

Actes de la Rencontre Nationale *École et cinéma*

13, 14 et 15 octobre 2010 - La Roche-sur-Yon

- *morceaux choisis* -

avec le soutien
du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI)
et du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et SCÉRÉN-CNDP)

en partenariat avec :
le Cinéma le Concorde, le Festival international du film de la Roche-sur-Yon,
l'Inspection académique de la Vendée, la DRAC Pays-de-la-Loire,
la Ville de La Roche-sur-Yon et l'OPCAL





**Rencontre nationale
des coordinateurs
École et cinéma**

organisée par
Les enfants de cinéma

avec le soutien
du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et Scérèn-Cndp)
et du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI)

en partenariat avec
le Cinéma le Concorde, le Festival international du film de la Roche-sur-Yon, l'Inspection académique
de la Vendée, la DRAC Pays-de-la-Loire, la Ville de La Roche-sur-Yon et l'OPCAL

Logos of partner organizations: CNC, DRAC Pays-de-la-Loire, and various regional entities.



Du cinéma comme art !

Poursuivant notre tour de France du réseau *École et cinéma*, la Rencontre Nationale de cette année s'est déroulée à La Roche-sur-Yon au cinéma Concorde, haut lieu de la cinéphilie et de l'action culturelle cinématographique vendéenne, qui plus est berceau du Festival International du Film, jeune manifestation qui prouve qu'aujourd'hui encore, le public est curieux et se déplace pour une proposition alliant diversité, convivialité et exigence.

Avec cette année une nouveauté puisque nous offrons à nos coordinateurs départementaux de rester à La Roche-sur-Yon après la Rencontre nationale et d'enchaîner avec le Festival du Film sur plusieurs journées. Plus d'une trentaine de nos coordinateurs ont donc prolongé leur séjour à La Roche, après avoir participé à l'ouverture du festival avec le magnifique film de Patricio Guzmán *Nostalgie de la lumière*. Ce fut, de l'avis de tous, une superbe expérience à vivre !

L'arrivée à La Roche fut perturbée et difficile et à cause de la très longue et très dure grève SNCF, nous avons perdu en route près de 15 coordinateurs qui n'ont pu arriver jusqu'en Vendée, malgré leur désir de participer à la Rencontre nationale.

La Roche-sur-Yon nous offrit une salle de cinéma chaleureuse et conviviale, Le Concorde, une grande salle à la Scène nationale, des lieux d'accueil à l'IUFM, au Conservatoire et au Lycée St. Joseph et un hébergement de grande qualité. Les équipes du Concorde et les bénévoles de l'association Festi'Clap ont contribué à la réussite de la manifestation et signalons la quinzaine d'enseignants de Vendée qui pour la première fois ont pu suivre nos trois journées de travail et de débats. Cette Rencontre Nationale a marqué une nouvelle étape dans l'histoire du projet *École et cinéma* qui s'écrit année après année, rencontre après rencontre... Un moment fort d'échanges, de questionnements et de convivialité ô combien nécessaire !

Un coordinateur le disait très justement : « Nourrir la pratique de réflexion et d'apports artistiques, philosophiques, historiques, voir des films ensemble et échanger sur les fondements du dispositif ».

Dans ce document vous trouverez des « Morceaux Choisis » de ces trois journées qui reflètent non seulement le contenu de nos travaux, mais aussi l'esprit de cette rencontre annuelle indispensable pour la pérennité du projet *École et cinéma*.

Après des paroles institutionnelles déterminées et fortes rappelant le pourquoi et le comment du projet quinze ans après sa naissance, a été évoquée l'actualité inquiétante qui fragilise, année après année, le projet *École et cinéma* :

Comment trouver des solutions aux baisses de crédits, aux réductions horaires et à la fermeture de postes dans l'Éducation nationale et comment faire face à la disparition des formations pour les enseignants ? Tant de questions restées sans réponse ! Et, à l'aune de cette situation, quel accompagnement pédagogique pour *École et cinéma* ?

Ensuite nos thématiques de cette année : Le Cinéma à l'épreuve du réel, sous la houlette de Carole Desbarats, avec la présence d'un cinéaste d'exception Nicolas Philibert ou encore un temps de réflexion sur le nouvel outil web au service de la classe (séminaire « La classe, la salle, le web » en partenariat avec l'OPCAL et le Festival du Film) et la conférence du philosophe Bernard Stiegler, sans doute aujourd'hui l'un des grands penseurs du cinéma et de l'image.

Et sur le site des *Enfants de cinéma* vous retrouverez la passionnante conférence de Julien Meesters sur la découverte d'un métier : superviseur des effets spéciaux.



Un petit mot pour conclure et s'interroger à nouveau, au moment où nous bouclons la rédaction de ces actes en cette fin d'année scolaire 2010/2011.

Aujourd'hui *École et cinéma*, dispositif d'éducation artistique au cinéma, se porte bien, mais demain et après-demain que deviendra-t-il, si peu à peu les « fondamentaux » du projet se délitent ?

Si le cinéma est peu à peu rangé définitivement et exclusivement dans la case loisirs, produit de consommation et industries du divertissement, y compris par les enseignants.

Si le rapport des enseignants au cinéma change progressivement (plus de formations au cinéma) et s'il n'est plus fondamentalement un art d'ouverture à toutes les altérités mais ne sert plus qu'à illustrer le cours d'histoire, de géographie ou de langue vivante.

S'il n'y a plus de place pour le « sensible » et une véritable éducation artistique à l'école. Que deviendra alors l'aventure d'*École et cinéma* et la possibilité pour des centaines de milliers d'enfants, partout en France, de vivre cette expérience unique qu'est la rencontre avec le cinéma comme art ?

Un grand merci à toute mon équipe et aux administrateurs des *Enfants de cinéma* si dévoués à notre cause. Bonne lecture à tous.

Eugène Andréanszky - Délégué général des *Enfants de cinéma*.



Sommaire

ÉDITORIAL par Eugène Andréanszky	page 3
OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE	page 9
Accueil par le directeur du cinéma Le Concorde, délégué général du Festival International du Film de La Roche-sur-Yon	
Prises de parole du directeur des services départementaux de l'éducation nationale, du directeur de la DRAC Pays-de-la-Loire, de la Direction générale de l'enseignement scolaire (ministère de l'Éducation nationale), de la directrice de la création, des territoires et des publics du CNC (ministère de la Culture et la Communication) et du président des <i>Enfants de cinéma</i>	
Présentation en avant-première du film <i>Dessine-toi...</i> par Eugène Andréanszky, délégué général des <i>Enfants de cinéma</i> et par le réalisateur Gilles Porte.	
PARTIE 1 - L'ACTUALITÉ D'ÉCOLE ET CINÉMA	page 21
Débat en plénière autour d' <i>École et cinéma</i>	page 23
Synthèse de trois ateliers portant sur l'accompagnement pédagogique du projet	page 34
PARTIE 2 - LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DU RÉEL	page 41
Du réel à la fiction et retour par Carole Desbarats	page 43
Nicolas Philibert : le regard d'un cinéaste	page 47
Séminaire « La classe, la salle, le web.»	page 57
Animé par Carole Desbarats, avec Olivier Ertzscheid et Paul Mathias. Contribution de Fabienne Bernard du Département éducation, formation, enseignements et métiers (SCPCI, ministère de la Culture et la Communication)	
PARTIE 3 - CONFÉRENCE DE BERNARD STIEGLER	page 63
« L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées, à l'aune du film d'Abbas Kiarostami, <i>Close-up</i> »	
ANNEXES	page 75
Circulaire Dgesco	page 76
En ligne sur le site internet des <i>Enfants de cinéma</i>	page 77
Programme de la Rencontre	page 78
Présentation des intervenants	page 80

Ouverture de la Rencontre Nationale



Yannick Reix - directeur du cinéma Le Concorde et délégué général du Festival international du film de la Roche-sur-Yon

Bonsoir, bienvenue et bravo puisqu'avec les grèves, cela n'a pas été évident de venir jusqu'à la Roche-sur-Yon. La salle dans laquelle vous vous trouvez a été ré-ouverte en avril 2008.

Il s'est passé ce qui c'est produit dans beaucoup de villes en France, les cinémas de centre ville ont fermés. La ville de La Roche-sur-Yon, (je salue d'ailleurs la présence de Martine Chantecaille - pour Pierre Regnault maire de La Roche-sur-Yon, vice-présidente de l'établissement public du cinéma gérant cette salle et le festival) a souhaité une politique forte en faveur du cinéma : elle a donc créé cet établissement, rénové les deux salles du Concorde.

Un festival existant depuis un certain nombre d'années revient après une pause en 2009, avec un nouveau générique et une programmation un peu différente.

Depuis septembre 2009 nous sommes responsables de la coordination départementale *École et Cinéma* et également cinéma partenaire pour *Lycéens au cinéma*. Nous travaillons en partenariat avec les collèges mais le dispositif *Collège au Cinéma* n'existe pas malheureusement sur le département. La structure met également en œuvre le dispositif *Passeur d'images*. Tous ces projets sont pensés et construits de façon à ce qu'ils fonctionnent autant que faire se peut ensemble, en cohérence. À ce titre s'il doit y avoir des ciné-clubs dans les lycées, c'est très bien mais il faut que cela fonctionne avec le reste.

À La Roche-sur-Yon depuis la réouverture, de nombreux films qui n'étaient plus programmés nulle part sont projetés de nouveau : 90% des films que nous passons ne sont pas diffusés sur le département. Le Concorde est une salle du réseau de l'association *Les cinémas de l'Ouest pour la recherche* (ACOR). Nous constatons tous que c'est de plus en plus difficile d'avoir un public pour ces films singuliers. C'est pourquoi il est très important qu'une association comme *Les enfants de cinéma* commence très tôt à travailler avec des publics jeunes, pour leur montrer des films exigeants avec des auteurs importants. La diversité culturelle ne doit pas rester juste une formule mais doit savoir être cohérente. Nous sommes vraiment très heureux de vous accueillir ici et d'accueillir toute l'équipe des *Enfants de Cinéma*.



Michel-Jean Floc'h - Inspecteur d'Académie de la Vendée, directeur des services départementaux de l'Éducation nationale

Mesdames les directrices, Monsieur le directeur, Madame la représentante de Monsieur le Maire, Monsieur le Délégué général, Monsieur le Président, Mesdames Messieurs les personnels de l'Éducation Nationale, Mesdames, Messieurs. Après Angoulême, La Roche-sur-Yon a été choisie pour accueillir, à l'occasion de ce rendez-vous national annuel, tous les responsables et coordinateurs du dispositif *École et Cinéma*. Votre présence est aussi un événement pour le cinéma *Le Concorde* dont la volonté de travail auprès du jeune public se trouve légitimement mis à l'honneur et peut témoigner du dynamisme dans l'animation et la formation, pour le bénéfice de l'ensemble des élèves de La Roche-sur-Yon et plus largement d'une partie du département. Ces rencontres nationales d'*École et Cinéma* sont ô combien importantes car elles participent au développement du septième art et à l'enrichissement des différents modes d'apprentissage, vous l'avez dit Monsieur le directeur.

Je tiens à exprimer mon attachement à ce dispositif car l'accès au cinéma contribue largement à l'ancrage de l'école dans la vie sociale de la commune. L'école et la salle de cinéma sont en effet des espaces qui doivent savoir dialoguer. Aujourd'hui ce rendez-vous national correspond également au dixième anniversaire de la mise en place du dispositif en Vendée. Douze salles de cinéma sont partenaires et se répartissent de manière harmonieuse sur l'ensemble du département. Pour cette rentrée scolaire, il concerne près de 300 enseignants et 7000 élèves. Comme pour d'autres domaines, l'engagement au dispositif *École et Cinéma* nécessite une préparation spécifique pour les enseignants avec en particulier une présence au pré-visionnement des films comme cela a été le cas toute la journée et comme ce sera le cas dans les jours qui viennent. Les inspecteurs de circonscription sont attentifs aux exigences de formation des enseignants et ne manquent pas de soutenir le dispositif via les animations pédagogiques de circonscription. Comme l'a très bien rappelé Monsieur le directeur, ce dispositif est inscrit, par ses objectifs tout au moins, dans la loi du 23 avril 2005, reprise très fortement dans la circulaire de rentrée de cette année de l'Éducation Nationale. Vous parliez plus précisément pour la Culture, mais vous savez également que côté Éducation nationale, il y a désormais un référent culturel par établissement scolaire du second degré.

Aujourd'hui je tiens à féliciter les enseignants volontaires et passionnés qui après plusieurs années d'applications ont su développer une véritable expertise dans le domaine de la pédagogie du cinéma pour offrir à leurs élèves un magnifique parcours sensible et raisonné sur cette relativement courte mais riche histoire du cinéma. A l'occasion de cette rencontre nationale, j'ai eu le plaisir d'inviter les enseignants du département à la projection du film *Un animal, des animaux* en présence de son réalisateur, Nicolas Philibert. Je remercie donc les représentants de l'association *Les enfants de cinéma* d'avoir pu nous proposer cette opportunité. La place que vous donnez au film documentaire fait écho au merveilleux film *Vendée sauvage* réalisé l'an dernier par Philippe Garguil. En suivant le sillage de Kroll le goéland, nous pouvons apprécier la diversité et l'authenticité des paysages vendéens entre atlantique et bocage. Enfin j'ai proposé à un groupe d'enseignants de l'agglomération de se joindre à ces trois journées consacrées au cinéma et à la complexité de sa transmission en classe. Je ne doute pas qu'ils sauront en tirer profit afin de créer autour de l'équipe du cinéma *Le concorde*, un noyau durable dans l'intérêt de tous nos élèves. Je vous souhaite un séjour fructueux sur le plan du travail et j'espère que vous trouverez un peu de temps pour apprécier cette très accueillante ville de La Roche-sur-Yon en Vendée. Je vous remercie et vous souhaite de bons travaux.



Georges Poull - directeur régional des affaires culturelles des Pays de la Loire

Monsieur L'inspecteur d'académie, Monsieur le président et mesdames et messieurs, c'est avec beaucoup de plaisir que je participe ce soir à vos côtés à la Rencontre nationale d'*École et Cinéma* qui se déroule cette année en Vendée. Ce dispositif participe d'une éducation à l'image dont chacun reconnaît aujourd'hui l'importance et que le ministère de la Culture en région soutient fortement, puisque la DRAC des Pays de la Loire lui a consacré en 2010 80.000 euros et plus de 300.000 euros si j'y inclus différentes opérations de sensibilisations à l'image dont le dispositif *Passeurs d'image*. Nul ignore la place aujourd'hui occupée par les images et le poids des standards véhiculés par les industries culturelles. Les enquêtes récentes du département d'études et de perspectives du Ministère de la Culture confirment, s'il en était besoin, le rôle croissant des écrans dans les pratiques culturelles juvéniles.

Former le regard des jeunes d'aujourd'hui, leur goût, leur esprit critique et esthétique de futur spectateur est donc un enjeu majeur et citoyen. Au-delà même de l'acquisition des fondements d'une culture cinématographique, il s'agit en effet de donner à chaque enfant les clés pour s'approprier le monde et lui permettre de devenir un citoyen à part entière. Cet enjeu majeur en sous-tend d'autres, également fondamentaux, comme celui du respect de la propriété intellectuelle et de la notion d'œuvre, celui de la défense de la diversité culturelle ou encore celui du renouvellement des publics. Dans cette éducation à l'image, *École et Cinéma* occupe une place particulière car il s'agit ici de susciter le désir de cinéma dans un cadre spécifique, celui de l'École, au sein duquel tous les enfants dès le plus jeune âge ont accès aux mêmes savoirs. Le dispositif forme les enfants à devenir des spectateurs

critiques grâce à la confrontation d'œuvres de tous les genres et de tous les pays dans le lieu naturel du cinéma, la salle, véritable espace culturel de pratiques, d'échanges et de socialisation. Formation des enfants mais également formation des enseignants puisque ce dispositif s'accompagne d'un accompagnement pédagogique grâce à l'organisation de journées spécifiques de formations, à la mise en place d'animations pédagogiques et à l'exploitation d'outils pédagogiques conçus à cet effet par l'association *Les enfants de cinéma*, qui porte le dispositif *École et Cinéma* au niveau national. L'un des principes fondateur de ce dispositif qui en fait sa grande richesse est le partenariat fécond entre le monde de l'éducation, les équipes éducatives et le monde de la culture, les professionnels du cinéma ainsi que les salles. On ne peut que souligner la qualité du travail mené par les uns et les autres, leur fort engagement dans un dispositif exigeant tel que l'est *École et Cinéma*, qu'ils soient tous ici remerciés.

Ce partenariat de terrain reflète un partenariat institutionnel puisque aux côtés de la DRAC des Pays de la Loire et des inspections académiques se retrouvent désormais engagés plusieurs centaines de communes et des conseils généraux pour soutenir ce dispositif. Durant ces dix dernières années, le nombre d'enfants concernés par *École et Cinéma* en région n'a cessé de croître. Cette croissance qui témoigne d'une dynamique certaine et de la qualité du travail mené, m'amène à souligner, à présent, quelques points qui me paraissent essentiels pour permettre à ce dispositif de rester fidèle à son niveau d'exigence.

D'abord le rôle de la salle dans ce dispositif. Loin d'être des prestataires de service, les salles ont un rôle artistique à jouer, ils sont le passeur entre la création et le public. Le plan de relance de l'éducation artistique et culturelle de janvier 2005 cosigné par les ministres de la culture et de l'éducation nationale, avait mis en symétrie l'obligation pour les établissements scolaires d'avoir un projet culturel et l'obligation pour les structures culturelles d'avoir un projet éducatif. Pour les structures culturelles, le projet éducatif n'est donc pas à la marge mais au sein même du projet artistique et culturel. Depuis et dans le contexte de l'ambition culturelle portée par Frédéric Mitterrand, Ministre de la culture et de la communication, ces exigences se sont renforcées et portent de plus en plus leurs fruits.

En second lieu, je voudrais rappeler l'importance de la formation des enseignants, à l'heure où celle-ci est fragilisée. C'est une composante essentielle d'*École et Cinéma*. Si la majorité des enseignants engagés ont un intérêt pour le septième art, ils ne sont pas pour autant des experts de l'analyse d'images ou de l'histoire du cinéma. Étudier l'image en classe suppose donc une réflexion et une formation préalable que peu de professeurs des écoles ont pu acquérir lors de leur formation initiale ou au cours de leur itinéraire personnel de cinéophile. La formation est donc essentielle pour qu'ils puissent s'engager confiants avec leur classe dans ce dispositif d'autant que ce catalogue des films proposés est exigeant.

On touche là le troisième point que je souhaitais aborder, celui des films présents dans le dispositif. Les films proposés dans le cadre d'*École et Cinéma* sont volontairement ambitieux. Ce ne sont pas des films pour enfants, ce sont pour reprendre l'expression de Jacques Aumont « des films qui ont de l'enfance en eux », c'est-à-dire qu'ils touchent à une perception juste du monde environnant. On a pu voir ces dernières années, des refus de la part de certains enseignants d'aller voir des films ou des réactions de rejet face aux films proposés. Il faut rappeler que les films présents dans le catalogue ont fait l'objet d'une sélection par une commission nationale où siègent des représentants du Ministère de la culture et de la communication, du Ministère de l'éducation nationale, des maires de France, l'association *Les enfants de cinéma*, des organismes professionnels, des coordinateurs du dispositif et un représentant du groupe de recherche sur la relation enfants médias. Le choix des films est donc largement débattu et mûri. Certains d'entre eux peuvent déranger - mais n'est-ce pas là le propre de toute œuvre d'art ? Et de cette difficulté une grande richesse ne peut elle pas naître ? Cela me conduit à insister de nouveau sur l'importance de la formation, le maintien de l'exigence du dispositif qui impose de ne pas céder à la tentation de la facilité.

Voilà mesdames et messieurs en quelques mots ce que je voulais vous dire ce soir. Je tiens simplement en conclusion de mon propos à remercier *Les enfants de cinéma*, les représentants du ministère de l'Éducation Nationale et du Centre national du cinéma et de l'image animée, d'avoir organisé cette rencontre en Pays de la Loire et de m'avoir permis de pouvoir faire état de ce bilan et de ces perspectives. Je vous en remercie très sincèrement.



Françoise Lagarde - Direction générale de l'Enseignement scolaire, Ministère de l'Éducation nationale

Bonjour à tous. Merci au directeur de la DRAC Pays de Loire, à l'inspecteur d'académie de la Vendée de tout ce qu'ils ont dit de juste et de précis sur le dispositif, auquel je ne peux que m'associer. Je ne reviendrai pas sur les composantes qu'ils ont évoquées et je centrerai mon propos sur la préoccupation principale de l'Éducation nationale : ce que l'art et la culture apportent aux enfants dans leur construction personnelle et dans la construction de leurs apprentissages. Ces quelques mots feront écho à la conférence de Bernard Stiegler évoquant comment « l'image poison peut devenir une image remède ». La semaine passée, je travaillais sur la prévention des conduites addictives à l'école, sujet a priori assez éloigné de celui qui nous réunit, mais vous allez voir que ce n'est pas vraiment le cas. À l'heure actuelle et dans cette perspective, une des addictions les plus préoccupantes concernant les élèves de l'école, est celle de l'image sur écran : séries télévisées, jeux-vidéo... et ce qu'elle provoque chez les jeunes enfants. Le pédopsychiatre qui faisait partie de notre groupe a précisé trois risques principaux : - l'isolement, le repli sur soi, la difficulté à communiquer -, la pauvreté des contenus proposés aux enfants et un dernier point révélant que l'appauvrissement de l'imaginaire freine le développement cognitif et entraîne une stagnation du Quotient Intellectuel de l'enfant. Sachant que je serai à cette seizième rencontre cette semaine, j'ai beaucoup pensé à ce que *École et Cinéma* apporte au élèves et à la manière dont fonctionne le dispositif. Il constitue en effet l'antidote de ce que je viens de décrire, puisqu'il propose un catalogue avec des œuvres diverses, d'une très grande qualité et d'une très grande richesse qui sont également représentatives de l'histoire du cinéma. De plus ce dispositif permet aux films d'être visionnés en salles, installant ainsi un échange entre enfants, puis un retour sur ce qui a été vu, perçu, ressenti... avec un travail en classe conduit par les enseignants.

