parce que ce qui est frappant, c'est d'avoir vu les 3 plans sur 10 ans arriver exactement à cet endroit-là : le territoire, parce qu'il n'est pas contournable.

Et quelque soit dans un an le paysage qui sortira de nos élections démocratiques et républicaines, de toute façon la question sera posée dans ces termes.

*Marcelle Bonjour* : Il me semble que l'on n'a jamais réfléchi sur l'idée du continuum de la vie d'une personne. Se demander ce qu'une personne a envie, besoin, nécessité d'acquérir au cours de la vie. Et on reposerait autrement il me semble, le problème du temps scolaire / Hors-temps scolaire, pratique d'amateur et pratique scolaire. Pour moi, c'est LA grande interrogation, depuis vraiment très longtemps.

Est-ce qu'on va se décider, par exemple, à réfléchir à une personne qui traverse depuis l'école maternelle - la crèche même - et jusqu'à 3ème/4ème âge ? Est-on capable d'identifier ce que l'École, du même coup, devrait avoir précisé d'outils transversaux, d'outils transdisciplinaires. Ainsi moi, avec la danse, je ne parle pas de danse, je parle de la relation aux arts, à savoir comment acquérir des outils méthodologiques, philosophiques, des connaissances transférables d'un Art à l'autre. Quand j'acquière telle ou telle chose dans un cycle de danse, comme vais-je le réinvestir comme outil dans un autre art. ça reste pour moi une question encore fondamentale.

*Jean-Pierre Daniel* : Merci à tous, je trouve qu'il était important que l'on puisse avoir ce moment de cristallisation de la Rencontre, et de donner du sens à toutes les paroles qui ont été prononcées pendant ces trois jours et de toutes les tentatives que nous avons partagées. Et merci Marcelle pour le clin d'œil au troisième âge... mais nous avons beaucoup de choses à vivre ensemble encore !



*"Galipette" (atelier danse)*



Direction générale de  
l'enseignement scolaire

Service des enseignements  
et des formations

Sous-direction des écoles,  
des collèges et des lycées  
généralistes et technologiques

Bureau des écoles

DESCO A1 - 1  
n° 2006 - 153

Affaire suivie par  
Françoise LAGARDE  
Téléphone  
01 55 55 35 25  
Télécopie  
01 55 55 38 92  
Courriel  
[françoise.lagarde@education.gouv.fr](mailto:françoise.lagarde@education.gouv.fr)

107 rue de Grenelle  
75337 Paris 07 SP

Paris, 20 septembre 2006

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** : douzième rencontre nationale des coordinateurs départementaux du  
dispositif *École et cinéma*

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *École et cinéma* se déroulera, en 2006, du 18 au 20 octobre à Amiens ; 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 ses connaissances et d'enrichir ses compétences didactiques et pédagogiques dans le domaine du cinéma, grâce aux apports des universitaires et des artistes invités. La rencontre 2006 organisera la réflexion autour de la place de l'enfance au cinéma et de la réception de l'œuvre cinématographique à la croisée des arts et des cultures.

Les acquis de ces journées pourront contribuer à développer les actions de formation continue dans le domaine des enseignements artistiques à l'école, puisque le cinéma est désormais autorisé 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 ; l'association *Les enfants de cinéma*, assure, pour sa part, les frais de la totalité des repas.

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

Pour le ministre et par délégation  
Le Directeur général de l'enseignement  
scolaire

Roland DEBBASCH



## Rencontre Nationale des coordinateurs *École et cinéma* les 18, 19 et 20 octobre

### Mercredi 18 octobre

9h00 : Accueil au Ciné St-Leu

9h30-12h00 : Matinée réservée aux nouveaux départements et nouveaux coordinateurs : Réunion avec l'équipe des *Enfants de cinéma*. (En parallèle, dans la salle de cinéma : projection pour les premiers arrivants du nouveau programme de courts métrages d'animation des studios de Shanghai (cycle II), séance ouverte aux enseignants *École et cinéma* de la Somme).