Il me semble que les pratiques initiées dans le cadre du dispositif constituent un garde-fou à la pauvreté de certaines images véhiculées par les écrans et aux dérives qu'elles peuvent engendrer. Sur ce point aussi, je rejoins ce que disait monsieur l'inspecteur de l'académie et monsieur le directeur de la DRAC, pour reconnaître le rôle essentiel que joue la formation. En effet ces rencontres permettent aux coordonateurs d'engranger analyse et ressources afin d'offrir aux enseignants un accompagnement dans la prise en charge du travail qu'ils font en classe ; elles permettent de leur fournir des informations utiles et des apports en formation pertinents. Il serait d'ailleurs intéressant de les réinterroger à l'aune des nouvelles technologies, tous les partenaires de cette opération, au niveau national - le CNC, l'éducation nationale, le CNDP - qui a une nouvelle chargée de mission, Marianne Tomi, que je salue -, *Les enfants de cinéma* et bien sûr tous les acteurs locaux des départements, des académies et des régions.

Un grand merci à tous. Je pense que la session sera tout à fait constructive et riche pour le plus grand bénéfice des enseignants et des enfants.



Anne Cochard - Direction de la création, des territoires et des publics, Centre national du cinéma et de l'image animée

Je suis évidemment très heureuse d'ouvrir ces rencontres de nouveau, après quelques années maintenant. Ces rencontres sont un temps d'échanges et de formations. Je peux le dire à Eugène et à toute son équipe, ces rencontres offrent une programmation très riche et intéressante. Nous savons que cela demande beaucoup de travail et c'est en général très réussi donc en tous les cas merci pour ce programme très alléchant. Je crois que sur le dispositif tout a été excellemment dit avant moi, sur les objectifs que nous partageons tous et sur l'ambition et l'engagement que les partenaires ont pour *École et Cinéma*. Vous savez également que le CNC est un partenaire fidèle. C'est souvent le moment pour moi



de faire un point d'actualité sur les sujets qui nous occupent dans le dialogue nourri et constant que nous avons avec l'association. Vous savez que sur la question du cinéma et des salles de cinéma, nous sommes entrés dans cette phase active de passage à la transition numérique, à l'équipement numérique des salles. Tout en sachant que nous essayons de réguler cette transition, à la fois avec l'adoption d'une loi qui pose les principes du financement de cette transition numérique et aussi avec un système de soutien financier mis en place par le CNC qui est déjà opérationnel. La première commission se réunit le 15 Octobre. Ce dispositif de soutien est destiné en priorité aux établissements de 1 à 3 écrans qui recouvrent l'ensemble de ce parc de salles contribuant à l'aménagement du territoire, que ce soit les salles des petites et moyennes villes ou celles de milieux ruraux, souvent très actives dans le dispositif. On essaie par ce biais de répondre à ce changement dont on voit bien au-delà du simple impact technique qu'il va bouleverser nos usages. Je pense que le devoir du CNC est d'accompagner la numérisation des catalogues des dispositifs puisqu'il faudra à un moment donné passer ces films, toujours choisis avec tant de soin, dans les salles qui auront basculé dans le numérique.

Le deuxième sujet qui nous a beaucoup occupé et qui nous occupe un peu encore est évidemment le lancement de « Ciné lycée » et de cette plateforme de vidéos à la demande dans les lycées sur le cinéma du patrimoine. Sur ce sujet ce que je veux vous dire, c'est que je crois qu'il y a du côté de l'Éducation Nationale une volonté que les lycéens s'en emparent, qu'ils fassent vivre ce dispositif. Je crois que ce souhait de transmission cinéphilique est évidemment légitime. Du côté du ministère de la culture et du CNC, nous avons très fortement indiqué que l'objectif était évidemment que ce nouveau dispositif soit complémentaire de tous nos dispositifs d'éducation à l'image qui couvrent maintenant les écoles, les collèges et lycées avec plus de 1.300 000 élèves, un très beau succès pour l'ensemble des dispositifs. Du point de vue de la complémentarité, la circulaire de l'éducation nationale en a bien pris acte. Il s'agit ensuite bien entendu pour les acteurs des dispositifs d'éducation au Cinéma qui reposent sur la sortie en salle, de voir comment cette complémentarité peut s'inscrire et se vivre. Ce que je crois, peut-être suis-je optimiste, mais je pense en tous les cas qu'il faut avoir absolument confiance dans la force de ce que vous faites tous, parce que je crois que nous sommes tous absolument convaincus de la richesse de l'approche que nous mettons en œuvre. La confiance va dans ce sens et nous devons être évidemment dans l'accumulation de la culture cinématographique à la fois dans les lycées et dans les salles. Je souhaite de bonnes rencontres et de bons débats pour cette nouvelle session.



Jean-Pierre Daniel - président des *Enfants de cinéma*

Il faut maintenant conclure ce moment d'Ouverture de la rencontre en tant que président des *Enfants de Cinéma*, l'Association qui a participé à la création d'*École et cinéma* dans un partenariat étroit avec les ministères de l'Éducation nationale et de la culture. Son rôle est de tout faire pour permettre à l'équipe permanente dirigée par Eugène Andréanszky, de faire son travail le mieux possible. Nous sommes là pour les soutenir et essayer de leur faciliter le travail et dieu sait si la petite équipe à Paris est chargée d'un énorme travail. L'ouverture de la Rencontre nationale est toujours le moment de remercier cette équipe du travail qu'elle fait même si on le fait régulièrement dans les conseils d'administration. Ensuite vous remercier vous, d'avoir réussi à venir, mais à ce propos, j'ai envie de dépasser simplement la situation sociale que l'on connaît. Car on le sent bien, on a vécu une inscription à cette rencontre marquée par un certain nombre de difficultés liées à un certain état de crise ou de fragilité que vit l'encadrement pédagogique de notre dispositif dans toute sa dimension de financement, les transformations de postes, les nominations, les moyens. Cet état des lieux sera débattu demain. J'avais envie de le dire dès l'ouverture car je pense qu'il faut que l'on profite de cette rencontre pour fortement attirer l'attention sur cet état des lieux, dans la mesure où il peut recouper et rencontrer aussi des analyses qui sont faites par d'autres partenaires de l'éducation artistique en France dans d'autres domaines, que ce soit ceux du théâtre, de la danse...



Je voudrais aussi rappeler trois grandes fidélités.

Une, qui ne relève pas de la vie quotidienne de notre travail au niveau national mais qui, sur le terrain est en fait absolument essentielle : le travail des collectivités locales et territoriales, qui se mesure très difficilement en chiffres et reste donc peu analysable. Cependant ces partenaires restent indispensables à notre dispositif.

En second lieu, le travail permanent et la complicité que nous avons avec le ministère de la Culture notamment avec le CNC et avec le ministère de l'Éducation nationale avec la Dgesco et le CNDP. Nous sommes tous ensemble en train de refonder notre partenariat en re-signant une convention tripartite. Elle marquera notre volonté de développer ensemble ce dispositif.

Enfin, simplement évoquer deux choses qui font que ce projet vaut la peine d'être vécu.

D'une part la force de l'hypothèse fondatrice de ce dispositif : certes, la confiance absolue dans les œuvres, dans le travail des classes. Mais c'est surtout l'importance accordée à l'expérience concrète faite par l'enfant de la rencontre de l'œuvre dans la salle de cinéma, dépliée ensuite, en classe ou dans la salle. Ce dispositif a été fondé tout simplement pour que cette expérience ait lieu de la façon la plus intense possible.

Deuxième raison, se dire que dans ce contexte très complexe de l'encadrement pédagogique au sens le plus large possible du terme, on reste très passionnés par tout ce qui peut nous permettre d'aller de l'avant, de s'engager dans des démarches autour des technologies nouvelles. Nous sommes porteurs de l'intérêt de mettre un pied dans ce territoire et de ne pas l'abandonner. Dans ces rencontres aussi bien au niveau des ateliers que du séminaire proposé sur le web, on devrait le percevoir, trouver l'art et la manière de s'exprimer et d'échanger sur cette dimension.

Merci à tous.



Film d'ouverture :



Eugène Andréanszky :

Nous avons la chance cette année d'être entourés de cinéastes de renom, puisque nous sommes ces deux jours-ci avec Nicolas Philibert, et que ce soir est présent Gilles Porte qui a réalisé le film que nous vous proposons de découvrir : *Dessine-toi...*

Gilles Porte :

Merci d'abord pour ce que vous faites. Ce n'est pas à vous que je vais apprendre l'importance déterminante des passeurs dans un parcours de cinéma. J'ai grandi dans un petit village de 7000 habitants dans la Loire, à une époque où *École et cinéma* n'existait pas. Et mon cousin m'amenait voir des films à Lyon, au Comœdia ou au CNP La Fourmi. J'ai donc découvert le cinéma italien des années 70 grâce à lui et c'est certainement pour cela que j'ai voulu faire du cinéma. Aujourd'hui j'ai une fille de 8 ans. Elle grandit à Paris dans le IX^e arrondissement et son institutrice se bat pour inscrire sa classe dans le projet *École et cinéma* - vous êtes d'ailleurs je pense un peu victime de votre succès puisque les places sont chères. Aujourd'hui où l'on parle d'Internet, du numérique, il est capital de s'arrêter, de prendre le temps, de laisser des silences et c'est important voire vital d'expliquer aux enfants les images qu'ils voient. Je me souviens que c'est mon cousin qui pour la première fois m'avait parlé de la voix off, du hors champ et qui m'a appris tout ce dont vous parlez dans vos *Cahiers de notes*.

Le film encore inédit que vous allez voir ce soir s'appelle *Dessine-toi...*

Il se trouve qu'il est né dans une école maternelle. Ce n'est pas une école que l'on trouve partout dans le monde, j'ai eu l'occasion de m'en rendre compte, c'est même une de ces écoles mises à mal récemment par notre ministre de l'Éducation nationale lorsqu'il remit en question ce qu'il se passe dans les écoles maternelles. Donc en accompagnant ma fille quand elle avait 3 ans à cette école maternelle du XVIII^e arrondissement, j'ai pu remarquer que les porte-manteaux étaient identifiés par des bonhommes.



Tous les bonhommes étaient différents alors qu'à 7- 8 ans ces différences s'estompent, les bonhommes sont tous formatés, ils ont par exemple tous 5 doigts.

Alors pourquoi, quand un enfant de 3 ans vous fait 10 doigts sur une main, c'est génial et lorsque ce même enfant à 6 ans fait 6 doigts sur une main, dit-on qu'il y a un problème ? Pourquoi doit-on regarder des dessins de Picasso, de Miro pour retrouver 6 doigts sur une main et s'extasier ?



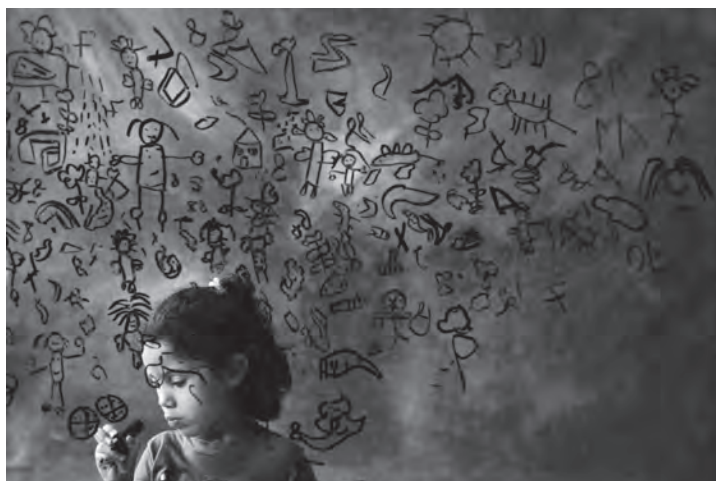
Partant de cette réflexion, j'ai eu l'idée de faire dessiner des bonhommes par des enfants. D'abord ma fille, ses camarades de classe, puis ceux de son école. J'ai fait ce travail pendant 3 années sur son école. Et lorsqu'elle est passée au CP, je suis en quelque sorte resté en maternelle - elle m'en a voulu d'ailleurs - et j'ai continué. J'ai ensuite voulu voir d'autres enfants dans le monde pour poursuivre l'expérience, des enfants qui ne savent ni lire ni écrire, comme les petits de *Être et Avoir* de Nicolas Philibert que je salue.

Comment un enfant qui se sait ni lire ni écrire se dessine sans jamais qu'un adulte n'intervienne ? Je me suis rendu compte que cela était très facile de faire dessiner des enfants entre 3 et 6 ans, dès lors qu'ils sont en confiance. Mais qu'il est en revanche très difficile de demander aux adultes qui sont à côté de ne pas intervenir.

Le film que vous allez voir ce soir est avant tout une balade, un voyage que je vous invite à faire avec moi dans 33 pays sur 5 continents. Vous allez d'abord voir des enfants qui dessinent sur un papier noir puis sur une vitre. C'est un film sans commentaire. Lorsque Eugène m'a proposé de venir défendre ce film, j'en étais ravi puisque je sais que vous êtes plus à même de commenter les films des autres et notamment ce film. Je n'ai pas voulu faire un film didactique ni faire de la pédopsychiatrie en interprétant les gestes des enfants. C'est une des premières projections publiques donc merci d'avoir choisi ce film.

Eugène Andréanszky

Je voulais en effet remercier Marc Bonny de Gebeka Films, un fidèle compagnon des dispositifs scolaires et en particulier d'*École et cinéma*. Le film de Gilles Porte sort au mois de janvier, c'est donc effectivement une "avant-" avant-première de *Dessine-toi...* que nous vous proposons ce soir.



Au fil de la Rencontre...



*Le cinéma Le Concorde...
investi par les coordinateurs*



*Mercredi soir : Gilles Porte présente son documentaire Dessine-Toi...
pour l'Ouverture officielle de la Rencontre nationale*



Dîner à l'hôtel Mercure



*La Place Napoléon...
pendant la Rencontre*



Buffet au Lycée Saint-Joseph



Jeu après-midi : travail en ateliers



Jacques Kermabon présente le programme de courts métrages Regards libres



Amélie Lefoulon présente le travail du photographe Meyer mené à l'Alhambra, originaux exposés dans le hall du Concorde



Jeudi soir au « Grand R », ouverture officielle du Festival International du Film de la Roche-sur-Yon



Pour finir, restitution des ateliers par les coordinateurs





PREMIÈRE PARTIE

L'actualité *d'École et cinéma*





Débat en plénière autour d'École et cinéma

Pour introduire ce temps d'échange essentiel, Eugène Andréanszky fait part d'un document réalisé par Les enfants de cinéma : « École et cinéma - État des lieux au 5 octobre 2010 » qui synthétise à la fois les informations rassemblées lors de cette rentrée scolaire de septembre 2010 et les premières analyses du bilan de l'année scolaire écoulée. Vous les retrouverez de façon plus détaillée et précise dans le document « Évaluation nationale d'École et cinéma 2009/2010 ».

Nota : Les différents points d'actualité évoqués ont donné lieu à un échange avec la salle. Pour en faciliter la lecture, nous avons inséré les interventions à la suite de chaque point abordé

I. Chiffres de la participation à École et cinéma – bilan année scolaire 2009/2010 :

8 241 écoles / contre 7 394 en 2008/2009, soit + 10,2%
27 303 classes / contre 25 411 en 2008/2009, soit + 7 %
645 258 élèves / contre 589 411 en 2008/2009, soit + 8,6%

11,6% des élèves des écoles en France. Soit + 1,6 point par rapport à l'année dernière.
4 129 communes / contre 3 799 en 2008/2009, soit + 8%
1 667 342 entrées / Il y en avait eu 1 585 099 en 2008/2009, soit +5%

Eugène Andréanszky, délégué général des *Enfants de cinéma*

Les chiffres sont bons, l'augmentation reste conséquente. Les restrictions budgétaires annoncées dans les Inspections académiques, le recentrage des enseignements sur les savoirs fondamentaux (langue française, mathématiques) ne semblent pas avoir eu, pour le moment, de fâcheuses conséquences sur la participation des enseignants au projet *École et cinéma*.

Françoise Maurin, Coordinatrice EN du Gard

Dans le Gard, des Inspecteurs l'affichent clairement : ce qui leur importe est d'apprendre à lire et à compter, et stop à tout ce qui est artistique et culturel. Ils mettent des animations « obligatoires » sur le français et les Maths, ce qui fait que nous avons des enseignants qui ne peuvent pas venir aux réunions d'*École et cinéma*. Cela nous paraît quand même assez grave, parce qu'il y a des programmes à l'Éducation nationale et l'éducation artistique est également obligatoire à ce titre.

Alain Pétoniaud, coordinateur EN de Charente-Maritime

Dans la circulaire de rentrée il y a des priorités émises par le ministère mais ensuite chaque Inspecteur d'Académie, puis chaque Inspecteur de circonscription, émet ses priorités. Avec, comme « priorité des priorités » : les mathématiques et le français, le reste venant ensuite comme indépendant de ces deux disciplines.

Françoise Maurin, Coordinatrice EN du Gard

Si ce discours véhiculé par des Inspecteurs de l'Éducation nationale nous préoccupe de plus en plus, c'est que l'on sent l'étau se resserrer peu à peu – alors que chez nous aussi, nos chiffres ont augmenté, 1000 élèves de plus cette année. Les chiffres sont bons mais une force d'inertie gagne du terrain. Les convictions perdureront-elles dans cette ambiance d'atmosphère pesante ? Déjà l'on voit les plus motivés de nos enseignants se décourager, nous faire remonter leurs difficultés et pour certains leurs interrogations quant à la poursuite d'*École et cinéma* avec leur classe.

Jean-Pierre Daniel, président des *Enfants de cinéma*

Parler de "succès" à propos de cette augmentation masque la complexité de cette situation.

II. Le passage au numérique des salles de cinéma. Dans ce contexte, l'économie déjà fragile des petites salles de cinéma est inquiétante

Le coordinateur cinéma de la Haute-Vienne, Marc Riffault nous le résumait ainsi :

« La problématique qui reste posée est celle du devenir des petits cinémas de proximité avec l'arrivée du numérique et la disparition progressive de la copie 35 mm (...) Pour moi, ce qui demeure primordial est la défense et le maintien des salles de cinéma de proximité en tant que lieu privilégié d'accès à la culture cinématographique, d'éducation à l'image, c'est une démarche culturelle. Là où l'on voit des films, c'est dans un cinéma ! »

Jean-Pierre Daniel

Avec le passage au numérique, la transformation des salles fera qu'effectivement il y aura des projecteurs numériques dans les cabines au lieu des projecteurs 35mm – le problème étant que les salles d'action culturelle sont souvent trop petites pour accueillir les deux projecteurs. Paradoxalement, on risque par malheur de retrouver des salles qui, afin d'installer l'appareil numérique, auront retiré l'appareil 35mm et ne pourront pas continuer à projeter les films sur support pellicule – or certains films vont peut-être rester encore longtemps en 35mm avant d'être disponibles en numérique !

Denys Clabaut, coordinateur cinéma de l'Aude

Notons que les salles d'action culturelle qui font un vrai travail en respectant scrupuleusement le cahier des charges sont les mêmes qui sont dans ce climat d'angoisse absolument incroyable sur leur avenir, justement par rapport à la problématique du numérique. Et je pense qu'en tant que coordinateurs du dispositif *École et cinéma*, ne pas en prendre conscience, ne pas en parler, ne pas soutenir ces salles en tant que collectif, serait bien mal récompenser leur fidélité. C'est grâce à ces salles que le dispositif a pu se développer comme il l'a fait, et pas grâce à celles qui finalement, s'en tiennent malheureusement quelquefois au strict minimum, un "minimum syndical" vis-à-vis de leur implication. Or sur mon territoire, celles qui n'auront aucun mal à s'équiper en numérique sont les salles qui, à leur corps défendant, sont commerciales et ne viennent à chaque Comité de pilotage que pour nous dire qu'*École et cinéma* « leur coûte de l'argent et que 2,50 € par élève n'est pas assez » – ce qui est tout à fait vrai pour eux puisque pour les films à l'affiche, ils ont un tarif scolaire de 5 ou 6 Euros !

Eugène Andréanszky

J'ajoute que le problème de la numérisation des salles est encore plus crucial en zone rurale, pour les 43 circuits itinérants qui sont impliqués dans *École et cinéma*. Un an après la sonnette d'alarme tirée à la Rencontre d'octobre 2009, il n'y a toujours pas de solution pérenne et viable pour leur passage au numérique. Cela voudrait dire que si dans l'avenir ils étaient amenés à disparaître, la conséquence serait très lourde sur la fréquentation des séances d'*École et cinéma* des écoles rurales desservies par la centaine de points de projection qu'ils représentent. Ce serait une vraie régression du projet, qui pénaliserait les élèves qui sont déjà privés de nombreuses sorties culturelles de par leur éloignement géographique des grandes agglomérations ! On en parle depuis un moment, mais la solution sera-t-elle trouvée à temps ?

Karim Alphonse, coordinateur cinéma de la Seine Saint Denis

Aujourd'hui l'avènement du numérique est très rapide, ce qui inquiète de nombreuses salles associées de notre département car elles ont même du mal à suivre et courent sans arrêt pour finaliser les demandes de subvention pour s'équiper.

Eugène Andréanszky

L'accélération du passage au numérique des salles de cinéma peut aussi être une des explications de la présence plus faible cette année des exploitants coordinateurs cinéma. Nombreux sont ceux qui sont bloqués dans leur salle, n'ayant d'autre alternative que de faire passer leur salle au numérique au plus vite par peur de rester sur le bord du chemin, souvent plus vite qu'ils ne l'imaginaient. On les sent très fortement focalisés sur le numérique, ce qui fait qu'il n'y a plus la place pour d'autres sujets, leur implication

effective comme partenaire central d'*École et cinéma* passant après. On peut le déplorer, et en même temps le comprendre : c'est une vraie révolution, avec ses inconvénients et aussi ses avantages. La cristallisation du débat sur cela pose problème, alors que la question des budgets qui n'augmentent pas pour les salles engagées dans *École et cinéma* et plus largement encore dans l'action culturelle, n'est toujours pas réglée, ni dans les DRAC, ni avec les mairies ou les communautés de communes.

III. Le passage au numérique des films : la question du catalogue national d'*École et cinéma*

L'abandon programmé du 35mm pour la diffusion numérique des films pose également la question de la fabrication des « masters numériques » des titres des 3 catalogues des dispositifs - qui souvent n'existent pas. Qui va la mettre en œuvre et surtout qui va financer ces masters ?

Eugène Andréanszky

Cette situation d'accélération du numérique que nous vivons cette année nous inquiète également. Certaines salles vont se retrouver avec des équipements numériques, alors que tout le patrimoine cinématographique n'aura pas été numérisé. Pour les petits distributeurs, le passage au "master numérique" coûte énormément d'argent et ils ne peuvent pas faire face à la dépense. Certains films vont-ils dans un premier temps de transition être écartés des dispositifs ? Ne risque-t-on pas de se retrouver, du jour au lendemain, qu'avec 20 titres sur 73 ? Même pour une période transitoire, la question est préoccupante par rapport aux films du catalogue *École et cinéma*.

Karim Alphonse, coordinateur cinéma de la Seine Saint Denis

École et cinéma propose des œuvres aux plus petits qui sont fondamentales. Est-il question d'introduire des films en numérique dans les catalogues ? Si on veut pouvoir être dans le ton actuel, mon expérience de terrain me montre que la plupart des questions venant des enfants se tournent déjà vers la 3D relief – « Qu'est-ce que la 3D Relief », comme une préoccupation énorme. Avez-vous prévu d'en ajouter dans *École et cinéma* ?

Eugène Andréanszky

Ne nous focalisons pas sur la 3D. Introduire des films dans *École et cinéma* parce qu'ils sont en numérique ne nous semble pas le bon critère de choix. Ce qui nous intéresse est d'introduire des œuvres de cinéma. Qu'elles soient en numérique ou en copies 35mm, n'a pas beaucoup d'importance. Nous intéresser à la 3D, pourquoi pas, mais je ne pense pas que ce soit un sujet majeur par rapport à *École et cinéma* aujourd'hui. Que l'on garde le qualitatif du dispositif est ce qui nous importe. Avec *École et cinéma* nous sommes dans l'éducation artistique. Notre objectif est qu'ils voient de beaux films, des œuvres cinématographiques.

Anne Cochard, directrice de la création, des territoires et des publics au CNC

- Je pensais au contraire qu'on allait avoir des films en 3D dans le catalogue !

La numérisation des salles effectivement s'est beaucoup accélérée, et se pose la question de la numérisation des catalogues. Déjà, sur les films entrant au catalogue, le CNC est en train d'imaginer un système de soutien financier pour le master numérique des films français « dits fragiles ». Il faut encore en définir le champ et les priorités : films faits par des producteurs indépendants, etc. Tout comme pour les distributeurs de films étrangers dits fragiles (pour lesquels les frais d'édition ne sont pas très élevés, etc.). Nous sommes dans cette idée d'aider aussi à la transition au numérique des films eux-mêmes.

Sur le Patrimoine, la question de la numérisation et de son accompagnement se pose de façon évidente. Le grand sujet d'aujourd'hui est de l'associer à ce qu'on a appelé « le grand emprunt » afin qu'il y soit prévu d'aider à la numérisation des catalogues. C'est complexe à mettre en œuvre, attendons de voir ce qui va se passer sur ce sujet, étant également entendu que le CNC va probablement aider à cette numérisation des catalogues, parce qu'il faut bien à un moment donné qu'il y ait une concordance entre les salles et les films que l'on va y passer. Le CNC ne se dit d'aucune façon que l'on pourrait abandonner le

patrimoine cinématographique, le laissant ne plus pouvoir passer dans les salles. Le CNC accompagnera donc ce mouvement.

Jean-Pierre Daniel

Concernant le passage au numérique des films et des salles, nous réfléchissons déjà au fait que nous ne sommes pas simplement dans une transformation technique. La question aujourd'hui est d'être à l'affût de la façon dont se transforme le travail artistique des cinéastes, qui avec l'avènement du numérique, avancent en effet sur des formes nouvelles, changent de supports ou de modalités de travail. Ce « travail autour » sous-tend le dispositif et fait la force du processus pédagogique complexe mis en jeu qui est traversé des questions artistiques contemporaines du cinéma. Donc de ce point de vue, le catalogue va évoluer, mais il faut que ce soit en phase avec le cinéma de création.

« Entrer un film 3D au catalogue ? » : pourquoi pas, si ce n'est pas simplement programmer *Avatar* pour prétendre « faire plaisir aux enfants » et chercher à en avoir encore plus dans la salle ! Pour autant, nous voyons qu'aujourd'hui les créateurs de cinéma s'en emparent (on pensera à l'importance de ce procédé dans la réalisation du film de Wim Wenders *Pina*). Se poser cette question sera le travail du collectif que nous représentons tous ensemble.

Mais si ce travail commun se voit petit à petit affaibli à cause des restrictions budgétaires qui pèsent sur tout le travail de l'Action publique, d'évidence nous ne pourrions le mener. Il faut d'abord garantir ce qui est central : un choix argumenté, un catalogue construit, un travail de rencontre d'œuvres fortes proposées aux enfants. Car être à l'écoute d'une certaine modernité ne sera possible que si l'on est très solides dans notre travail et dans nos chantiers communs de réflexion.

IV. Côté Éducation nationale, le financement du projet marque le pas sur le terrain .

Concernant les crédits alloués par les Inspections académiques à l'enveloppe de coordination, 17 coordinateurs Éducation nationale ont essuyé un refus catégorique de la part de leur hiérarchie pour participer à cette Rencontre nationale pour des raisons budgétaires. Malgré les recommandations du cahier des charges national, malgré la circulaire ministérielle qui invite les Inspecteurs d'Académie à les défrayer pour y participer, presque la moitié du réseau national se trouve pénalisé et près d'un tiers contraint de ne pas participer à ces trois journées de rassemblement annuel. Journées de travail, de bilan et de réflexion partagées, si indispensables non seulement au bon fonctionnement du dispositif, mais aussi aux perspectives sur l'avenir et la pérennité du projet.

Mais ces restrictions budgétaires touchent également de plein fouet le financement des ressources pédagogiques proposées par les conseillers pédagogiques aux écoles pour accompagner le dispositif : La réalisation d'une plaquette de présentation annuelle, de fiches pédagogiques par film ou d'un site internet départemental, l'acquisition de documents pour constituer des mallettes accompagnant les films (ouvrages, DVD, affiches pour les classes participantes) et même les ateliers cinéma dans les classes... Toutes ces initiatives ont pu se voir remises en cause dans plusieurs départements.

Les dispositifs d'aide au financement des projets de classe sont eux aussi de plus en plus rares. Ils tendent à disparaître, y compris par une décision parfois prise en cours d'année scolaire, comme dans les Bouches-du-Rhône avec un "gel" de la délégation des crédits alloués au 1er degré annoncé en janvier 2010, avec d'évidentes conséquences immédiates sur le financement des transports et de la billetterie pour les deux trimestres restants.

Avec quel impact pour les classes ? Il est à craindre que certaines d'entre elles ne renouvellent pas leur inscription, ou revoient l'ambition de leurs « projets cinéma » à la baisse.

V. Bulletin de santé des coordinateurs Éducation nationale

L'enseignement des arts est obligatoire à l'école primaire depuis la rentrée 2008 et concerne tous les domaines artistiques. Dans un plan global de suppression et de restructuration des postes de fonctionnaires, les dispositifs culturels sont de moins en moins confiés aux conseillers pédagogiques jusqu'ici en charge des missions de coordination des dispositifs tels qu'*École et cinéma*, de même pour les enseignants détachés ou déchargés à qui on demande de reprendre une classe. Les responsabilités de la coordination se retrouvent alors diluées, réparties entre plusieurs personnes au sein de l'équipe départementale de l'Inspection académique. Il semblerait donc que les nouvelles directives de ministère de l'Éducation nationale fragilisent de plus en plus le statut du coordinateur. Le risque majeur est que la coordination départementale d'*École et cinéma* devienne une mission essentiellement administrative (gestion des inscriptions, organisation de réunions de pilotage) et s'éloigne peu à peu des préoccupations des enseignants sur le terrain et de l'accompagnement pourtant indispensable d'une véritable éducation artistique au cinéma des enseignants eux mêmes !

Il faut aussi souligner le caractère intempestif des changements de personnel au sein des Inspections académiques. En 2008/2009 : 23 changements EN / 5 ciné. En 2009/2010 : 17 changements de coordinateur EN / 8 ciné. Et à cette rentrée 2010/2011 : 18 changements de coordinateur Éducation nationale contre 3 du côté des coordinateurs cinéma !

Soit sur 3 ans, une moyenne de 19 changements de coordinateurs Éducation nationale par an. Cela fait une rotation de 21% des coordinateurs par an. Quasiment ¼ des coordinateurs Éducation nationale changent chaque année, changement qu'il nous arrive très souvent d'apprendre indirectement ou par hasard ! Ces rotations fragilisent considérablement le dispositif et le partenariat Éducation / Culture.

Chaque changement remet en cause l'équilibre « fragile » du projet, de son déroulement et de son encadrement .

Françoise Lacombe, coordinatrice EN du Tarn

Je suis coordinatrice Éducation nationale d'*École et cinéma* et de *Collège au cinéma*, d'abord à temps plein à compter de 2003, puis sur un demi poste depuis deux ans.

Je crois qu'il est prévu de supprimer encore pour la rentrée prochaine 16.000 postes d'enseignants, postes qu'il va falloir récupérer quelque part.

Sans vouloir être alarmiste, il me semble légitime d'être très inquiets quant à l'avenir des postes de conseillers pédagogiques départementaux ou des personnels détachés de l'Éducation nationale.

L'autre gros problème dans l'Éducation nationale est celui de la disparition de la formation initiale et continue.

Nous dirigeons-nous à la fois vers une disparition des formateurs et des espaces de formation donnés aux enseignants ?





VI. Le volet formation des enseignants du dispositif :

On recense 36 stages inscrits aux plans de formation académiques d'un ou plusieurs jours, contre 43 en 2008/2009. Une nouvelle baisse significative !

De plus, et c'est nouveau, il faut souligner que 7 stages ont été annulés en cours d'année scolaire. Raisons invoquées pour ces annulations en cours d'année : les restrictions budgétaires et l'impossibilité de remplacer les maîtres dans les classes.

Pour pallier à la suppression de ces journées de stage inscrites au plan de formation académique, les heures d'animations pédagogiques progressent un peu à cette rentrée. 59 départements sont parvenus à obtenir des heures de formation comprises dans les 18 heures annuelles d'animations pédagogiques obligatoires des enseignants (contre 57 en 2009/2010).

Pourtant de nombreux coordinateurs regrettent de ne plus pouvoir inscrire les heures de formation *École et cinéma* dans le cadre de ces 18 heures d'animations pédagogiques. La conséquence immédiate de cette réduction d'heures d'animations pédagogiques est la multiplication de séances de prévisionnement en dehors du cadre de la formation continue, **c'est-à-dire sur le temps personnel des enseignants.**

Sur les 76 départements qui mettent en place des séances de prévisionnement, seulement 41 parviennent à inscrire ces heures de travail (3 ou 6 heures) sur le compte des 18h d'animations pédagogiques annuelles.

Quant aux frais de déplacement des enseignants, c'est une catastrophe, car à peine 12 départements sur 93 remboursent ces frais de déplacement !

Eugène Andréanszky

En tant que "maître d'œuvre" du projet, voir les formations d'*École et cinéma* régresser nous pose question ! Savoir que des enseignants arrivent dans le dispositif en connaissant mal le cinéma, et n'ayant même plus, dans certains cas, la possibilité de voir les films avant les élèves... nous inquiète beaucoup. Le dispositif risque peu à peu de se dénaturer et de se niveler par le bas. La tendance et la tentation sont fortes que le quantitatif prenne le pas sur le qualitatif !

Frederic Schildknecht, coordinateur EN de la Somme

Au niveau de la formation continue, il n'y a plus de stage possible, on note à cette rentrée une disparition de la formation continue du fait du changement de modalités de recrutement des enseignants et de leur formation.

Autrefois, un stage était organisé pour former les professeurs des écoles stagiaires qui allaient prendre une classe, temps durant lequel l'enseignant titulaire allait à l'IUFM en formation. On avait donc cette compensation de temps pour proposer des stages de formation continue aux enseignants et d'en consacrer à *École et cinéma*. Comme cela n'existe plus à compter de cette année, on n'a donc pas de formation continue. Et les chiffres donnés dans le bilan sur l'année écoulée risquent fort de se rapprocher de zéro pour l'an prochain.

Yves Legay, coordinateur EN de la Gironde

Pour ma part, je déplore très fortement la baisse de la formation continue que nous avons. Plus aucun stage, même pour les nouveaux. 6 heures d'animations pédagogiques ont tout de même été obtenues sur l'ensemble de notre département pour les enseignants d'*École et cinéma*. Mais cela veut dire qu'ils en compte 6 et en réalité en font 12. La moitié du temps est déjà du temps personnel – et le déplacement non pris en charge.

Frederic Schildknecht, coordinateur EN de la Somme

Les animations pédagogiques sont désormais devenues « formations de circonscription » – et ce glissement sémantique est de taille, puisque pour ne pas montrer qu'il n'y a plus de formation, on appelle désormais des animations « des formations ».



Claudine Boyer, coordinatrice EN du Puy de Dôme

Il est certain que depuis quelques années, **nous avons une résistance certaine de la part des inspecteurs quant au fait de considérer les temps de prévisionnements comme temps de formation.**

Nous avons réussi à maintenir, par le biais d'une reconnaissance d'animation départementale, un quota de 3 heures par circonscription. **Mais en règle générale, c'est pour nous une baisse notable de temps réservé à *École et Cinéma*.**

Françoise Maurin, coordinatrice EN du Gard

Dans le Gard, c'est assez hétérogène selon les circonscriptions, variant de trois animations/ prévisionnements de décomptées pour une avec zéro heure ! Tout dépend vraiment des Inspecteurs de l'Éducation nationale. Le problème du défraiement ne se pose même pas : ils ne l'ont jamais été. "Culturellement", on ne connaît pas ça dans le Gard car il nous avait été répondu à l'époque que le paiement des frais de déplacements se ferait au détriment des classes à PAC : les enseignants avaient pris leurs responsabilités et préféré renoncer à être défrayés. Aujourd'hui, n'ayant même plus de classes à PAC, il n'y a en quelque sorte même plus de problème ! Chez nous, on sent vraiment des enseignants très motivés, qui effectivement viennent beaucoup sur leur temps personnel.

Alain Pétoniaud, coordinateur EN de la Charente-Maritime

Rejoignant ce qui vient d'être dit, je crois par contre qu'il va falloir essayer de trouver peut-être **d'autres modalités de fonctionnement sur la formation**, parce qu'il faut nous rendre à l'évidence : **Aussi bien des différentes Inspections académiques qu'au niveau des communes, du fait de la LOLF et de la RGPP, il n'y a plus d'argent.** Plus du tout, nulle part. Nous proposons 9 demi-journées de prévisionnements, **mais pour les enseignants, c'est sur leur temps personnel et sur leurs deniers propres.**

Alain Rivals, administrateur des *Enfants de cinéma*

Lorsque les séances de prévisionnement consistent strictement à découvrir en salle les films du programme, ne peut-on considérer que ces séances sont avant tout du ressort du temps personnel de préparation de la classe ? Les enseignants sont aussi payés pour préparer leur classe. Ces séances doivent-elles être prises sur le temps de formation continue des enseignants, déjà bien réduit ?

Yves Legay, coordinateur EN de la Gironde

Entendre dire que quand ils viennent voir le film, c'est sur leur temps privé, est pousser le bouchon un peu trop loin. Que veut dire « regarder le film sur le temps personnel » ? N'est-ce pas déjà se préparer à emmener voir un film ? Même avec des enseignants, il s'agit d'une formation qui est à faire.

Claudine Boyer, Coordinatrice EN du Puy de Dôme

Je suis également d'avis que l'on pressurise suffisamment les enseignants de tous côtés, et qu'il ne me paraît pas souhaitable de mettre les temps de prévisionnement en dehors des temps de formation. Pour la plupart, les enseignants sont de bonne volonté, et les inscrits viennent la plupart du temps au moins à deux formations, si ce n'est à trois, alors qu'ils n'ont que trois heures de décompté sur leur temps de formation globale. Il est indispensable de faire part de bonne volonté de part et d'autre.

Jean-Pierre Daniel

On se rend bien compte qu'une tendance lourde est liée aux baisses de financement de l'Éducation nationale et à la réorganisation de la formation des enseignants. Rappelons que pour nous, le moment essentiel est la rencontre du film. Pour accompagner des enfants dans une salle afin de vivre avec eux cette rencontre, il est indispensable d'avoir fait soi-même cette expérience en ayant visionné le film avant. À partir de cette expérience et de son analyse doit se poser la question de la formation, de la préparation pédagogique « autour de la rencontre de l'œuvre » pour les passeurs qui accompagnent l'enfant au cinéma.

Brigitte Sztulcman, Coordinatrice EN de la Seine St Denis

C'est à l'inverse que s'est posé chez nous la question de savoir si le temps de projection aux enseignants devait être un temps de formation. Car avant qu'elles n'existent, on notait une désaffection des enseignants aux préprojections organisées par les salles et beaucoup d'inspecteurs disaient ce que l'on vient d'entendre : « ce temps qui doit être pris sur le temps libre, comme on ne prend pas de temps sur la formation pour lire un livre lorsqu'on veut faire étudier un ouvrage aux élèves ». **Les enseignants ne venaient plus à ces séances, non reconnues et donc non comptabilisées. Une situation fortement démobilisatrice pour les salles partenaires qui les organisaient et voyaient le dispositif vivoter et perdre tout son sens.**

Avec nos partenaires culturels, il nous a donc semblé au contraire important, pour rassembler les enseignants dans les salles au moment des prévisionnements, d'offrir ce visionnage en temps de formation comptabilisé. Des mercredi matins libérés, un temps de formation départemental identifié, un intervenant professionnel de cinéma pour parler du film et donner des pistes d'analyses, complétées par d'autres pistes pédagogiques préparées et animées par les conseillers pédagogiques arts visuels. Coordinatrice départementale, j'assure aussi des animations pédagogiques sur une partie du territoire, comme mes autres collègues conseillères pédagogiques d'arts visuels. Construits de cette manière, il s'agit d'un véritable travail de formation qui a su convaincre une partie de nos inspecteurs.

Yves Legay, coordinateur EN de la Gironde

Je dis attention ! Les problèmes que nous avons à régler ne se posent pas avec les professeurs des écoles, mais bien souvent avec les Inspecteurs de circonscription avec lesquels nous travaillons.

Frederic Schildknecht, coordinateur EN de la Somme

L'idée que nous avons réussi, après plusieurs années, à faire passer : **celle du pilotage départemental et de regrouper les collègues d'une manière "inter-circonscription"**. Un partage du département en 5 zones géographiques en proposant 5 animations pédagogiques dans les cinémas pour regrouper tout le monde. Une fois ce principe accepté, même si un inspecteur ici ou là a du mal à comprendre l'importance de la Culture dans l'Enseignement, par le biais d'un vrai pilotage départemental (qui parfois a aussi vertu d'atténuer les rivalités locales ou les priorités prises localement), il est plus facile de le faire passer.

Claudine Boyer, Coordinatrice EN du Puy de Dôme

Le visionnage du film doit faire partie de l'animation dans le sens où une réflexion s'engage avant la projection du film sur "Comment préparer le film ?" ; ensuite on le regarde ensemble, et s'en suit une discussion spontanée comme celle que les enseignants auront le souci de pratiquer avec les enfants (du coup, cette discussion prend davantage sens et forme).



Carole Desbarats venue animer un prévisionnement en Charente-Maritime.

On propose enfin toujours dans un troisième temps, des pistes pédagogiques par rapport à certains points forts du film, sur de l'éducation à l'image animée, et il est utile que l'on puisse être des intermédiaires dans ce domaine mal maîtrisé pour la plupart.

Je dis « on » car toutes les animations sont animées conjointement par une conseillère de l'Inspection académique et par la représentante de la coordination cinéma, toujours à deux... Ce "binôme" amène un plus au niveau des enseignants.



Jean-Pierre Daniel

Effectivement, ce travail de formation implique ce couple très important, au départ de notre proposition : le rapport entre la salle et l'enseignant. Ce partenariat appelé « *École et cinéma* » veut bien dire la rencontre d'une œuvre dans une salle sur le temps scolaire, la rencontre d'un programmateur et d'un enseignant, la constitution d'un collectif comme celui de notre association qui regroupe aussi bien des cinéastes, des enseignants, des chercheurs et des programmateurs de salles, collectif qui a besoin de vivre au plus près du terrain la rencontre du film par l'enfant. **C'est au fond ce travail en commun qui est en souffrance aujourd'hui**, une souffrance qui peut faire que l'augmentation de la fréquentation devienne un danger pour le projet. La responsabilité est entre les mains des représentants départementaux de nos tutelles nationales. Continuer à augmenter la fréquentation en appauvrissant le terreau qui le fait devenir pédagogique, risque de pousser de plus en plus le dispositif vers un simple temps d'animation – qui pourra à termes nous renvoyer sur des temps de loisir des enfants (au sens d'une « activité péri-scolaire ») – et sur des films d'abord récréatifs. Il y a là un enjeu important.

Nicolas Saddier, chargé des dossiers d'éducation artistique et culturelle à la DGESCO

Juste en forme d'ouverture, une question n'a pas été abordée : la question des outils de formation. Je suis assez d'accord avec les discours entendus sur les nécessités de maintenir une formation de qualité, mais il va falloir aussi dans certains cas se dire « Si ça ne suit plus, comment suivre le dispositif ? » Il faut s'assurer peut-être de la production d'outils de formation en ligne qui aideront les enseignants à faire des analyses de qualité avec leurs élèves, même s'ils n'ont pas pu se former autrement.