À partir de 13h15 : Accueil de l'ensemble des participants au Ciné St-Leu

14h00-15h00 : Projection de " *Impression de montagne et d'eau* " court-métrage d'animation des studios de Shanghai, nouveau au catalogue *École et cinéma* (programme cycle III) et présentation détaillée du programme des 3 journées.

15h00-18h15 : " Une journée avec le cinéaste Jacques Doillon : filmer l'enfance "

Projection du film " *Autour de Ponette* " de Jeanne Crépeau (47 mn)

Projection du film " *Ponette* ", nouveau au catalogue *École et cinéma*, suivie d'une rencontre avec Jacques Doillon, Alain Bergala et leurs invités.

18h45 : Ouverture officielle de la "Rencontre Nationale " en présence du CNC, de la D.D.A.I., de la DGESCO, de la DRAC Picardie, de l'Inspection académique, de l'ACAP et d'Amiens Métropole.

Suivie de la projection du film " *La Drôlesse* " de Jacques Doillon, en sa présence.

21h30 : repas pris en commun au restaurant les Bouchées doubles

### Jeudi 19 octobre

9h00-11h00 : Questions d'actualités du dispositif *École et cinéma* :

- Présentation du site Internet des *Enfants de cinéma*.

- Le développement maîtrisé, le nouveau cahier des charges et le projet départemental...

Présentation et débat avec l'équipe permanente, les Administrateurs des *Enfants de cinéma*, les tutelles ministérielles.

11h15-13h15 : " Cinéma - Littérature - Arts plastiques " : Conférence de Charles Juliet, Écrivain : " Une certaine Aventure " L'écrivain évoquera son itinéraire personnel, artistique et littéraire, à la croisée des Arts.

13h30 : Repas pris en commun

14h45-17h00 : Ateliers cinéma et pédagogie : " Quel travail développer avec des classes autour de la rencontre des élèves avec une œuvre cinématographique, une programmation annuelle, l'approche thématique d'un genre... "

Atelier 1 : Donner à voir, donner à faire autrement : quelle sensibilisation à un cinéma différent mettre en œuvre (autour du cinéma expérimental)

Atelier 2 : Aborder *Ponette*... Promenades pédagogiques autour du film.

Atelier 3 : " *C'est la peau d'un chien avec la voix d'un lion* " ; avant, pendant et après *Le monde vivant* avec une classe de CE2.

Débat à partir du documentaire de William Benedetto réalisé à Marseille.

Atelier 4 : Les tourneurs d'*École et cinéma* ; des actions fédératrices sur le terrain (Amiens, Auxerre, Châteauroux).

Atelier 5 : " Autour de la télévision ", un atelier pédagogique animé par l'ACAP, Pôle image Picardie.

Atelier 6 : " Approche des courts-métrages en classe " à partir d'un film et d'une expérience menée dans une classe à Paris.

17h15-19h00 : Cinémas d'Afrique : Conférence, suivie d'un débat : " Le cinéma africain : un continent à la recherche de son propre regard " par Élisabeth Lequeret, journaliste à la revue " *Les Cahiers du cinéma* ".

19h15 - 21h15 : Soirée exceptionnelle proposée par le Ciné St-Leu et le Festival d'Amiens autour du film " *Bamako* " : projection suivie d'une rencontre avec le Réalisateur Abderrahmane Sissako, animée par Jean-Pierre Garcia, Directeur du Festival d'Amiens, spécialiste du cinéma africain.

21h30 : Repas pris en commun au Coliseum

## Vendredi 20 octobre

Matinée sur l'exploitation cinématographique : "pratiques novatrices"

8h45 – 9h30 : " Éducation à l'image, une approche pédagogique, culturelle et artistique à l'échelle d'un territoire. L'expérience d'une aventure régionale ", par Olivier Meneux, Directeur de l'ACAP - Pôle Image Picardie.

" Le Ciné St-Leu d'Amiens ", par Sylviane Fessier, Directrice.

" Diriger et programmer une salle de cinéma " : intervention de Geneviève Troussier, Directrice du Café des Images à Hérouville Saint-Clair, membre du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*.