Frederic Schildknecht, coordinateur EN de la Somme

Mais il est indispensable de maintenir les formations *École et cinéma* sous quelque forme que ce soit, et qui soient un partenariat Culture-Éducation nationale. Pour les enseignants inscrits, un temps de formation qui les rassemble, quel qu'en soit le contenu ou les formes possibles selon les financements, en regardant des extraits de plusieurs films de la programmation, prévisionnement d'un film avec un intervenant culturel, etc : Mais défendre l'idée qu'il y ait un vrai travail de réflexion pédagogique autour de ce que veut dire « aller regarder un film en salle ». **Cet aspect doit être préservé et développé.**

Alain Rivals

Ce qui est également préoccupant aujourd'hui, c'est le constat suivant : si 76 départements mettent en place des séances de prévisionnements, **cela veut dire que 17 départements n'en proposent aucune ! Que faut-il en penser ?**

Eugène Andréanszky

Si je regarde concrètement et objectivement les 93 départements participants, dans un respect du projet original, il faudrait arrêter *École et cinéma* dans une douzaine de départements où les conditions ne nous semblent plus réunies pour que le dispositif soit véritablement dans un travail d'éducation artistique sérieux.

« - Mais on ne va pas pénaliser les enseignants, les enfants » me disent les coordinateurs concernés. Certes, mais ils le sont déjà : on les pousse vers un dispositif qui serait limité à la "sortie culturelle cinéma", sans rien avant ni après, parfois une discussion sur le film, mais point à la ligne... Ce qui n'est pas *École et cinéma*. La réalité est là, elle nous rattrape.

Une situation intenable qui ne pourra pas continuer :

- Ici un département dont on ne voit jamais le coordinateur cinéma

- Là un autre où la rentrée passée on ne sait pas qui est le coordinateur Éducation nationale

- Un troisième sans aucune formation ni animations pour les enseignants.

Autant de situations qui ne sont pas dignes d'un projet d'Éducation artistique au cinéma dans le cadre de l'École de la République.

Que faut-il décider de faire si à un moment donné, les choses se délitent et donnent l'impression de trahir le projet d'origine ?

Patricia Lamouche, coordinatrice EN de l'Yonne

Je trouve aussi que le rôle de l'association nationale est de se battre pour cette charte, pour que ce cahier des charges national qui a mis si longtemps à être renégocié soit effectif – et le dénoncer quand ça n'est plus le cas quelque part. De même quand le ministre signe une lettre et déclare « Tous les coordinateurs vont à la Rencontre nationale », il faut effectivement qu'ils y aillent.

Cela fait une dizaine d'années que je suis dans ce dispositif. On a toujours tenu bon au niveau de la qualité du dispositif, c'est ce qui a fait qu'il a continué à vivre : face au grand débat sur les *Cahiers de notes* il y a quelques années (« il faut l'abandonner », « mettez-le en ligne pour qu'il soit téléchargeable ») ou d'autres...

Sur la formation, il ne faut pas non plus que l'on cède : Pour ma part dans l'Yonne, quand on m'a informée que les inscrits à la formation d'*École et cinéma* (un stage d'une semaine chaque année) viendraient cette fois sans frais remboursés, j'ai refusé en disant que ça ne correspondait plus à la charte, à savoir l'engagement d'une qualité. Car au niveau du terrain, on est des militants, on défend cette charte.

Enfin, si cela a fait grand remous dans cette salle quand le représentant de la Dgesco nous a dit « il y a des outils de formation à créer », c'est parce que nous mettons déjà, tous, des éléments en ligne, mais nous savons aussi que c'est insuffisant. Tellement de choses sont proposées en ligne que les enseignants s'y perdent, surtout les nouveaux.

Il ne suffit pas de créer un outil pour que les enseignants puissent l'utiliser, il faut la formation qui l'accompagne pour savoir comment on l'utilise.

Par contre, concernant les dispositifs de prévisionnements et au contraire de d'habitude, je ne suis absolument pas d'accord avec ce qu'a dit Alain Rivals : Même s'il y a ce temps incompressible de visionnage du film qui peut paraître classe "Club Med" vu de l'extérieur, **je pense que c'est aussi un moment où naissent autour de ces films des temps de débats, de propositions pédagogiques, et surtout des moments de rencontre entre enseignants qui font partie d'un même dispositif, lequel a su créer du lien social à l'intérieur du système scolaire, chose dont on manque grandement de nos jours.**

Trois ateliers portant sur l'accompagnement pédagogique du projet *École et cinéma* :

- Les stages *École et cinéma* : une nécessité dans le parcours de formation des enseignants.
- Mutualisation sur le site Internet des Enfants de cinéma des expériences menées dans le cadre du dispositif.
- Le Tableau Numérique Interactif (TNI) : un nouvel outil pour accompagner les films ?

1. Les stages *École et cinéma* : une nécessité dans le parcours de formation des enseignants.

*Avec l'extension du projet et le renouvellement de la population des enseignants du 1er degré, mais dans un contexte qui rend difficile le maintien de la formation continue des maîtres, quels sont les enjeux des stages *École et cinéma* et leurs apports indispensables dans le dispositif ? Débat à partir d'exemples de formations mises en place dans certains départements, notamment en direction des nouveaux enseignants s'inscrivant à *École et cinéma*.*

Le tour de table qui débute l'atelier apporte la confirmation quasi-générale d'un contexte de régression.

Une première question se pose d'emblée dans cet atelier concernant la formation des enseignants, en écho à l'état des lieux où était présentée la situation à la rentrée 2010 : Est-il possible oui ou non de maintenir la forme et la durée des stages *École et cinéma* ?

D'une part un renouvellement de la population des enseignants du premier degré qu'il faut accompagner, mais qui s'inscrit dans le contexte posé lors du débat en plénière : la réforme de la formation des enseignants qui a pour conséquence une profonde réorganisation de la formation continue dans le premier degré, laquelle induit pour *École et cinéma*, une baisse drastique du temps de formation dans certains départements, voire leur suppression pure et simple.

Un petit rappel : dans les plans académiques de formation continue, les formations longues (3 semaines consécutives) se déroulaient pendant les périodes de stages en classe des professeurs des écoles stagiaires. Les enseignants titulaires, alors remplacés par les professeurs stagiaires, pouvaient bénéficier de stages de formation continue durant ces périodes. Avec l'abandon de ce dispositif dans la formation initiale des enseignants, les stages longs dont nous pouvions bénéficier pour monter une formation sur *École et cinéma* "à public désigné" se voient de fait remis en cause.

Le tour de table met en évidence un élément qui peut être jugé comme positif : la diversité des offres et des situations de formation dans les différents départements représentés.

Mais - écho, là aussi, à notre débat en plénière - la disparité des temps de formation proposés d'un département à l'autre est grande, elle semble l'être de plus en plus, ce qui ne met pas les enseignants sur le même pied d'égalité au sein d'un projet national : les temps de formation définis sur le temps de travail de l'enseignant (remplacé dans sa classe pour aller en stage) soit disparaissent complètement, soit sont maintenus mais considérablement réduits, selon des durées variant d'une journée à 4 jours.

La question des restrictions budgétaires dans l'Éducation nationale reste le cœur du problème et le tour de table vient confirmer les inquiétudes sur l'extrême fragilisation du dispositif *École et cinéma* qui en découle.

Dans l'atelier, du fait que tous les participants ne peuvent pas faire état d'un projet de formation et ou de stage, nous cherchons à distinguer le stage proprement dit des animations pédagogiques évoquées hier, formations de courte durée mises en place à l'échelle des circonscriptions.

- Nous réaffirmons à ce titre que l'animation pédagogique du mercredi sur chaque film de la programmation annuelle reste l'unité minimale de formation de l'enseignant. Elle constitue le seuil en-dessous duquel on ne peut pas descendre sans mettre en cause le dispositif *École et cinéma* sur un territoire donné.

Par distinction, le stage est donc un temps de formation plus long à consacrer au cinéma et à *École et cinéma*. Si le contexte est défavorable, cela ne signifie pas pour autant que les possibilités de construire des stages et de les inscrire dans un plan de formation soient inexistantes.

Apport spécifique des stages dans le projet *École et cinéma*

Cette période difficile est peut-être même propice à engager une réflexion sur un argumentaire solide, pour défendre la nécessité et la spécificité des stages *École et cinéma* et faire qu'ils correspondent à la fois aux demandes qu'expriment les enseignants (nous en faisons tous l'expérience en les accompagnant dans le dispositif) et aux besoins identifiés, énoncés par d'autres formateurs, l'administration et les partenaires du dispositif.

Pour commencer à construire cet argumentaire, nous avons croisé les expériences déjà menées par les uns avec les demandes et les questionnements des autres.

Nous avons ainsi cherché à en dégager les grands principes :

L'expérience de spectateur.

Proposer de voir le film, l'analyser, mais aussi avoir du temps pour approfondir ce travail et surtout mettre cette réflexion en perspective par l'apport des partenaires « Culture ». Des formations non pas éloignées de tout le contexte de la diffusion du cinéma, mais bien au contraire qui y associent la salle de cinéma ou d'autres partenaires culturels avec lesquels en partager les enjeux.

Des contenus de formation au cinéma, allant « du voir au faire ».

Sur un stage d'une durée minimale d'une semaine, avoir une partie importante de temps de travail autour du cinéma (approche de ce langage, vocabulaire, histoire et économie du cinéma, mieux appréhender la place du cinéma à l'école) mais travailler à son articulation avec une partie « faire », c'est à dire rentrer dans un moment de réalisation pour se confronter à une mise en situation pratique du cinéma (réaliser séquences ou films courts - de l'écriture, tournage, montage, à la projection et bilan).

Un écueil à éviter : monter un stage qui soit désincarné, uniquement technique ou privilégiant l'accumulation de savoirs sur le cinéma.

En cela, Pierre Gabaston présent à l'atelier, nous le rappelle : « *École et cinéma*, ce n'est pas pour les enseignants, mais d'abord pour les élèves ! ».

Une prise de position qui met le doigt sur un des enjeux du projet : le cinéma n'est pas un objet extérieur à étudier, mais « l'expérience d'un spectateur vécue au contact du film ». Tel est le cœur de la question qui devrait servir de moteur à notre réflexion sur la formation.

Avec le cinéma, apprendre à mettre des mots sur les films ne consiste pas seulement à apprendre à mettre des mots sur la façon dont les films sont faits, mais également sur les émotions qu'ils suscitent. Ce qui pourrait se reformuler ainsi : « qu'est-ce que nous aurions à apprendre du cinéma ? » plutôt que « qu'est-ce que nous aurions à apprendre sur le cinéma ? »

Dans l'énoncé d'un besoin de formation en cinéma, le film est le support de l'expérience sensible et artistique.

L'objectif général d'un stage *École et cinéma* pourrait donc se reformuler ainsi :

« Aider les enseignants à amener les élèves à formuler ce qu'est leur expérience vécue comme spectateur, au contact des films, et leur permettre ainsi de rassembler les éléments qui la constituent ».

Le but du stage ne sera pas d'avoir le fin mot d'une œuvre (heureusement qu'elle nous échappe), mais d'être un lieu et un temps privilégiés, sources de questionnements, où des pistes sont ouvertes. « Aider au travail du regard » pourrait se définir comme l'objectif général d'un tel stage.

Pour les enseignants, le stage est conçu de manière à être ce moment dynamique et singulier où l'on se retrouve, hors du contexte de sa classe, pour chercher ensemble le bonheur du sens d'une œuvre.

2. Mutualisation sur le site Internet des *Enfants de cinéma* des expériences menées dans le cadre du dispositif.

D'année en année, les prolongements menés sur les films dans les départements sont multiples et foisonnants. Le site Internet des Enfants de cinéma qui fait la part belle aux œuvres du catalogue École et cinéma pourrait recenser des ressources pédagogiques réalisées par les départements, encore peu mutualisées. Mais lesquelles mettre en ligne ? Comment évaluer leur pertinence dans la perspective d'une diffusion publique au sein du réseau national des coordinateurs et au-delà ?

L'utilisation d'Internet par les coordinateurs : de la recherche personnelle à la mutualisation en réseau.

Pour envisager de développer des outils en ligne pour les enseignants, notre réflexion nous a amené en premier lieu à réfléchir à une meilleure mutualisation des expériences menées sur les films programmés dans *École et cinéma* entre coordinateurs départementaux.



Un constat à l'issue d'un premier tour de table : les coordinateurs, qu'ils soient Éducation nationale ou Culture, font tous des recherches sur Internet, assez longues parfois parce qu'elles nécessitent de passer en revue tous les sites sur lesquels on trouve des informations sur les films. Divers sites coexistent, ils ont des contenus plus ou moins fiables avec lesquels il vaut mieux parfois être prudent (informations à vérifier).

Recherches également iconographiques, pour travailler les films ensuite, où se pose la question de la qualité de définition des images ou séquences sonores ou audiovisuelles.

La majorité des coordinateurs présents à notre atelier produisent des documents de transition, de passage entre le *Cahier de notes* qui reste le document culturel et pédagogique de référence, et la pratique des classes. Nous essayons tous de faciliter la vie des enseignants et d'être les intermédiaires d'une mise en pratique opérationnelle d'exploitation des films pour les enseignants, notamment pour ceux qui ont peur de se lancer dans l'aventure, « ne sachant par quel bout prendre le film ».

Pour que leurs élèves s'investissent sur le film, des productions très diverses sont faites par les coordinations pour encourager les enseignants à découvrir les nombreuses possibilités d'approche artistique du film en classe. Elles sont parfois mises en ligne, mais pas systématiquement. Notamment des "fiches de pistes pédagogiques" sur les films existent de plus en plus, montrant d'un département à l'autre la diversité d'approche possible d'une même œuvre, mais souvent aussi leurs constantes.

On trouve également des blogs consacrés à *École et cinéma*, et d'autres documents mis directement en prêt auprès des enseignants sans affichage sur le web (mallettes thématiques d'ouvrages, CD-Rom, affiches...) comme autant d'outils produits à l'échelle des coordinations départementales.

Le site national, un outil pour mieux répondre aux besoins identifiés des coordinateurs.

Dans un deuxième temps, nous avons consulté ce qui existe déjà sur le site des *Enfants de cinéma*, suite à son évolution significative depuis quelques années.

On y retrouve des fiches pour les films du dispositif (notre préoccupation), et depuis cette année, 3 photogrammes téléchargeables pour chaque film.

Nous avons évoqué le *Site Image* du Lux, site officiel des dispositifs nationaux, mission donnée par le CNC au Lux de Valence. des séquences vidéo sur tous les films y seront en ligne, et que concernant les films d'*École et cinéma*, elles correspondront à la séquence analysée dans le *Cahier de notes*.

Forts de ces constats, nous avons essayé de voir comment nous pourrions enrichir le contenu du site des *Enfants de cinéma*.

1ère direction : des propositions pédagogiques à relier au travail des classes.

Essayer d'en mettre quelques unes en ligne, non pas dans l'idée d'un outil "clé en main" destiné aux enseignants que l'on donnerait avec des séquences pédagogiques "dirigistes", mais plutôt envisagé dans l'idée d'une trame de travail, une démarche, une ouverture sur le film pour en dégager les points forts dans l'approche que l'on pourrait en faire en classe.

Des propositions axées sur une problématique cinématographique et non disciplinaire.

Avec le souci de lier le travail sur le film à la question de « l'histoire des arts », des apprentissages scolaires et du socle commun, mais à partir du film dans sa spécificité, comme œuvre artistique.

2ème direction : développer la mutualisation d'informations qualitatives par rapport aux ressources disponibles sur lesquelles nous pourrions nous appuyer. À titre d'exemple, la réactualisation des bibliographies des *Cahiers de notes* qui, mises à jour régulièrement en ligne, pourraient inclure les derniers ouvrages ou supports sortis afin d'être mieux exploitées, voire s'enrichir des propositions des uns ou des autres.

3ème direction : développer un accès à des documents iconographiques en ligne, libres de droit et en bonne définition.

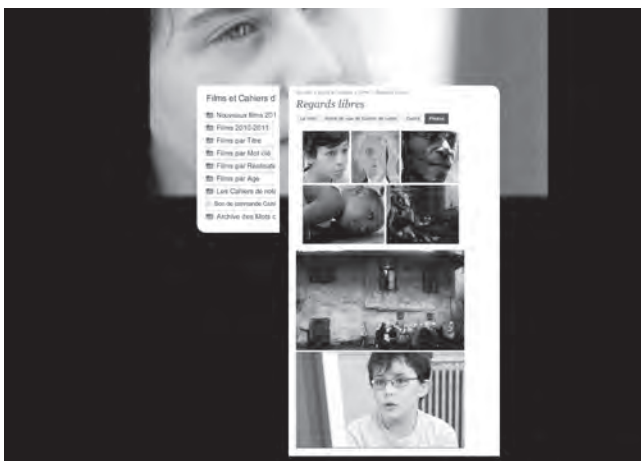
D'une part, l'utilisation des photogrammes de la carte postale, en déclinant des propositions d'activités à partir de ce choix commenté par l'auteur du *Cahier de notes*. Il permet d'utiliser diverses images du film dans les séquences pédagogiques que les enseignants se fabriquent en préparant leur classe.

D'autre part, l'utilisation de l'affiche du film avec un rendu visuel correct, afin qu'il soit ensuite possible de les imprimer en format A4 couleur ou de les projeter à partir d'un ordinateur.

Ces outils nous sont apparus très intéressants pour les classes, et nous semblent réalisables dans un avenir proche par *Les enfants de cinéma*.

Concernant la mise en ligne d'expériences ou de propositions pédagogiques, l'idée a été émise de créer un petit « groupe d'expertise » sur ce sujet. Les participants à cet atelier, d'ores et déjà intéressés par cette réflexion s'y engagent, la porte étant ouverte à d'autres pour l'élaboration de ce travail et la poursuite de cette réflexion. Ce groupe aurait pour mission de valider les propositions de ressources à mettre en ligne sur le site des *Enfants de cinéma*, dans le respect de critères qui restent à affiner, mais que nos prochains échanges permettront de définir.

Jean-Pierre Daniel : Dans les réflexions qui concernent l'accompagnement pédagogique d'*École et cinéma*, ne pas oublier que pour toutes nos démarches – le site en est d'une certaine façon la vitrine – il faut que l'association favorise la rencontre des enseignants, des acteurs culturels du cinéma, des cinéastes et des essayistes, que l'on s'y investisse ensemble pour la porter "en commun". Cela caractérise le projet des *Enfants de cinéma*.



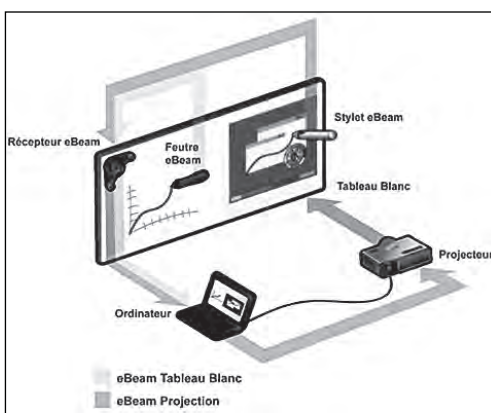
3. Le Tableau Numérique Interactif (TNI) : un nouvel outil pour accompagner les films ?

À la fois support de projection, tableau où l'on peut annoter et superposer les documents projetés, et interface de communication qui permet d'accéder aux sources de données en mémoire ou via Internet, le TNI propose une « créativité didactique » innovante pour la classe. Quel rôle complémentaire le « tableau numérique interactif pourrait-il avoir à jouer dans École et cinéma à l'avenir; et sur quels aspects ?

Atelier monté dans le cadre du partenariat des *Enfants de cinéma* avec le SCEREN-CNDP

Nota : Appelé indifféremment « tableau blanc interactif » (TBI) ou « tableau numérique interactif » (TNI) , c'est ce dernier vocable que nous utiliserons dans ce compte-rendu.

L'atelier a débuté par une description du TNI. Messieurs Valblanc et Lachaux du CDDP d'Angers intervenant dans l'atelier au titre du CNDP, nous ont guidés dans la découverte des fonctions principales du Tableau numérique interactif : écrire, sélectionner, exporter ou importer... Une présentation utile parce que ce nouvel outil n'est pas connu de tous.



Il s'agit d'un ordinateur, d'un vidéoprojecteur, d'un type d'écran et d'un stylet, qui permet d'être debout au tableau, comme avec un feutre, mais la souris d'ordinateur au bout de la main, pour écrire au tableau de manière numérique ou faire des sélections dans le menu proposé. Cet équipement fonctionne avec les logiciels informatiques de l'ordinateur. Traitement de texte, montage son-image pour le cinéma, etc. Et pour chaque type de matériel, un logiciel particulier qui permet l'interaction avec le tableau. Lors de la démonstration, le logiciel Inter-real faisait fonctionner le stylet, nous permettant d'accéder à un certain nombre de fonctions et d'aller voir leur intérêt *in situ*.

Ce dispositif au niveau matériel induit que dans une classe, on se retrouve de toute façon avec un vidéoprojecteur ou avec un écran de qualité – avec comme conséquence la possibilité de visionner des films et des extraits en classe.

Une sélection d'exercices nous a ensuite été présentée :

Toutes sortes d'exercices ludiques proposés par le TNI permettent d'aborder comment est construite une image : à partir d'images extraites des *Contes de la mère poule* (film du catalogue), exporter des parties du corps du personnage animé, voir comment on pourrait éventuellement le redessiner, le faire bouger en animation image par image, le tout dans une perspective de découverte de comment sont construites ces images animées, un travail possible même avec de très jeunes élèves, dès la maternelle.

L'outil comporte aussi des possibilités pour l'analyse d'image, avec des applications pour permettre de mieux lire une image : faire un rideau qui se soulève et dévoile en partie l'image, ou envoyer un coup de projecteur sur une image noire pour n'en éclairer qu'une partie et ne dévoiler qu'un pan de l'image.

Mais les possibilités que nous avons découvertes étaient plutôt envisagées pour des séquences de travail classique sur de l'image fixe que sur de l'image animée. Peu de pistes pour une pratique du cinéma à l'école : Ces contenus n'existent pas encore et restent à inventer.

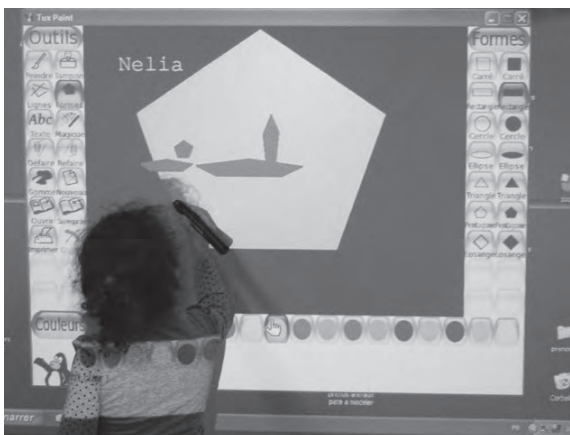
Quelle utilisation du TNI en classe en lien avec *École et cinéma* ?

D'abord, en la positionnant principalement **après** la séance de cinéma. Ceci afin de lever tout de suite le doute sur le remplacement éventuel de l'écran de la salle de cinéma par un écran dans la classe. Sachant que le grand intérêt est d'avoir désormais aussi un écran dans la classe. En cela, il s'agit d'un outil que nous n'avions pas jusqu'ici et qui vient remplacer le poste de télévision ou l'écran d'ordinateur que tous les élèves ne pouvaient pas forcément voir. Or là, accès au « moyen – écran » pour les écoles.

Pour quelle interactivité ?

Le problème que pose le TNI comme nouvel outil dans le cadre d'un travail en classe sur *École et cinéma* est celui de son "interactivité". Le TNI est de prime abord un bel outil pour le cours magistral de type conférence : Il facilite les interactions entre le conférencier (ou l'enseignant), les logiciels qui sont à l'intérieur de la machine, et le net (puisque l'on peut faire des va-et-vient avec des contenus en ligne sur Internet). Le manipuler devant le public donne une sorte de dynamique, c'est beaucoup plus vivant à suivre qu'un Powerpoint figé, puisqu'il peut induire des éléments venus de tous horizons pour enrichir l'outil - et permettre en cela d'être réactif pour répondre à des questions ouvertes.

Mais ce qui amène une certaine liberté à la personne aux manettes peut très bien se passer sans que personne d'autre de la classe n'intervienne au tableau. L'outil permet néanmoins dans l'absolu que chacun, individuellement ou par groupe, vienne à tour de rôle présenter ce qu'il a fait ou choisi. En démonstration devant ses camarades, venir montrer une démarche d'utilisation, pourquoi ce choix, comment il a mis telle image après telle autre ou tel son avant tel autre. L'interactivité est bien plus dans ce qu'induisent les possibilités du matériel qui peut être utilisé, mais il nous a semblé durant l'atelier que reste posée l'idée d'un outil dont s'empareraient les élèves, son appropriation en une sorte de transgression autonome par l'élève.



Est-ce au final le tableau qui est véritablement interactif, ou n'est-ce pas plutôt au pédagogue qui dirige la classe de favoriser l'interactivité entre ses élèves ?

Envisager le TNI en classe avec *École et cinéma* consistera à questionner « ce qui se passe en classe après un film », donc à réaffirmer la nécessité d'une articulation là aussi entre « le voir et le faire ». D'une part, approfondir le travail sur les films – et d'autre part, créer plus facilement (faire du montage de scènes tournées ou dessinées par les élèves). Amener les élèves à expérimenter le travail du cinéma devient plus accessible.

- **Le voir** : Le TNI dans la classe permet l'accès à des ressources numériques : les extraits des films en ligne (les séries d'images du film du site des *Enfants de cinéma* et les séquences du site Image du Lux). Possibilité de revenir sur des scènes d'un film pour en débattre (contenu, esthétique, mise en scène et enjeux de la séquence dans le film). Y avoir accès permettra d'y revenir après coup dans la classe avec les élèves, ce qui est encore une vraie difficulté actuellement.

- **Le faire** : Mettre les enfants "actifs" dans une démarche de création d'images filmiques.

Frédéric Schildknecht de la Somme, relate les grandes lignes d'une expérience de réalisation d'un film dans une classe de CM2 d'École et cinéma avec utilisation du TNI :

Après avoir vu un film de Tati au cinéma, leur projet de film réalisé en classe était « faire venir Monsieur Hulot à l'école ». Ces enfants ont travaillé en petits groupes à la fois avec l'ordinateur de la classe, le TNI, et la caméra et "l'ordi personnel" de la maîtresse.

Pour la phase de tournage, visionner des prises sur l'écran dans la classe au fur et à mesure leur a permis d'être à la fois acteurs de leurs propres images, mais en même temps spectateurs du résultat d'une prise.

Phase de montage : un montage fait sur Windows Moviemaker dans des conditions très modestes, mais qui permet déjà une réflexion autour du montage : choix à faire, plans tournés en trop à retirer, avoir une idée déterminée à suivre. En pratiquant puis en regardant, travailler tous ensemble sur la notion de « plan de coupe » a été grandement facilité (apprendre à faire des "belles coupes", réussir les enchaînements, les raccords, etc.).

Un petit montage sonore a été finalisé, avec l'ajout des sons et bruitages dans l'esprit du film de Tati, processus pas à pas rendu possible par la dimension multimédia du TNI.

Pendant les séances de classe, certains ont travaillé sur le générique, d'autres sur les sons qu'ils allaient pouvoir inventer, d'autres manipulaient le logiciel, le tout dans une ambiance studieuse et une qualité d'attention insoupçonnée pour cette classe réputée "agitée".

L'aller-retour entre travail en petits groupes puis visionnage de toute la classe sur le TNI, leur a permis de réfléchir par ricochet à la notion de ce qu'être spectateur veut dire, la boucle était bouclée.



En conclusion de cet atelier, comme cela a été réaffirmé dans nos débats, il faut vraiment que le TNI pour *École et cinéma* soit utilisé dans un but d'interactivité, de laboratoire d'expérimentation à partir des films où l'élève soit "acteur" de ses apprentissages artistiques, et non en restant dans une utilisation frontale maître/classe. Cet outil peut devenir intéressant si les enfants s'en emparent pour un projet collectif de leur classe - leur projet - ce qui fonctionnera d'autant mieux si l'enseignant lui-même développe une pédagogie en ce sens.

Enfin, deux atouts du TNI sont à noter :

- Dimension pratique : la possibilité d'utiliser le TNI pour préparer en amont la séance ou revenir ensuite au film, par un accès à la vidéo-projection en classe. Pour prolonger l'exemple proposé par l'atelier « *mutualisation sur le site des Enfants de cinéma* » : montrer à la classe l'affiche du film en plein écran, plutôt que de travailler sur une reproduction en photocopie de mauvaise qualité, comme souvent actuellement.

- Dimension pédagogique : la possibilité de garder les traces écrites des hypothèses que l'on a pu formuler au départ, et pouvoir y revenir ensuite. Cette idée de « mémoire » d'un travail qui se construit par allers-retours paraît très intéressante et novatrice, autant pour "le faire" que pour "le voir". Un élève ou un groupe a fait telle chose, et comme l'on tournerait la page d'un cahier collectif, un autre vient et ainsi de suite. On peut récapituler, revenir en arrière voir ce qui avait été fait, et voir les éléments identiques et les différences. Pouvoir garder en mémoire un travail, étape par étape semble pédagogiquement très intéressant dans l'utilisation du TNI en classe, et pertinent dans une approche d'*École et cinéma* comme dispositif de pratique artistique autour des œuvres vues en salle.



DEUXIÈME PARTIE

Le cinéma à l'épreuve du réel

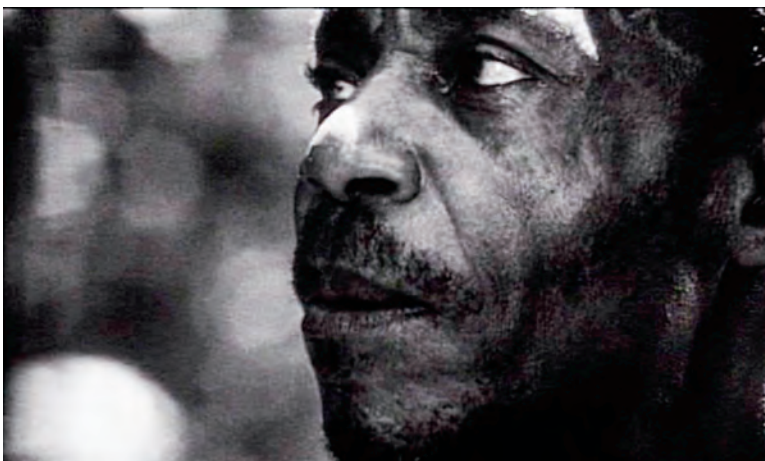




Trois films du programme *Regards libres* présenté en plénière.



L'illusionniste,
d'Alain Cavalier.



Gbanga Tita
de Thierry Knauff.



Petite lumière
d'Alain Gomis.



Du documentaire à la fiction et retour, par Carole Desbarats.

Cette intervention s'est décidée au fur et à mesure que le programme de la Rencontre nationale se précisait, et qu'émergeait très fortement en son cœur la question du documentaire. Montrer des documentaires aux enfants est une des préoccupations des *Enfants de cinéma* mais le principe de ces journées de rencontre et de formation est aussi de s'adresser à vous plus largement, en tant qu'adultes travaillant les questions de pédagogie du cinéma ou travaillant le cinéma. De la place qui est la vôtre, c'est vous qui effectuerez la transformation pédagogique de ce que nous allons maintenant évoquer pour ensuite travailler avec les enfants.

Ce à quoi nous assistons actuellement est un mélange des genres entre le documentaire et la fiction. Nous avons posé ce problème à la Rencontre de Lyon mais il s'agissait d'un début de réflexion dont j'ai le sentiment que nous commençons à peine à saisir l'envergure. Les choses sont maintenant plus claires, le documentaire et la fiction voient effectivement leurs frontières s'atténuer de jour en jour.



The Social Network de David Fincher offre aujourd'hui un exemple clair de cette porosité. Il s'agit d'une fiction hollywoodienne totalement identifiée comme telle dès le premier plan, qui est dans le même temps clairement inspirée de la « vraie » histoire de Mark Zuckerberg, le fondateur de Facebook. Nous sommes là face à un film qui utilise tous les ressorts de la fiction et qui

pourtant, pendant les vingt premières minutes, se présente comme un documentaire sur la vie estudiantine à Harvard. Sur un plan émotionnel, nous sommes donc spectateurs d'une fiction sans que le réalisateur ne se prive de toutes les inquisitions dans le savoir que peut proposer l'aspect documentaire. Et cela sans que le spectateur dans la salle, ne s'interroge pour savoir si le documentaire intervient ou non dans cette fiction.

Autre exemple, actuellement à l'affiche de cette salle : *Des hommes et des dieux* de Xavier Beauvois. Il est parfois reproché à ce film d'être extrêmement austère, presque comme le serait un documentaire sur la vie des moines. Bien évidemment, Xavier Beauvois s'est documenté pour ne pas risquer de contre-vérité sur la vie à Tibérine et dans un monastère, mais cela étant, ce film est bien une fiction. Nous sommes en présence de deux données intimement mélangées et dont les critiques ont même pu se servir pour regretter une part documentaire à leur avis trop présente dans le film.





Troisième exemple : le film *Welcome* de Philippe Lioret qui traite des questions de l'immigration et de la condition des migrants qui veulent passer par la France pour se rendre en Grande-Bretagne. Le film se partage en deux : d'un côté la description de la vie des camps d'immigrés clandestins, d'autre part, l'histoire amoureuse. Marque de fabrique du réalisateur, il est un mélange de fiction intimiste française et de recherche documentaire.

Or, si une fiction qui se nourrit de documentaire ne nous pose pas de problème, en revanche lorsque l'on touche à la teneur fictionnelle des documentaires, on parle très vite d'anathème. Et je peux comprendre que certains réalisateurs issus d'une génération qui a lutté pour faire reconnaître le documentaire comme spécifiquement du cinéma à part entière se sentent outrés. Ils ont eu le plus grand mal à faire accepter en France - pays pilote sur ce sujet - que le documentaire de création, tout en étant fidèle à la réalité, participait de l'art cinématographique : il leur est donc difficile d'accepter de perdre cette spécificité si difficilement acquise.

À contrario aujourd'hui, les jeunes scénaristes et documentaristes ont moins de souci avec cela. Ainsi, dans son film *Du soleil en hiver*, Samuel Collardey a choisi d'éclairer un documentaire comme un film de fiction, chose qu'il a continuée dans son film de fiction, *L'Apprenti*. Autre symptôme, en 2007, Jean Pierre Rehm délégué général du FID, le remarquable festival du film documentaire de Marseille a intégré dans la compétition des documentaires incluant des éléments de fictions.

Nous pouvons également citer *Redacted* de Brian de Palma, divisant le jury à Venise sur la notion d'opposition réel/fiction.



Redacted, Brian de Palma.



L'Apprenti, Samuel Collardey.

Mais je pense que si ce film sortait maintenant, il susciterait moins de débats. Car en quatre ans il y a eu une accoutumance à un autre régime de rapport à la réalité, liée au développement d'Internet, du sentiment d'ubiquité des internautes et de la pratique du web, ainsi qu'à l'accentuation du mélange du récit et du retour à la réalité dans l'information.

La prolifération du « récit » est facile à constater, ne serait-ce qu'à la télévision où l'information passe par le récit. Voir le réel sous le prisme du récit est devenu une habitude, autant que d'utiliser Internet pour trouver une information. L'investigation se fait de plus en plus par le web et le risque d'en quelque sorte dévaluer l'aspect de découverte et d'investigation du documentaire est d'autant plus présent.



Face à cela, en tant que pédagogues, nous devons donner aux enfants les moyens de se situer par rapport à cette ambiguïté. Je pense qu'il est essentiel de reconsidérer la position de spectateur, à savoir précisément aider l'élève à être dans l'analyse de sa position de spectateur. Pour autant, il ne faut pas refaire l'erreur des années 70-80 qui consistait à décrypter la publicité et donc, dans le cas présent, de se gausser de la pratique des jeunes internautes ; plus judicieux serait le fait de partir d'autres objets pour développer leur conscience du spectateur : à savoir les films de Cinéma.

Posons-nous la question : qu'est ce qu'être spectateur ? De documentaire, de fiction ?

Du point de vue du spectateur, un des critères de différenciation entre ces deux manières d'appréhender le réel est de se demander quel est le point de vue du cinéaste, quel est son rapport à la maîtrise, d'essayer de comprendre jusqu'à quel point ce qui a été filmé a été maîtrisé.

Gérard Mordillat a fait à ce titre un travail en dyptique en 1993, il s'agissait d'un documentaire et d'une fiction autour de la personnalité d'Antonin Artaud. Lors d'un débat sur ce sujet en 2008, il disait s'être servi des outils de la fiction dans le documentaire. Pourquoi pas ?

Dans la fiction, la maîtrise est en amont là où le documentaire doit davantage émettre une hypothèse. Ce qui serait intéressant de voir avec les enfants sont les éléments qui d'habitude correspondent à un style et qui, utilisés dans d'autres contextes, vont correspondre à un autre.

Aider les enfants à se poser la question suivante : Qu'est-ce que le cinéaste essaie de nous dire de la réalité, avec quels outils - et qu'est ce que moi spectateur je peux en retirer ?



Un animal, des animaux, Nicolas Philibert.

Dans *École et Cinéma*, vous avez la chance d'avoir *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert proposé au catalogue cette année. Le cinéaste a travaillé avec une liberté de ton et une approche nouvelle des règles du documentaire assez formidables. Il n'y a pas de construction classique mais tout de même une trame : la galerie est fermée, la galerie est ouverte, les animaux sont installés et le public peut venir les rencontrer.

À l'intérieur de ce cadre général, d'autres choses se jouent et en particulier à la fin du film, le rapport à la figuration des animaux, au sens artistique du terme.

Dans le film, Nicolas Philibert a manifestement la volonté de passer sans arrêt d'un registre à l'autre et de jouer sur notre sensibilité de spectateurs : sur le plaisir de la découverte puis sur la construction des personnages, une alternance entre l'artifice (on prépare les animaux, on les met en valeur) et les portraits d'animaux. À cet égard, le dernier plan avec ce gros plan d'un singe rappelle vraiment la peinture animalière. Vous me direz que Philibert filme dans un musée, il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il s'attarde sur les « œuvres » qui y sont exposées.

Néanmoins à la fin du film, ces plans en regard caméra amènent un autre point de vue et posent un autre type de questions, qui amènent une interrogation du spectateur.



On pense au regard caméra interrogateur de Jean-Pierre Léaud au dernier plan des *400 coups* de Truffaut, en image arrêtée. De la même manière, avec le dernier plan d'*Un animal, des animaux*, et ce regard caméra insistant, Nicolas Philibert nous amène à nous poser la question : Qu'est ce qu'un animal, que représente-t-il dans l'échelle du vivant ?

Certes, il ne s'agit probablement pas là de l'intention première de Nicolas Philibert mais il me semble que tout le film tend vers cela, évidemment grâce au montage, et à une lumière qui est travaillée de façon esthétique comme elle le serait dans un film sur un musée.

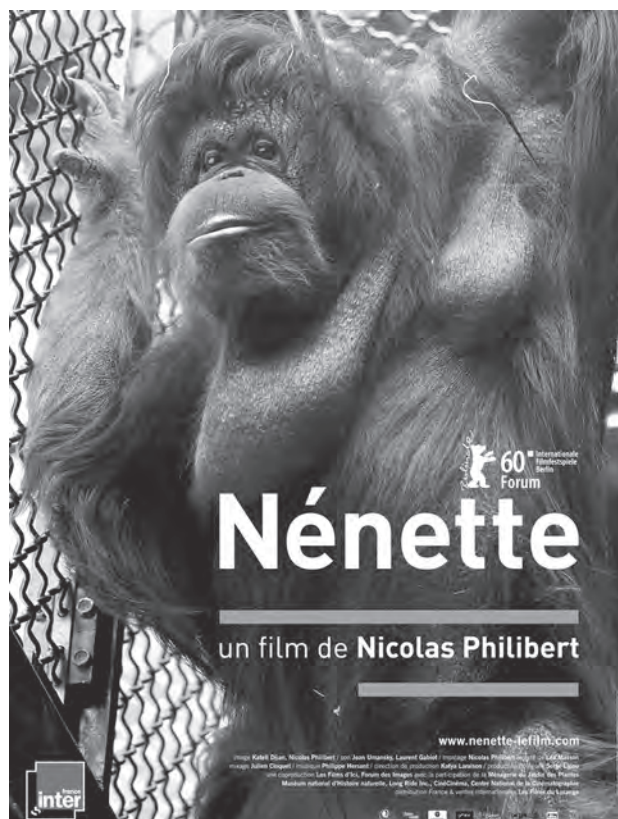
Nénette le dernier film sorti de Nicolas Philibert, est en quelque sorte une suite d'*Un animal, des animaux*, mais à la différence du précédent film, l'animal y est... animé. Nicolas Philibert y reprend sa réflexion cinématographique : c'est un documentaire sur un orang-outan, Nénette, qui devient progressivement un véritable personnage au fil du film. Quelque chose de la fiction s'installe et cela commence par le regard puisqu'elle nous est donnée à contempler comme une star.

Lorsque l'on parle avec Nicolas Philibert, on s'aperçoit que la question de la frontière entre les animaux et les êtres humains le préoccupe énormément. Il s'interroge notamment sur la place de l'animal dans la chaîne du vivant. Et sur ce point, ses deux films jouent cette question du documentaire et de la fiction autrement, il est alors intéressant de repérer ce qui à chaque fois traite du réel et comment il le traite, et aussi de constater que quelque chose de la vérité arrive par la fiction.

Sur l'évolution de la question, on se reportera au numéro de la revue *Esprit*, consacré au « Monde animal ».

Pour finir, citons un ou deux autres exemples, le programme de courts métrages *Regards libres* proposé dans le catalogue, et notamment *Petite lumière* d'Alain Gomis et *L'Illusionniste* d'Alain Cavalier, deux films qui posent à de nombreuses reprises cette question de la vérité dans la fiction. Venant l'un de la fiction, et l'autre du documentaire, ils théorisent profondément ces problématiques.

Aujourd'hui, les outils de la fiction servent au documentaire et vice versa et je poserai cette nouveauté en regard d'une autre, celle qui concerne la place d'Internet et du web dans la classe : le plus important point commun entre documentaire et fiction cinématographiques n'est-il pas le fait qu'il s'agisse d'œuvres closes proposées à un individu spectateur, alors que le rapport à Internet suppose une attitude plus interactive ? Et, au fond quelle est la différence entre la participation intellectuelle et affective d'un spectateur de cinéma et celle d'un internaute ?



Nicolas Philibert : le regard d'un cinéaste.



Eugène m'a demandé d'évoquer mon parcours, mais ce n'est pas si simple : certains d'entre vous connaissent mon travail, d'autres non. Tant pis ! De toutes manières, je ne vais pas le faire de façon linéaire, je vais seulement évoquer certains moments, sans me soucier de continuité. Pour commencer, j'aimerais vous dire ce qui m'a amené à me tourner vers le cinéma, ce qui m'a donné envie d'en faire. Mais auparavant, je vous propose d'ouvrir cette rencontre en images, avec un court-métrage que je viens de terminer, *La Nuit tombe sur la ménagerie*.

Projection de La Nuit tombe sur la ménagerie, 11 minutes, 2010.

J'ai grandi à Grenoble, où mes parents se sont installés dans les Années 50.

Mon père, jeune agrégé de philo, avait été nommé au lycée Champollion. Passionné de cinéma et de théâtre, il s'est très vite investi dans le Ciné-Club de la ville dont il est rapidement devenu le responsable. Quelques années plus tard, nommé à la fac, il a fondé un cours de cinéma où il projetait un film chaque semaine, avant d'en proposer une analyse. C'était nouveau. Jusqu'ici, le cinéma n'avait nulle part sa place à l'université.