10h15-10h45 : " Étude de cas : une expérience collective autour du nouveau film de Nicolas Klotz, *La question humaine* ", en présence du réalisateur, de Quentin Mével de l'ACRIF et de Fabienne Hanclot, exploitante à La Courneuve.

10h45-12h30 : " Table ronde sur les pratiques novatrices de l'exploitation cinématographique ", animée par Antoine Guillot, Journaliste à *France Culture*. Avec Marianne Boussard de l'*Espace Magnan* à Nice - Nicole Cornut du *France* à Saint Étienne - Robert Gatin *Europalaces* à Amiens - Stéphane Goudet du *Méliès* à Montreuil - Luigi Magri de *L'Apollo* à Châteauroux - Nicolas Klotz, Cinéaste et Metteur en Scène.

12h30-14h15 : Réception et buffét à l'Hôtel de Ville d'Amiens.

Nous sommes accueillis par le Ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Monsieur Gilles de Robien.

14h15-15h30 : Conférence de Carole Desbarats, Enseignante de cinéma et essayiste : " Le merveilleux à travers des œuvres du catalogue *École et cinéma* "

15h45 - 17h30 : " Pour une politique d'Éducation artistique et culturelle, durable et concertée ". Table ronde animée par Jean-Pierre Daniel.

- Présentation du cadre actuel de l'Éducation Artistique dans l'école élémentaire par Monsieur René Macron de la Dgesco.

- L'Éducation artistique du point de vue du ministère de la Culture : Anne Cochard, Directrice de la création, des territoires et des publics au CNC.

- Enjeux de l'Éducation Artistique : paroles libres :

Expérience de la Danse à l'école : Marcelle Bonjour, Conseillère danse au département Art et Culture du CNDP, fondatrice de *Danse au cœur*. Traverser pour les comprendre les chemins d'artistes : processus de création, processus de réception de l'œuvre.  
Expérience du Théâtre : Jean-Pierre Loriol, Délégué national de l'ANRAT (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale), formateur, directeur de projets, Metteur en scène.

18h00 : Clôture de la " Rencontre Nationale *École et cinéma* "



## EXTRAITS ÉCRIS OU SONORES DE LA RENCONTRE NATIONALE 2006

Seront disponibles à compter de septembre 2007 sur le Site des Enfants de cinéma ([www.enfants-de-cinema.com](http://www.enfants-de-cinema.com)) :

- La conférence de Carole Desbarats,  
“Le merveilleux à travers des œuvres du catalogue *École et cinéma*” (document audio)
- Les compte-rendus des ateliers de la Rencontre nationale :  
Atelier sur le Courts-métrage,  
Atelier “Autour de *Ponette*”  
Atelier “autour du *Monde vivant*”
- Échanges sur *Ponette*, avec Jacques Doillon, Alain Bergala et leurs invités (extraits)

(Liste non-exhaustive)



*... à vos agendas...*

*La prochaine Rencontre nationale des Coordinateurs départementaux d'École et cinéma se tiendra à Strasbourg, les 17, 18 et 19 octobre 2007*



## *- Morceaux choisis -*

Avec le soutien de la Délégation au Développement et aux Affaires Internationales,  
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 DGESCO et le SCEREN-CNDP  
(ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche)

Directeur de publication : Eugène Andréanszky  
Conception et réalisation du document : Olivier Demay  
Sonorisation, enregistrements et transferts audio : Boris Thomas, du Ciné St-Leu  
Impression : Société Louyot. 1er semestre 2007. Tirage à 350 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 d'Amiens

---

*Un remerciement tout particulier à Frédéric Schildknecht, à Pauline Chasserieau, à Sylviane Fessier et Jean-Pierre Marcos, à Nicolas Lenys et toute l'équipe amiénoise, Justine, Brigitte, Pascale, Boris, Xavier, Mohamed, Pierre, Jean-Pierre et Azzelarab Ammor pour leur collaboration efficace, souriante et non-stop. Merci enfin à Nathalie Hubert - et à Lydie !*