Ce cours avait lieu dans un amphi du centre ville. Il était ouvert à tous, pas seulement aux étudiants, et faisait généralement salle comble, surtout que les séances étaient gratuites.

À partir de mes 11 ou 12 ans, mon père a commencé de temps à autres à m'emmener avec lui. J'étais le seul enfant dans la salle. J'étais rempli d'admiration devant son aisance. Ce qu'il racontait me passait au-dessus de la tête, mais je comprenais confusément que le cinéma était bien plus qu'une simple distraction : un moyen de voyager, d'entendre des langues inconnues, de voir des visages, des paysages différents, de réfléchir sur le monde et sur nous-mêmes.

Pour autant que je m'en souviens, l'idée de me tourner vers le cinéma a commencé à m'effleurer autour de mes 17 ans. Au début, c'était encore très vague. Devenir réalisateur me paraissait insurmontable, absolument hors de ma portée. J'étais persuadé que pour le devenir, il fallait avoir des compétences techniques approfondies, mais surtout, le bagage théorique qui me permettrait de comprendre toutes les nuances de la sémiologie du cinéma.

Comment faire, alors ? Une école ? Je n'avais strictement aucune chance ! Pour pouvoir se présenter aux concours d'entrée de l'IDHEC ou de Vaugirard (École Louis Lumière) il fallait au minimum un bac scientifique, ce qui n'était pas mon cas. Me lancer tout seul dans un court-métrage ? J'en étais incapable ! La seule possibilité qui me restait était de faire des stages, mais je n'avais aucun contact avec le milieu professionnel ! Et puis un jour, j'ai appris que René Allio, le réalisateur de *La Vieille dame indigne*, allait bientôt tourner un nouveau film, dans les Cévennes. C'était l'année 1970, je terminais ma première année de fac, l'été approchait. J'ai convaincu un copain de m'accompagner. On est partis en stop, direction Florac en Lozère, où on est arrivés deux jours et demi plus tard, trempés comme des soupes après un gros orage. Aussitôt, on est allés frapper au bureau de production. Un homme qui devait être le régisseur nous a reçus et nous a expliqué que la production ne

prenait comme stagiaires que des gens de la région, pour ne pas avoir à leur payer l'hôtel. Alors on a pris une pointe d'accent, on a dit qu'on était du coin, et ça a marché ! Je pense qu'il n'était pas dupe, mais du moment qu'il n'avait pas à nous défrayer, il s'en fichait ! Pour moi, tout a commencé grâce à ce petit mensonge.

Le tournage des *Camisards* a duré tout l'été 70. Les premières semaines, je faisais partie de l'équipe déco. Mon travail consistait à masquer tous les signes de modernité, les poteaux télégraphiques avec des arbres, les toits de lauze avec des bottes de paille... oui, parce que l'histoire se déroulait sous le règne de Louis XIV. Ensuite j'ai travaillé avec l'équipe des machinistes : j'aidais à porter les rails, à caler le travelling, j'apprenais des tas de petites astuces ! Puis on m'a encore changé de poste : cette fois il fallait aider l'accessoiriste pour les scènes de bataille. Pour chaque nouvelle prise, on devait recharger une par une les armes des dragons, les soldats du roi... Finalement, une partie de l'équipe a dû quitter le tournage. On était en dépassement, il fallait terminer le film en équipe réduite. Alors les derniers jours, je suis passé accessoiriste en chef !

De stagiaire je suis bientôt devenu assistant décorateur, un poste que j'ai occupé sur deux ou trois films, puis assistant réalisateur. De ces expériences d'assistant, il y en a une sur laquelle j'aimerais m'attarder un peu, parce qu'elle a été déterminante, fondatrice pour moi. Il s'agit d'un autre film de René Allio dont le tournage remonte à l'automne 1975 : *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*



Le film était basé sur des faits réels : un crime survenu dans le bocage normand en 1835. Pour libérer son père des griffes d'une « mauvaise femme », Pierre Rivière, un jeune paysan de 20 ans, avait égorgé sa mère et deux de ses frères et sœurs. Puis il avait pris la fuite, s'était réfugié dans les bois et après plusieurs semaines d'errance, d'une vie à l'état sauvage, il s'était laissé arrêter. Mais voilà qu'à peine emprisonné, Pierre Rivière, que tous les témoins de l'enquête vont s'employer à décrire comme un garçon au comportement étrange, tantôt comme un illuminé, tantôt sous les traits d'un idiot, d'une sorte d'arriéré mental sournois et cruel sachant à peine lire et écrire, Pierre Rivière donc va demander à ses geôliers qu'on lui apporte une table, du papier, de l'encre, et se lancer dans la rédaction d'un épais mémoire, texte d'une stupéfiante beauté, véritable autobiographie dans laquelle il va exposer, avec force détails, les raisons qui l'on conduit à son crime.

Je n'avais encore que peu d'expérience, mais cette fois, c'était une grosse responsabilité ! Le scénario reposait d'un côté sur le récit de Rivière, de l'autre sur l'enquête du juge d'instruction, les interrogatoires des témoins, le procès... Mais c'était aussi un formidable témoignage sur la condition paysanne, les naissances, les maladies, les morts, les travaux et les jours, qui comportait plus de 300 séquences et laissait supposer un tournage compliqué, avec beaucoup de personnages, des enfants, des chevaux, une grosse figuration, de nombreux décors, des costumes, une histoire qui s'étalait sur plus de vingt ans... et un budget extrêmement serré. Allio avait choisi de tourner dans la région même du drame, et décidé de confier les rôles principaux, du moins les rôles de paysans – le meurtrier, sa famille, les voisins, les témoins – à des paysans de la région plutôt qu'à des acteurs professionnels, ce qui donnait à cette aventure une dimension humaine particulière. Il allait falloir battre la campagne à la recherche de nos « acteurs », vaincre leur scepticisme, tenter de les entraîner dans une aventure à laquelle ils n'étaient absolument pas préparés. Avec Gérard Mordillat - l'autre assistant – nous avons donc passé trois mois à sillonner les

environs de Flers de L'Orne, de ferme en ferme, de réunion syndicale en comice agricole, pour trouver « nos » acteurs et tenter de les convaincre de « faire du cinéma », d'enfiler un costume, d'apprendre un texte, de jouer des scènes de dispute, des scènes d'amour... Autant dire que le pari était difficile, hasardeux, passionnant et en même temps très inconfortable, si on sait qu'à trois semaines du tournage on ne savait toujours pas si le film pourrait se faire, tant l'argent faisait défaut.

Et puis le tournage, plusieurs fois repoussé, a tout de même fini par commencer et malgré les difficultés financières qui ont pesé jusqu'au bout, cette aventure collective, partagée entre gens de cinéma et paysans normands, a été très belle. Les conditions de tournage étaient dures, la météo capricieuse, les journées harassantes, mais je crois que tous ceux qui y ont participé ont eu le sentiment de vivre quelque chose d'extraordinaire. Plus tard, avec le recul, j'ai mesuré la chance que j'avais eu de vivre cette expérience inédite dans le cinéma français et avec les années, ce film ne m'a jamais complètement quitté. Peut-être parce que fiction et documentaire y étaient étroitement enlacés...

Toujours est-il que 30 ans plus tard, j'ai entrepris de rechercher les protagonistes de *Pierre Rivière* et de faire un film avec eux. Non pas pour aligner les bonnes vieilles anecdotes de tournage qu'on se raconte entre soi et qui ne font rire personne, mais pour revenir sur les méandres d'une aventure de cinéma ambitieuse et fragile qui a bien failli ne jamais voir le jour, et qui doit son existence à l'énergie, l'obstination folle que René Allio a dû déployer contre vents et marées, du premier au dernier jour. Un film qui parlerait de cinéma sous l'angle de l'énergie, de la force du désir, de sa capacité à jeter des passerelles. Un film qui parlerait aussi de l'après, de ce qu'un cinéaste laisse derrière lui quand il s'en va, le tournage fini, et quand chacun des protagonistes propulsé quelques temps sous les projecteurs, doit retourner dans l'ombre, doit retrouver sa vie d'avant. Un film où il serait question d'héritage, de filiation, de transmission et de mémoire. *Ce Retour en Normandie* serait donc aussi un retour sur moi-même.

Je vous propose d'en voir un extrait.

Projection d'un extrait de Retour en Normandie (2007)



Retour en Normandie, Nicolas Philibert.

D'un point de vue commercial, j'aime mieux vous dire que ce film a été un vrai flop ! Il y a sûrement plusieurs raisons à ça, mais je pense que le postulat de départ - un film sur un autre film - n'a pas facilité les choses. Aujourd'hui, il y a une telle concurrence, une telle offre, qu'un film doit pouvoir être identifié instantanément. On doit pouvoir le résumer en une phrase. Or pour celui-là, il en fallait quatre ou cinq ! C'est beaucoup trop ! Si vous commencez à expliquer : C'est un film qui revient, trente ans plus tard, sur le tournage d'un autre film, lui-même inspiré d'un fait divers, et sur lequel Michel Foucault a écrit... C'est foutu ! Beaucoup trop compliqué ! Quelques semaines après la sortie, j'ai rencontré des tas de gens qui disaient : Je n'y suis pas allé parce que je n'ai pas vu *Moi*,

Pierre Rivière, alors j'ai pensé que je n'y comprendrais rien ! Naturellement, il n'était pas nécessaire d'avoir vu *Pierre Rivière* pour voir *Retour en Normandie*, mais rien n'y a fait !

C'est comme ça, je ne regrette pas ! J'ai juste trouvé que cet échec était démesuré, comme le succès d'*Être et avoir* a été démesuré, lui aussi. Du reste, si j'ai pu faire *Retour en Normandie*, c'est grâce au succès d'*Être et avoir*, grâce au crédit que ce succès m'a donné. Certains acheteurs étrangers ont dit banco tout de suite. Ils voulaient en être à tout prix. Mais quand le film est sorti, ils ont vite déchanté ! Je ne m'attendais pas à ce qu'il fasse un gros score, mais de là à faire si peu d'entrées !

• **Question dans la salle :**

Pendant toutes les années qui ont suivi, étiez-vous resté en contact avec les interprètes du film d'Allio ?

Un an après le tournage de *Rivière*, une bonne partie de l'équipe, dont j'étais, est retournée sur place pour la présentation du film. Mais par la suite, les liens se sont peu à peu distendus ; et à l'exception de Claude Hébert - l'interprète de Pierre Rivière - qui est venu s'installer à Paris dans l'espoir de poursuivre une carrière d'acteur, je ne les ai plus revus. Claude au contraire, je le croisais souvent. Allio l'avait accueilli comme un fils. Il faisait presque partie de la famille. Puis au milieu des années 80, il a quitté Paris et je ne l'ai pas revu non plus. Du reste, personne ne savait où il était. On disait qu'il était parti au bout du monde, mais c'est tout ce qu'on savait ! Quant à moi, il m'a fallu des années avant de revenir dans ce coin de Normandie. Je pensais souvent à eux, ces normands avec qui on avait partagé tant de choses, je me souvenais encore de leurs noms, du nom de certaines fermes, des hameaux où ils vivaient mais plus les années passaient, moins j'osais me manifester !

Et voilà qu'au printemps 2000, quelques semaines avant de me lancer dans *Être et avoir*, je ne sais pas ce qui m'a pris, mais il a fallu que j'y retourne ! J'ai sauté dans ma voiture et j'ai pris la route, sans m'annoncer, sans savoir s'ils seraient là ou non, sans même savoir s'ils étaient en vie... Pendant le trajet, ça tournait dans ma tête... Arrivé à Athis, j'ai un peu cherché mon chemin et j'ai fini par trouver le hameau de La Gautrais. Je suis sorti lentement de la voiture. Je tremblais... Joseph – qui jouait le père Rivière dans le film – était en train de bricoler dans son atelier. J'ai frappé à la porte. Il s'est retourné, et il a ouvert de grands yeux. C'était incroyable ! Ça faisait 25 ans qu'on ne s'était pas vus ! C'est à partir de là que l'idée d'un film avec eux a commencé à faire son chemin.



Être et avoir, Nicolas Philibert.

Ensuite, il y a eu *Être et avoir*, le tournage, la sortie, une tournée interminable, et fin 2004, la Fémis m'a invité à venir présenter aux étudiants un film de mon choix. J'ai proposé *Rivière*. Aucun d'eux ne l'avait vu. La plupart ne connaissaient même pas le nom d'Allio, moins de dix ans après sa mort. À l'issue de la projection, au lieu d'engager un débat, j'ai lu des textes pendant une heure : des notes prises par Allio sur son film, des extraits de ses « Carnets »... Ils découvraient un cinéaste, une œuvre singulière et ils étaient scotchés. Je suis rentré chez

moi et j'ai décidé de faire ce film. J'avais gardé depuis trente ans quelques photos, des documents liés au tournage, le plan de travail, mon exemplaire du scénario... Tout est parti de là. Début janvier j'ai commencé à rendre visite aux uns et aux autres. C'était très émouvant ! Les souvenirs laissés par cette histoire étaient incroyablement présents. Chacun avait tourné la page, entrepris des tas de choses, connu des hauts et des bas, mais tous parlaient de cette aventure avec émotion et intelligence.

• **Question dans la salle :**
Y a-t-il un fil qui relie tous vos films ?



François Dalle dans *La Voix de son maître*.

Oui, sans doute, mais mon parcours est aussi marqué par des ruptures, des trous, et comme chez tout un chacun, par des hauts et des bas. *La Voix de son maître* (1977) mon premier film, se distingue de tous les autres : non seulement parce que je l'ai fait avec un autre cinéaste - Gérard Mordillat - mais aussi parce que c'est un film qui repose sur un dispositif frontal : 12 grands patrons d'industrie, face caméra, qui exposent leur vision du monde. Sans être un film « militant », c'est un film qui a une

dimension politique explicite, contrairement à ceux – *Le Pays des sourds*, *La Moindre des choses*, *Être et avoir*, *Retour en Normandie* et même *Nénette*, à sa façon - où la question politique, à mon avis aussi présente, opère de façon plus subtile.

J'ai eu aussi une petite parenthèse « films d'alpinisme » pour la télévision. Des films de commande, dans lesquels j'essayais de mettre une petite touche personnelle. Ça marchait bien, j'avais des tas de propositions ! Mais au bout de deux, trois ans, je me suis obligé à en sortir, à repartir à zéro. Peu après, l'occasion de tourner *La Ville Louvre* s'est présentée et depuis, j'ai continué sur cette lancée, avec des films qui ont en commun de reposer pour une bonne part sur la rencontre, avec ce que ça signifie d'imprévu, de hasard. Des films tournés de façon très improvisée, avec une préparation minimale, le refus d'enquêter, d'engranger trop de connaissances préalables sur le « sujet ». Ce qui m'intéresse, c'est d'aller vers l'inconnu, de faire des films à partir de mon ignorance, d'un non-savoir. Marcel Hanoun a dit : « Le cinéaste ne devrait montrer que ce qu'il ne sait pas encore ». Je suis de plain-pied avec ça ! Si j'en sais trop, je n'ai plus envie de faire le film !

Il y a une quinzaine d'années, un peu plus même, j'ai fait un film sur le monde des sourds, *Le Pays des sourds*. Je voulais essayer de comprendre leur vision du monde, pour autant qu'on puisse le faire quand on est « entendant ». J'ai alors commencé à prendre des cours de langue des signes, de façon à pouvoir communiquer directement avec eux, sans passer par un interprète. Au bout d'un mois de cours intensifs, j'étais loin d'avoir atteint un bon niveau - c'est une langue vraiment difficile - mais disons que je me débrouillais un tout petit peu, que je pouvais aller vers eux pour tenter d'établir un contact. En revanche, j'ai scrupuleusement évité de rencontrer les professionnels, les médecins, les psys, les éducateurs qui gravitent autour d'eux et qui ont un discours « sur ». Je n'avais strictement rien contre ces gens-là mais je ne voulais pas mettre le film sur des rails avant de rencontrer mes personnages...



Le Pays des sourds, Nicolas Philibert.

Sinon, une fois sur le terrain, vous passez votre temps à vérifier le bien fondé de ce que vous ont dit les experts. Du coup, lorsque vous rencontrez des sourds, vous ne rencontrez plus des personnes mais des « cas », et ça change tout !

• **Question dans la salle :**
Vous êtes Nicolas Philibert, vous pouvez vous permettre de ne pas préparer ; mais un jeune cinéaste pourrait-il s'y risquer ?

Tout dépend de quoi on parle ! En termes de production, c'est compliqué parce qu'aujourd'hui en effet, dans le champ du documentaire, les responsables des chaînes exigent des projets de plus en plus détaillés, dans lesquels il est demandé aux auteurs,

surtout aux nouveaux venus, de décrire chaque séquence par le menu. Face à la multiplication des projets en circulation, ils veulent limiter les risques, ils veulent des garanties et à l'arrivée, ça se traduit souvent par l'uniformisation que l'on sait.

Et c'est vrai qu'en faisant des films pour le cinéma, j'ai la chance d'échapper un peu à ce type d'injonction, d'être un peu plus libre de mes mouvements. Je peux me permettre une certaine part d'improvisation. Pour autant je ne crois pas que les choses soient plus faciles ! Après *La Voix de son Maître*, mon premier film dont la version télé (*Patrons/Télévision*) a été censurée - et n'a toujours pas été diffusée -, je n'ai pas réussi à monter un seul projet pendant six ans ! Aujourd'hui encore, mes projets tiennent à un fil. À chaque nouveau film, il y a un moment où je me dis que c'est le dernier. On vous prend, on vous jette, ça peut aller très vite !

• **Question dans la salle :**

En voyant vos films on a l'impression d'avoir à faire à un être humain qui nous raconte des histoires plutôt qu'à un cinéaste qui fait des « documentaires ». On entre dans vos films avec notre propre expérience, nos envies, un peu de nous-mêmes. En portant un regard sur le monde, vous nous permettez d'y mettre le nôtre.

Ce que vous dites me plaît bien. Parfois au contraire, on me dit : « Quel était votre objectif en faisant ce film ? Qu'est-ce que vous vouliez dire ? » Comme si un documentaire devait obéir à un vouloir dire préexistant ! Mais je ne me situe pas dans cette perspective, je ne fais pas des films à l'impératif, pour dire au spectateur ce qu'il doit penser. Il me semble précisément que les documentaires sont trop souvent prisonniers de leurs sujets et qu'à partir de là, ils prennent le risque de se discréditer en tant que cinéma. D'ailleurs, est-ce qu'il y aurait de bons et de mauvais sujets ? Je n'en suis pas sûr. Chacun de nous sait que la beauté d'un film n'est pas proportionnelle à l'importance de son sujet, ni même à la justesse de la cause qu'il défend... quand il en défend une. Pour qu'on puisse dire d'un documentaire que c'est du cinéma, il faut peut-être qu'il sorte du carcan dans lequel il était enfermé, qu'il soit plus grand que son sujet, qu'il le transcende, qu'il fasse voler en éclat la notion même de sujet. C'est du cinéma quand soudain, sur l'écran, ce n'est plus seulement un film sur ceci ou sur cela : quelque chose nous dépasse, nous grandit. Il y a du cinéma quand un film nous grandit.

Dans le premier chapitre de *Persévérance*, Serge Daney revient longuement sur cette expérience fondatrice, qu'a été pour lui la lecture d'un texte de Rivette sur le fameux travelling de *Kapo* (ce film du cinéaste italien Gilles Pontecorvo sur les camps de concentration), et pose la question centrale, la question éthique. Evoquant la télévision, le marché des images, un monde où l'image de l'autre se fait de plus en plus rare, il dit ceci : « Et ce monde qui ne me révolte plus, qui ne provoque en moi que lassitude et inquiétude, est très exactement le monde « sans le cinéma ». C'est-à-dire sans ce sentiment d'appartenance à l'humanité, à travers un pays supplémentaire appelé cinéma. Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour, pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre. »

• **Question dans la salle :**

Je n'ai pas eu le bonheur d'avoir vu Le Pays des sourds mais je me demandais, quand on choisit un sujet comme celui-ci, comment pense-t-on le son ?



Le Pays des sourds, Nicolas Philibert.

C'est une question intéressante, parce qu'elle nous met devant un paradoxe. J'ai longtemps cru que ce film, de par son sujet, appellerait un travail spécifique sur le son, capable de suggérer le gouffre qui sépare les sourds des entendants. Pendant le montage, j'avais envisagé de recréer la manière dont les sourds perçoivent les sons, car il faut savoir que même les sourds profonds perçoivent des sons, c'est rarement du silence pur. Je pensais traiter certaines séquences d'école de cette façon-là, comme pour reproduire le point de vue sensoriel des enfants, quand la maîtresse leur demande de répéter une phrase après elle. Le spectateur aurait immédiatement compris à quel point c'est difficile, pour

un sourd, de reproduire des sons, de maîtriser sa propre voix. C'est totalement abstrait ! Avec l'ingénieur du son et le monteur, on est allés voir un audioprothésiste, qui nous a fait écouter des sons tels que les sourds les perçoivent. Puis nous avons commencé à travailler la bande son dans cette direction... mais ça ne marchait pas ! Ça faisait effet de cinéma, ça tirait le film vers le pathos. J'ai fini par comprendre qu'il était parfaitement illusoire de prétendre faire partager à des entendants la perception qui est celle des sourds, parce que notre mémoire auditive nous en empêche. Tout ce que nous aurions perçu comme étant censé reproduire l'univers sonore des sourds, nous ne l'aurions évidemment perçu qu'à partir de notre expérience, et non à partir de la leur.

Finalement, le meilleur moyen de maintenir le spectateur dans l'univers du film consisterait plutôt à anesthésier sa perception auditive, à le rendre en quelque sorte «sourd» à la question du son. Pour « entendre » ce que les sourds avaient à nous dire, pour nous rapprocher d'eux, il fallait au contraire ouvrir grand nos yeux, exercer toute notre acuité visuelle et éviter tout procédé, tout artifice sonore qui aurait détourné l'attention portée aux signes. S'en tenir au contraire à la simplicité, à la transparence des sons directs.

• **Question dans la salle :**

D'un point de vue formel, est-ce qu'il y a d'autres explorations qui se sont produites tout au long de votre carrière, ou bien une fois votre dispositif trouvé, votre manière de faire des films n'a pas changé ?

De l'extérieur, on peut avoir l'impression que je décline toujours la même idée, ce qui n'est sans doute pas complètement faux. On peut y voir des constantes, dire par exemple que la plupart de mes films tournent autour du langage : le discours patronal dans *La Voix de son maître* ; la langue des signes dans *Le Pays des sourds* ; la parole fragile et morcelée des psychotiques dans *La Moindre des choses*. Sans parler du prochain, qui portera sur la Maison de la Radio, sur tous ces gens qui racontent le monde sans les images. Pour autant, je ne crois pas qu'il y ait une méthode Philibert. D'un film à l'autre, je ne cesse de me demander comment faire. Chaque projet est irrigué par de nouvelles questions, qui appellent des choix spécifiques. Le tournage de *Nénette* n'a rien à voir avec celui de *La Moindre des choses*.

Sans parler de recette, chaque cinéaste a une approche qui lui ressemble et le distingue des autres. *Dessine-toi*, le film de Gilles Porte qu'on a vu hier soir, repose sur un type de relation très différent de celui que j'essaie de créer avec les personnes que je filme. À propos des enfants de son film, Gilles disait hier « on se cachait d'eux, il ne fallait pas qu'ils nous voient, je les regardais comme à travers le trou de la serrure ». Moi, je ne sais pas faire ça. Il faut que je sois là, présent, avec. J'essaie d'être discret, mais je suis là. Dans la classe d'*Être et Avoir* nous étions parmi eux, avec eux. L'idée de filmer en cachette ne me convient pas. Je l'ai dit cent fois : quand on a une caméra dans les mains, on a un pouvoir sur l'autre. Toute la question est de savoir comment ne pas en abuser. Pour moi, il faut être capable de renoncer à filmer, de poser la caméra, mais c'est difficile : il se passe un truc, alors tu continues.

• **Question dans la salle :**

Vous avez dit pouvoir encore regarder deux films de votre filmographie. Après Retour en Normandie, quel est le second ?

Celui dont on va regarder maintenant un extrait, avant de nous séparer : *La Moindre des choses*. Je l'ai tourné en 1995 à la clinique psychiatrique de La Borde. Certains d'entre vous ont peut-être entendu parler de ce lieu, ce lieu très singulier dans le paysage de la psychiatrie. Un lieu de culture et de liberté : pas de murs, pas d'uniformes ni aucun signe distinctif permettant de désigner tel ou tel comme « soignant » ou comme « pensionnaire ».

À l'origine, des amis qui avaient travaillé là m'ont tiré par la manche : « Tu devrais aller à La Borde, tu devrais faire un film là. » Mais pendant longtemps, j'ai résisté. L'idée de braquer une caméra sur des gens qui sont dans la souffrance psychique, qui sont là pour qu'on leur foute la paix, me déplaisait souverainement. J'ai dit « non, j'irai pas. » Alors les amis ont insisté : « Tes scrupules t'honorent, mais arrête de nous emmerder, vas voir ». C'est comme ça que j'ai fini par y aller...

À peine arrivé, je suis reçu par Jean Oury, le directeur. On lui a signalé qu'un cinéaste allait venir. Il me fait asseoir et commence : « Alors comme ça, vous voulez faire un film ici ? ». « Non, non » je dis, « je n'en sais rien, c'est trop tôt ! ». Il se met alors à me parler de La Borde, mais au bout de trois phrases, je l'arrête : « Ne m'expliquez rien ! ». Toujours cette idée de ne pas trop en savoir dont j'ai parlé tout à l'heure ! Bon, il n'insiste pas, il en a vu d'autres ! Il se lève, me propose de faire un tour. On sort dans le parc, on croise quelques malades, on parle un peu de tout et de rien. Il y a de grandes flaques, mes chaussures de ville prennent l'eau. Deux heures plus tard, il est temps que je m'éclipse, que je le laisse retourner à ses patients. Il se penche vers moi : « J'ai bien compris, vous ne savez pas encore, vous allez réfléchir. Prenez votre temps... Mais je tiens à vous dire une chose : ici, il n'y a rien à voir ! » Et après un silence : « Alors, quand vous aurez envie de faire un film sur de l'invisible, vous serez le bienvenu ».

Projection d'un extrait de La Moindre des choses (1997)



La Moindre des choses, Nicolas Philibert.

Texte de Nicolas Philibert, écrit à partir de son intervention du 15 octobre 2011 à La Roche sur Yon

Filmographie

La Voix de son maître / 1978 / 100 minutes / 16 mm NB / co-réal. avec Gérard Mordillat.

Patrons / Télévisions / 1978 / 3 X 60 min / 16 mm NB / co-réal. avec Gérard Mordillat.

La Face nord du camembert / 1985 / 7 min / 35 mm couleur.

Christophe / 1985 / 28 minutes / 16 mm couleur.

Y'a pas d'malaise / 1986 / 13 minutes / 16 mm couleur.

Trilogie pour un homme seul / 1987 / 53 minutes / 16 mm couleur.

La Mesure de l'exploit / 1987 / 23 minutes / 16 mm couleur.

Vas-y Lapébie ! / 1988 / 27 minutes / 16 mm couleur.

Le Come-back de Baquet / 1988 / 24 minutes / 16 mm couleur.

Migraine / 1989 / 6 minutes / 16 mm couleur.

La Ville Louvre / 1990 / 85 minutes / 35 mm couleur

Patrons 78 / 91 / 1991 / 75 minutes / vidéo / co-réalisé avec Gérard Mordillat.

Le Pays des sourds / 1992 / 99 minutes / 35 mm couleur.

Un animal, des animaux / 1994 / 59 minutes / 35 mm couleur.

Dans la peau d'un blaireau / 1994 / 7 minutes / vidéo.

La Métamorphose d'un bâtiment / 1994 / 8 min / vidéo.

Portraits de famille / 1994 / 2 min 30 / vidéo.

Pour Catherine / 1995 / 30 minutes / vidéo / Inédit.

La Moindre des choses / 1996 / 105 minutes / 35 mm couleur.

Nous, sans papiers de France / 1997 / 3 minutes / 35 mm couleur.

Qui sait ? / 1998 / 106 minutes / 35 mm couleur.

Être et avoir / 2002 / 104 minutes / 35 mm couleur.

L'invisible / 2002 / 45 minutes / vidéo.

Emmanuelle Laborit, éclats de signes / 2002 / 7 minutes / vidéo.

Ce qui anime le taxidermiste / 2002 / 18 minutes / vidéo.

Retour en Normandie / 2006 / 113 minutes / 35 mm couleur.

Nénette, orang-outan de Bornéo / 2009 / 24 minutes / vidéo couleur.

Nénette / 2010 / 70 minutes / 35 mm couleur.

- à signaler : « Nicolas Philibert, L'intégrale (jusqu'ici) » - coffret DVD Éd. Montparnasse, coll. *Le geste cinématographique*.



Séminaire "La classe, la salle, le web".

Yannick Reix

Ce séminaire est organisé par *Les enfants de cinéma* en collaboration avec le Festival international du film de la Roche-sur-Yon et l'OPCAL. Le sujet sera la question d'internet et plus précisément l'occasion de débiter une réflexion sur l'intérêt, pour le dispositif, d'intégrer l'outil internet dans le travail entre les élèves et les enseignants.

Carole Desbarats

L'idée est la même que pour les jeux vidéos : travailler sur une pratique qu'il nous est nécessaire de connaître même si elle n'intervient pas directement encore de manière sensible dans la transmission de la culture cinéma.

Je voudrais vous rapporter un constat que j'ai pu faire après avoir assisté à un colloque à la cité des sciences et de l'industrie en avril 2010. Plusieurs centaines de personnes étaient présentes à ces assises numériques, aussi bien des professionnels de cette industrie que nombre de personnalités des hautes instances des ministères ou des enseignants : on pouvait observer que des recherches sur l'utilisation du numérique en classe étaient très avancées tant du côté des services de l'État que de celui des industriels. Il semble donc urgent de bien appréhender le sujet et peut-être d'émettre des propositions avant que des textes ministériels ne soient posés. C'est pourquoi nous avons demandé à Oliver Ertzcheid et Paul Mathias de nous aider à penser cette question.

Nouveaux outils web en lien avec l'éducation à l'image par Olivier Ertzcheid.

L'objectif de mon intervention est de montrer ce que les nouvelles technologies peuvent changer, bouleverser dans le rapport à l'enseignement et l'impact que cela peut avoir sur notre rapport aux médias.

Dès que l'on aborde la question des nouvelles technologies, des interrogations se posent sur la disparition de certains médias au profit d'autres.

Je vais développer 4 points face à ces interrogations :

- Ce que change le modèle Internet.
- De quelle manière s'effectue ce changement dans la relation de transmission et d'accès à la culture.
- Qu'est ce qui est encore négociable dans nos pratiques d'enseignants, de pédagogues ?
- Qu'est ce qui n'est plus négociable, c'est-à-dire qu'est ce qui a déjà changé ?



Beaucoup de choses ont changé avec internet mais principalement le rapport à l'espace. Les frontières, l'éloignement ne sont plus dictés par l'organisation sociale du monde mais par les outils technologiques. Le rapport au temps est également perturbé, le mot clé actuel est l'immédiateté agissant en émission mais également en réception. On passe d'une logique de périodique à une logique de flux tendus. Le site *Google news* illustre très bien cette logique où toutes les 4 minutes, une nouvelle information à la une arrive.

Nous assistons à un passage d'un rapport documentaire au monde dicté par des lois professionnelles à un rapport documentaire constant au monde. Nous sommes en train de

construire ce modèle collaboratif d'indexation.

Nous avons un rapport à l'archive qui est également modifié, tout est archivé, nous vivons dans une archive permanente.

Et évidemment le rapport à notre culture, à l'enseignement change. Mais pour permettre de gérer cette accélération du temps et d'en faire quelque chose qui ne soit pas vertigineux mais au contraire productif, des dispositifs voient le jour.

Aujourd'hui quel que soit le sujet, internet est un centre de gravité autour duquel nous allons retrouver des lieux de médiation tels que la classe et la salle de cinéma, des espaces de transmission et des dispositifs techniques. La difficulté de chacun est de trouver sa place au sein de cet ensemble.

L'économie de l'attention :

Herbert Simon, prix Nobel d'économie, a développé cette théorie. Selon lui l'attention est l'addition du temps passé au visionnage, du temps d'audition et du temps d'usage d'une ressource. Ce qui a changé avec internet est la profusion d'informations - ce que les québécois appellent « l'infobésité ». Et au sein de cette profusion apparaît le phénomène de pollution informationnelle. Son résultat est que la capacité d'attention de chacun étant naturellement limitée, l'attention face à cette profusion d'informations devient une ressource très rare.

Cette attention est ensuite phagocytée, alimentée par des sites qui ressemblent de près ou de loin à des blogs ou réseaux sociaux.

Lorsque l'on fait la photographie d'un individu utilisant internet, on remarque que du point de vue des moteurs de recherche et des réseaux sociaux cette personne devient une ressource documentaire.

Comment se font ces changements ?

Le problème avec les nouvelles technologies est que l'on essaie en permanence de les inventer, de les fabriquer, de les interpréter à l'aune des modèles anciens, pas nécessairement adéquats.



Plusieurs stratégies face à l'utilisation de cet outil en situation de pédagogie :

Soit on prend le parti de dire que cela ne nous intéresse pas, on fait notre métier, on joue l'indifférence.

Soit on interdit l'accès à certains sites mais cela est dangereux à mon sens.

Soit on mène une réflexion sur l'utilisation de ces sites et l'on mentionne tous leurs méfaits.

Soit enfin - stratégie la plus intéressante à mon sens - on s'intéresse à ces sites, on partage avec les élèves et l'on s'efforce de redevenir pédagogue au sens strict du terme.

Jenkins Emeric, célèbre chercheur au MIT, a vu se mettre en place sur ces réseaux cette forme sociale et politique avec très peu de structuration entre les membres mais avec un maximum de diversité. Il les a appelé des « adocraties » et défend l'idée que l'on devrait inventer des universités sur le modèle de Youtube permettant d'aller chercher la compétence, l'expertise là où elle se trouve et de la valoriser dans un cycle de pédagogie et de transmission standard. Pour étudier, les étudiants auraient moins véritablement besoin d'universités que de tels réseaux intellectuels.

Deux anthropologues, Jean Lave et Etienne Wenger, ont théorisé la légitimation d'une participation périphérique. Ils ont montré que les individus apprenaient plus efficacement lorsqu'ils étaient en situation de participation périphérique plutôt qu'au centre de l'action.

L'autre constante intervenant dans ce média est la force des liens faibles, très caractéristique des réseaux sociaux. De nouveaux mécanismes de recommandation et de valorisation se mettent en place avec ces outils.

Internet est avant tout un ensemble de nouveaux codes à maîtriser pour les enseignants mais également pour les élèves : ce qu'on appelle « les nouvelles littératies numériques ».

Avec, quel que soit le site que l'on utilise, une série de constantes s'imposant de façon

radicale, comme l'évoque Donna Bolt, chercheuse chez Microsoft.

Tout d'abord, la question de « la persistance ». Tout ce que l'on va poster ou inscrire sur un blog ou un site à l'âge de 15 ans sera toujours présent sur le net lorsque l'on aura 50 ans.

Deuxième constante : la « searchability », la capacité à être retrouvé ou recherché. Elle utilise un exemple très parlant. Sur les réseaux sociaux votre mère sait toujours où vous êtes. Cela ne pose-t-il pas un problème qui dépasse l'outil internet ?

Troisième élément, la notion de « reproductibilité ». Tout ce que l'on a dit, posté, photographié peut se retrouver et se déplacer dans un univers totalement différent, et sorti de son contexte.

Enfin une dernière caractéristique : « les audiences invisibles ». Sur les réseaux sociaux la plupart du temps le public n'est pas là lors de la médiation. Je pense que cela est un réel problème pour la transmission de savoirs.

Voici maintenant ce qui à mon sens ne sera plus jamais comme avant, ou en d'autres termes, les lignes de fractures du média internet.

Première ligne de fracture : les technologies de l'artefact. C'est-à-dire le rapport entre l'original et la copie. Aujourd'hui n'importe qui est capable de truquer une photo, ce qui pose le problème de l'intégrité de l'œuvre : comment sait-on qu'il s'agit de l'original ? Comment savoir d'une œuvre uniquement numérique si elle est authentique ou pas ?

Autre problème posé par internet : le périmètre d'application de la loi. Les usages sont internationaux, de fait les législations nationales ne s'appliquent pas. Donc sur la question des droits d'auteur, réfléchir aux usages et à la protection des auteurs afin de trouver une alternative meilleure à l'interdiction systématique des usages.

Enfin, la question de l'écriture, de la trace et de sa mémoire. Tout ce qui est sur les sites effectivement va rester. Mais qui sera le médiateur de ces archives ?

Pour conclure, ce qui me paraît essentiel est d'apprendre à distinguer ce qui relève du discours, de la narration et du story telling. Ce média a généralisé l'exigence d'avoir un regard critique personnel. Ce changement nécessite le besoin que l'éducation s'en charge et qu'elle donne des outils pour acquérir ce regard.

"Le polyglottisme numérique" par Paul Mathias

Qu'est-ce, à proprement parler, qu'un internaute ?

Notre collègue Éric Guichard en donne une définition assez simple : « un internaute est toute personne qui a eu au moins une fois une expérience sur l'internet et qui a manipulé ce média ». Une enquête, à laquelle il fait référence, a été conduite il y a quelques années sur les pratiques réticulaires. Elle a permis d'établir qu'à la question : « Savez-vous faire des recherches sur l'internet ? », le nombre d'individus se déclarant capables de maîtriser l'outil numérique et de faire des recherches sur le réseau était supérieur à celui des usagers effectifs du réseau. Autrement dit, bon nombre de personnes interrogées « savaient » effectuer des recherches sur l'internet sans avoir jamais eu la moindre expérience effective de ce média !

Au-delà de son caractère cocasse, l'enquête montre une certaine réalité de l'internet : qu'il s'agit à la fois d'un réseau et d'un halo de représentations et d'imaginaires plus ou moins irrationnelles concernant ce même réseau.

Je crois effectivement que l'expérience de l'internet est immédiatement une expérience représentée, fantasmée, et les représentations que nous en forgeons ne sont pas le résultat de sa réalité mais la constituent plutôt au rebours. Pour dire un peu vite : nous ne fantasmons pas l'internet à partir de ce que nous en savons, nous en faisons ce que nous pouvons à partir des fantasmes que nous en avons. Les réseaux ne sont effectivement pas seulement des réseaux, ils sont tout uniment une certaine construction intellectuelle des réseaux dans une intelligence plus ou moins appropriée de leurs enjeux. Manière de dire qu'il ne s'agit pas d'une expérience première puis reprise et réfléchie, mais d'une expérience immédiatement représentationnelle et immersive. Formellement parlant, l'expérience de l'internet ne correspond pas au schéma technique de la manipulation et de la maîtrise d'un outil bien déterminé, mais à un schéma existentiel de la « plongée » dans un monde dans lequel on est immédiatement immergé, chacun à des degrés divers, évidemment.

Avec l'internet, nous avons affaire à un bazar de sens, à un bazar rhétorique et sémantique, mais surtout à un bazar sur-investi de croyances. Ce disant, il ne s'agit pas de condamner ce média au profit d'une culture de plus haut rang, mais de le concevoir comme le lieu d'émergence de nouvelles structures culturelles.

Deux points pour défendre cette idée :

- tout d'abord, la pluralité des langues ou des écritures.

Partons d'un exemple simple : qu'est ce qu'une page Web ? Il s'agit d'une page où apparaît une phrase identifiable dans notre langue (le français par exemple). Pour que cette phrase française soit visible et lisible, il faut qu'elle soit aussi écrite en langage HTML et, pour que ce format soit lui-même opérationnel, un navigateur doit fonctionner et pouvoir l'interpréter. Ce navigateur doit à son tour avoir été lancé dans un système opératoire donné, Windows, Mac, Linux, etc. Or, en outre, pour que cette phrase soit visible par tout internaute, des protocoles de réseau sont installés sur la machine émettrice (notamment TCP/IP) et « négocient » des « paquets » avec un grand nombre de machines interconnectées sur les réseaux. Ainsi, pour qu'une simple phrase apparaisse sur notre ordinateur, nous devons « parler » – c'est-à-dire manipuler – au moins six langues différentes (on ne fera ici aucune différence entre l'écrit et l'oral).

Examinons maintenant ce paradoxe : la langue que nous maîtrisons vraiment est notre langue maternelle. Elle reste cependant pleine d'incorrections et, malgré ce fait d'évidence, elle reste intelligible à tous ; bien au contraire des langues techniques (celles qui servent à l'écriture d'une page Web), que nous maîtrisons rarement, mais que nous ne saurions parler qu'à la perfection ! D'où ce paradoxe : nous « parlons » sans commettre de fautes des langues que nous ne connaissons pas et, celles que nous maîtrisons (notre langue naturelle, le français, par exemple) nous les parlons avec de nombreuses incorrections.

Sur les réseaux, nous sommes donc dépossédés des conditions d'émergence et de réalisation de notre propre parole. N'y voyons là rien de dramatique : les conditions requises pour une écriture et donc une parole réticulaires répondent à des conditions linguistiques – notamment syntaxiques – qui nous dépassent.

Le point important, ici, me semble être qu'il s'agit pour nous, au plan intellectuel, d'une expérience de « dépropriation ». Un fossé très profond existe en effet entre la maîtrise intellectuelle que nous pouvons avoir des énoncés que nous produisons et les conditions technologiques de la production de ces énoncés. Et le hiatus concerne ici le rapport entre le sens (la page web que nous lisons) et les conditions de possibilité du sens (les langues informatiques que nous manipulons).

Or, nous nous trouvons désormais clairement au cœur des processus de connexion de l'internet. Pour l'ensemble de nos pratiques intellectuelles, plus ou moins approfondies, l'internet nous est fondamentalement « inappropriable ». Intellectuellement, nous ne pouvons pas avoir une maîtrise globale de ce qui se passe au niveau des réseaux. La pluralité des langues et des protocoles informatiques impliqués, la déconnexion entre les opérations linguistiques ordinaires et les conditions techniques de production du sens – tout cela a pour conséquence que notre expérience des réseaux est constitutivement « aveugle ».

En effet, à la lettre, nous ne pouvons pas savoir ce que nous faisons quand nous sommes sur les réseaux : nos productions, quelles qu'elles soient, simples ou complexes, se font à un niveau de maîtrise incommensurable aux opérations techniques sous-jacentes grâce auxquelles elles peuvent elles-mêmes avoir lieu.

Cela induit de multiples stratégies intellectuelles de réadaptation, partielle mais efficace. Dans un tel contexte de mécompréhension radicale, il nous appartient en effet de développer des stratégies de clarification des lieux de compétence, et de développer ce qu'il est devenu coutumier, à l'Éducation nationale, d'appeler un « socle commun de connaissances et de compétences ». Plus prosaïquement : il ne s'agit pas de prétendre maîtriser tous les processus en jeu dans la dynamique des réseaux, il s'agit d'être au fait des problématiques qu'ils provoquent, des difficultés qu'ils soulèvent sur le plan de la création, de la socialité, de la communication, de la citoyenneté, etc.

Ce qui nous conduit naturellement au deuxième point que je souhaite développer.

Les réseaux ne sont pas tant des objets ou des outils que la construction permanente de significations en translation. Comprenons : ce n'est pas l'outillage qui fait le réseau, ce ne sont pas les « tuyaux », ce sont les usages, les connexions effectives, les pratiques

intellectuelles engagées (communication, échanges, etc.).

Ce qui appelle ici une courte digression : on ne peut pas parler d'une histoire du Net, mais plutôt évoquer un palimpseste dont les différentes couches ne se seraient pas substituées les unes aux autres, mais s'accumuleraient sans cesse selon des logiques plutôt mécaniques qu'humaines, selon des contraintes algorithmiques plutôt que des décisions rationnelles. C'est l'ensemble des raisons, du reste, qui font que ce que nous écrivons sur les réseaux n'a généralement pour écho qu'un silence sidéral !

Mais revenons au principal : les significations que nous faisons traduire – sous forme de mails, de pages web, de fichiers, etc. – varient en fonction des protocoles informatiques que nous utilisons et, par conséquent, nos usages intellectuels eux-mêmes évoluent en fonction des outillages algorithmiques disponibles (les logiciels, par exemple). Tout cela – langues naturelles et langues techniques – forme notre système intellectuel contemporain.

Or, les protocoles informatiques sous-jacents, que nous manipulons en toute méconnaissance de cause, ont été élaborés conformément à des choix axiologiques et non pas simplement techniques – idée fort bien développée par Lawrence Lessig dans *Code and other laws of Cyberspace*, qui parle de choix éthiques, sociaux et juridiques. Son argument se résume à : « code is law », « le code, c'est de la loi ».

Il faut donc comprendre qu'en parlant des technologies de l'intellect, on évoque en réalité les structures les plus fondamentales de notre culture, de nos horizons numériques et intellectuels, enfin pour ainsi dire de notre humanité contemporaine. Avec ces technologies de l'intellect s'est construit un réseau qui représente lui-même une intelligence partagée ou, en d'autres termes, un usage partagé des intelligences. Représentation qui semble offrir une dimension « romantique » ou new age, mais qui risque bien, en vérité, d'être en son fond glaçante...!

L'internet est en tout état de cause, de plus en plus, notre monde – monde lettré dont les normes ne sont plus du tout celles de la littérature traditionnelle. Car la littérature, dans le monde internet, est principalement celle du hacking, celle de la manipulation intellectuelle d'unités syntaxiques inconnues du plus grand nombre. « Littérature » signifie ici : « compétences algorithmiques ». Dans l'ordre classique des choses, les élèves acquièrent d'abord des compétences pour ensuite développer leurs connaissances. Avec l'internet, les connaissances ne viendront pas en application de, mais en sublimation des compétences.

Pour conclure : dans cet amphigouri de sens que paraissent dessiner les réseaux, faut-il voir la fin de la culture ? En toute franchise, je ne crois pas. Avec le développement des réseaux, une nouvelle littérature amphigourique se fait jour. Maîtriser les langues qu'on parle – sur les plans morphologique ou syntaxique – n'est plus nécessaire : on écrit comme on parle et l'essentiel est que du sens se distribue à travers les réseaux.

Mais il n'est pas pour autant question d'adopter une posture de ravissement technologique, où nous dirions que nous sommes enfin parvenus au temps de la distribution égale des savoirs et de la culture. L'essentiel est plutôt que, dans le hiatus irrémédiable entre ce que nous maîtrisons de sens et l'impossibilité radicale dans laquelle nous sommes d'en maîtriser les soubassements, il y a la place pour une représentation critique et pour une appropriation intellectuelle et culturelle – à défaut d'être technique – des réseaux.



Contribution de Fabienne Bernard,
chargée de mission au Département éducation, formation, enseignements et métiers,
SCPCI, Ministère de la Culture et de la Communication

Cette année encore, la coutume peut être respectée et ces quelques lignes peuvent commencer par un remerciement et des félicitations à l'association *Les enfants de cinéma* pour leur capacité à renouveler les thématiques de ces Rencontres nationales.

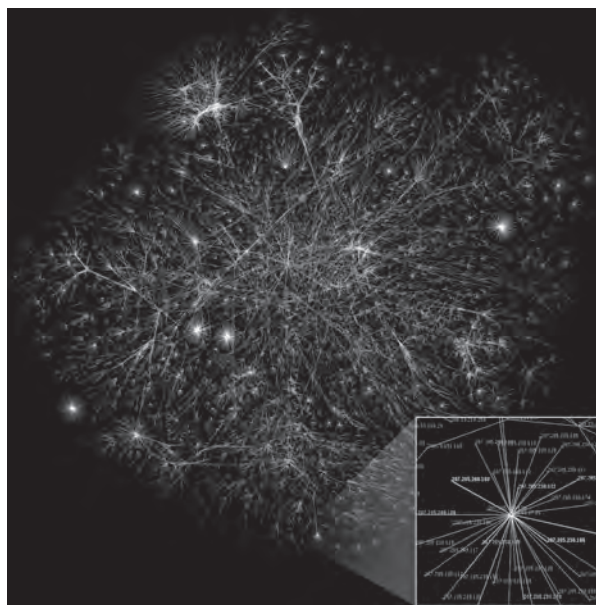
S'intéresser à Internet et au numérique n'est peut-être plus très novateur mais il est important que nos associations partenaires de l'éducation artistique et culturelle ne restent pas à la marge de ce débat mais qu'elles l'investissent totalement. C'est donc une initiative heureuse qu'ont prise *Les enfants de cinéma* d'introduire une conférence à ce sujet.

Le sujet ne peut se résumer à des jeux de concurrence entre le virtuel et le présentiel, entre le numérique et le papier. Poser la possibilité d'une complémentarité entre les deux univers devient nécessaire et est, de fait, plus constructif.

Par exemple, si l'on a toujours insisté et si l'on insiste toujours sur la question de la formation des professionnels de l'éducation et de la culture, on ne peut malheureusement que constater que les sessions de formation continue se réduisent et qu'il est de plus en plus difficile de valider des formations dans les plans académiques et départementaux de formation. Les structures culturelles proposent de plus en plus, en compensation, des séances de formation sur le temps libre des enseignants.

Mais n'est-il pas pertinent de réfléchir à la mise à disposition de ressources éducatives et culturelles sur Internet afin de pouvoir sensibiliser les enseignants qui ne peuvent pas bénéficier de ces formations en présentiel ? Surtout ne pas les penser « à la place de » mais « en complément de ». Des structures artistiques et culturelles ont déjà réfléchi à ce nouveau mode de fonctionnement et on peut se féliciter des initiatives de Centre Images, du Lux à Valence, des cinémas indépendants parisiens, de Premiers Plans en Pays de la Loire. La mise à disposition d'enregistrements audio, de discours autour de l'œuvre en prenant appui sur des images sont des sources d'enrichissement pour tous les médiateurs.

Penser cette complémentarité c'est aussi penser la place du service public culturel et éducatif sur Internet. Faire exister une offre gratuite, validée scientifiquement, était une des priorités que nous avons fixée lors de la réflexion autour de notre portail « *histoire-desarts.culture.fr* ». Cette philosophie est partagée par un grand nombre de partenaires culturels qu'ils dépendent de l'État ou des collectivités et cet espace numérique à destination des enseignants, des médiateurs et des jeunes doit être le reflet des collaborations entre les acteurs et le miroir des richesses de chacun.





TROISIÈME PARTIE

Conférence de Bernard Stiegler





CLOSE-UP

un film de

ABBAS KIAROSTAMI



L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées à l'aune du film d'Abbas Kiarostami, *Close-up*, par Bernard Stiegler.



Bernard Stiegler.

Quelques mots des raisons pour lesquelles j'ai voulu vous parler d'un film d'Abbas Kiarostami de 1990, *Close Up*. Tout d'abord, je prépare un livre où il occupe une place importante, et ensuite il est pour moi une manière d'avoir un dialogue avec Jean-Louis Comolli qui me l'a fait connaître. Mais surtout, ce film vient fort à propos enrichir une réflexion que je mène depuis des années maintenant : la thèse que je soutiens sur la prolétarianisation du spectateur à l'œuvre dans les médias et en particulier à travers la télévision, que j'ai développé dans *Prendre soin de la jeunesse et des générations*, dans la *Télécratie contre la démocratie* et quelques autres de mes livres.

La télévision prolétarise le social, c'est-à-dire le court-circuite. Prolétarianiser ne signifie pas ici « s'appauvrir financièrement ». La prolétarianisation est la perte de savoir, est le fait de court-circuiter son savoir. Or il se trouve que cette prolétarianisation se fait également au niveau des structures sociales. La société en tant que telle et non pas simplement les individus se trouve prolétarianisée, lorsque par exemple les structures des industries culturelles viennent se substituer à des organisations sociales qui avaient pour caractéristique depuis des dizaines de milliers d'années de transformer les pulsions en libido, c'est-à-dire de transformer les comportements de survie et d'agressivité qui animent tous les êtres vivants dotés d'un système nerveux, en investissement social - ce qu'on appellerait dans le langage antique de Aristote la « philia » et ce qu'on appelle dans un langage plus moderne « avoir du savoir vivre ».

À notre époque, « l'esthétique » au sens le plus neutre du terme, a été mise au service d'un consumérisme qui est devenu gravement toxique. Ce consumérisme constitué par la convocation des images et des sons mis au service du contrôle des comportements, a pris des dimensions importantes et graves. Ainsi j'ai rapporté dans *Prendre soin de la jeunesse et des générations* que l'équipe de médecine de pédopsychiatrie de l'université de Washington avait établi que les enfants surexposés avant 3 ans aux médias audiovisuels (jeux vidéos, DVD et télévision), subissaient des modifications de leurs circuits synaptiques. Aujourd'hui, 90 % des enfants américains sont exposés à ces médias audiovisuels, dont 40 % déjà consommateurs d'images animées à 1 an. Ce que ces chercheurs ont montré est maintenant chose reconnue de façon officielle : la modification de la synaptogénèse de l'enfant a des effets irréversibles. Elle a en particulier une corrélation très étroite avec la pathologie appelée « attention deficit disorder » (troubles de la concentration).

Contre ce consumérisme, je défends personnellement depuis une petite dizaine d'années, l'idée de la reconstitution d'un amatorat. Pas simplement parce que cette figure est intrinsèquement positive, mais parce que de nouvelles formes d'amatorat se déploient en

ce moment, qu'elles sont très intéressantes et qu'il faut les soutenir. Cette émergence est liée à la technologie numérique. Dans ce contexte précis, ce que j'appellerai « l'image poison » peut devenir une "image remède", ou curative : une image-soin. Je convoque ici le mot grec de *pharmakon* - ce concept avec lequel Platon condamne la pratique que les sophistes ont de l'écriture, comme pratique toxique et empoisonnante qui détruit la cité. Il ira même très loin dans ce discours, car pratiquant lui-même l'écriture comme écrivain, il essaiera d'inventer une thérapeutique avec ce *pharmakon* (qui n'est pas intrinsèquement un poison) pour en faire ce avec quoi il faut faire, et ce avec quoi il faut prendre soin de soi et des autres.

Je pense qu'on peut aujourd'hui imaginer la possibilité d'arrêter de subir les images en les consommant et en s'individualisant avec elles, pas forcément en les faisant ou en les produisant mais en faisant quelque chose avec elles. Cela est devenu possible aujourd'hui avec les médias numériques où tout le système numérique est reconfiguré pour rendre ces fonctions potentiellement accessibles à n'importe qui et parfois avec des qualités bien supérieures à celles que je connaissais quand j'étais directeur de l'INA. Mais au moment où tout le monde accède à la captation, cela suppose une mutation absolument radicale du point de vue dominant pour en garantir la démocratisation.

Pour vous parler plus avant de cette question, je voudrais mettre en perspective cette problématique à travers le film *Close Up*. Ce film traite de cette question et montre ainsi qu'elle se pose en Iran, à l'époque où Abbas Kiarostami et le protagoniste Hossein Sabzian se rencontrent.

Au fil du film

Synopsis.

Cinéphile obsessionnel et sans emploi, Hossain Sabzian ne peut résister à la tentation de se faire passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf afin de s'attirer les faveurs d'une famille iranienne bourgeoise. Une fois démasqué, cet homme est traîné devant la justice pour escroquerie.

*Apprenant ce fait divers, le réalisateur Abbas Kiarostami s'empresse de réunir une équipe de tournage afin de reconstituer les faits et de filmer le procès de Sabzian. Adoptant un récit qui assemble la réalité et la fiction, Abbas Kiarostami cherche à comprendre l'origine de cette curieuse manipulation. En s'intéressant à un homme qui confond le cinéma et sa propre vie, *Close-up* est un film où la cinéphilie joue son propre rôle, au premier plan.*



Le film commence par une scène reconstituée. Dans un taxi, on voit un journaliste et deux policiers se rendre dans une famille du nord de Téhéran, dans les quartiers résidentiels, la famille Ahankhah. Le héros du film Hossain Sabzian est un iranien pauvre et chômeur. Il est dans la demeure de Monsieur Ahankhah, colonel de l'armée iranienne. Les policiers viennent l'arrêter, parce qu'il est accusé de s'être fait passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf auprès de personnes qui l'accusent en cela d'escroquerie. Ils sont accompagnés d'un journaliste.

Le générique démarre après cette scène d'arrestation et se déroule sur une rotative de journal en train d'imprimer la photo de Sabzian et l'article du fait-divers.

Abbas Kiarostami a découvert ce fait-divers réel par hasard, un jour où il avait rendez-vous au domicile de son collègue Mohsen Makhmalbaf.

Le générique fini, Abbas Kiarostami débute une série d'interviews. Il enquête sur l'affaire, commence par recueillir les témoignages des policiers, puis rend visite à la famille

Ahankhah. Et puisqu'il va y avoir un procès, il se rend ensuite chez le juge auquel il demande l'autorisation de filmer le procès et même, de rapprocher la date de l'audience en disant « j'ai un film à faire ».

Puis arrive le procès durant lequel sont insérés des flash-back.

Kiarostami prend le parti de remplacer certains des témoignages par ce que l'on peut appeler des flash-back et qui sont en fait des scènes reconstituées. On n'entend pas simplement le témoignage mais on voit, on vit ce qui s'est passé.

La première scène du procès est tout à fait extraordinaire : Abbas Kiarostami interviewe Hossain Sabzian, mais pas seulement : il lui explique en même temps toutes les règles du tournage lors du procès, le dispositif de prise de vue, comment ça va fonctionner. Le juge explique à son tour les règles de la justice, comment fonctionne la cour. Cette mise en parallèle du cinéma et de la justice est très importante.

Viennent ensuite les dépositions des témoins. Le témoignage du fils Ahankhah est substitué par un flash-back reconstituant la scène. Par ce procédé cinématographique, le réalisateur représente la fiction, réélaborée, comme si tous les gens écoutant le fils à l'audience imaginaient la scène que nous, spectateurs, voyons à l'écran.

Premier flash-back :

Ces reconstitutions posent évidemment un problème : ce que nous voyons, nous le voyons à travers le cadre de la caméra et à travers le montage et donc, bien sûr, à travers le regard de Kiarostami. La première reconstitution nous raconte ainsi comment a débuté l'histoire d'Hossain Sabzian, mais aussi comment a débuté le film, puisque les deux sont indissociables.



Nous voyons Mme Ahankhah dans un bus à Téhéran, faisant par hasard la connaissance de Hossain Sabzian. Hossain Sabzian lit un livre, le scénario du film *Le cycliste*. On voit combien son imagination est le siège d'une expérience qu'il fait d'une œuvre cinématographique à travers une œuvre littéraire. Et quelque chose lui passe par la tête de tout à fait insensé, qui consiste à se faire passer auprès de sa voisine de

bus pour Mohsen Makhamalbab – et à se faire du cinéma au point d'ailleurs de se mettre à y croire lui-même. L'histoire débute de cette manière absolument accidentelle. H Sabzian s'est mis à mentir d'abord « pour voir », pour voir ce que cela va donner par la suite, par curiosité.

Or Abbas Kiarostami montrera pour sa part que c'est ce qu'il est amené à faire en permanence, « mentir pour voir ». Car est-il possible de faire du cinéma (et du bon) sans se mettre à y croire soi-même ?

Nous sommes en Iran et cette question d'y croire n'est pas tout à fait isolable de celle de la foi. La condition technique de l'être humain, de l'être désirant n'est elle pas plus généralement une condition archi-cinématographique ?

La vie humaine est toujours déjà un cinéma. Voilà ce qui est mis en scène dans *Close up*, et pour citer Youssef Ishaghpour : ce qui fait que « la vie semble revenir à elle-même à travers le cinéma ». Or, que Hossain Sabzian ne cesse de dire qu'il fait du cinéma est métaphoriquement très vrai : il se raconte des histoires et en raconte à d'autres, que ces derniers ne demandent qu'à croire, se faisant eux-mêmes à leur tour du cinéma.

Et ces situations filmées par Abbas Kiarostami deviennent finalement du cinéma, deviennent un film. Un film cette fois au sens d'une image objet et non plus seulement d'une série d'images mentales plus ou moins pathologiques et mensongères. Kiarostami va comme tous les autres personnages dans le film jouer son propre personnage. Un personnage d'amateur passionné de cinéma, mais un amateur particulier, un amateur qui tient la caméra et qui est capable de s'en servir magistralement.

Le second flash-back du procès:

Ce nouveau flash-back raconte l'arrestation de Hossain Sabzian, vu de chez les Ahankhah. Dans cette scène Mr Ahankhah explique à l'un de ses amis ce qu'il a compris de l'affaire et les raisons pour lesquelles il a porté plainte. Au cours de cette explication, on voit Hossain Sabzian arriver, puis mentir.

Si celui qui regarde la scène est un peu lucide, il comprend évidemment que c'est un flash-back et que ça ne peut pas être une scène de réalité, du documentaire : il s'agit forcément là d'une scène reconstituée. Une fois compris cela, ce qui n'est pas si facile à saisir, nous sommes confrontés à un vrai paradoxe très intéressant : **du temps s'est passé entre le personnage joué et le personnage qui joue ce personnage**. Le personnage joue une scène reconstituée, qu'il avait vécue quelques semaines avant son arrestation et avant son procès. S'il la rejoue, c'est qu'il a été libéré et donc acquitté dans son procès, alors qu'on ne le sait pas encore puisque temporellement, cette scène de flash-back a lieu durant le procès. Qu'est-ce donc que ce temps ? Et qu'est-ce que ce tribunal sinon une autre sorte d'imagination, dont l'appareil de production s'appelle la Loi ?

On a compris que c'est du cinéma, mais que ce cinéma montre ce qui n'est pas du cinéma, comme lui seul peut-être le rend possible et imaginable. Dès lors, comment ne pas voir la dimension cathartique de la scène de ce flash-back de diverses façons, et notamment sa dimension thérapeutique, une sorte d'anamnèse au sens où Platon en parlait.

Et l'expression « Ne pas mentir vraiment » est des plus étranges car à ce compte, comment mentir vraiment ? On voit bien que cela ne signifie pas la même chose que « mentir pour dire le vrai ».

« Mentir vraiment » serait alors pratiquer ce que l'on appelle parfois une fiction nécessaire, par exemple :

- celle du rituel des pratiquants du culte Haukas que montre Jean Rouch dans *Les Maîtres fous*, - ou encore celle de ce qu'Etienne Balibar appelle « l'ethnicité fictive » ?

Toutes ces questions sont à l'horizon de ce film, qui est aussi en grande partie constitué par la question de la justice et de son rapport à la religion. *Close Up* est un film qu'on ne peut pas ne pas voir au moins deux fois. Les gens qui n'ont vu *Close Up* qu'une fois n'ont pas encore vu *Close Up*, ce qui est chose vraie pour tout film. Et cette nécessité de la répétition du film est aussi incontournable que la phénoménologie de l'esprit de Hegel, lorsqu'il dit : « maintenant vous devez lire la préface », impliquant en cela que l'on lise la préface une fois le livre déjà lu une première fois.

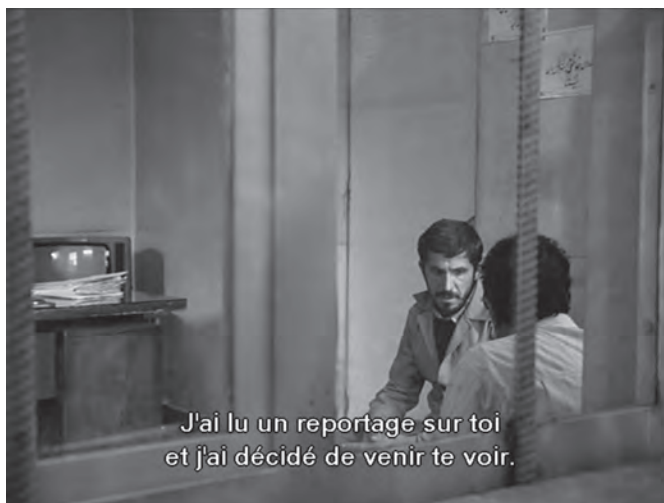
Nous devons en quelque sorte faire ce que Hossain Sabzian prescrit lui-même à la famille Ahankhah à propos du film *Le Cycliste* : « Vous devez le revoir, on doit revoir au moins une fois ce film. »

Après ce long flash-back, on revient dans le procès qui va conduire à l'acquiescement de la justice et au pardon de la famille Ahankhah. À sa sortie de prison, nous voyons que Mohsen Makhamalbaf est venu chercher Hossain Sabzian. Ils se rendent à moto chez les Ahankhah. Sur le seuil de la maison, le père embrasse Mohsen Makhamalbaf et Hossain Sabzian, puis retournement de situation : Mr Ahankhah demandant pardon à Sabzian. Mohsen Makhamalbaf s'adresse ensuite à Mr Ahankhah et il lui dit que Mr Sabzian a changé. C'est la fin du film, le générique se déroule ensuite sur une image figée d'Hossain Sabzian.



Tous les acteurs, tous les protagonistes de ce film jouent leur propre personnage, mais il y en a un qui occupe un rôle à part : Abbas Kiarostami.

Il n'apparaît qu'en voix off, donc n'apparaît pas à l'image, sauf de dos dans la scène qui se passe dans la prison. Il est venu à la rencontre d'Hossain Sabzian pour l'interviewer – ou sinon l'interviewer, en tout cas le filmer, la caméra dehors et Hossain derrière les barreaux. Quoiqu'il en soit, Mohsen Makhmalbaf à cet instant est en train d'aider (on dit qu'il



tient la caméra) Abbas Kiarostami à recueillir un témoignage ou bien, déjà, à tourner une scène pour son film. En regardant le film, il est tout autant impossible de répondre à cette question que d'éviter de se la poser. Nous croyons savoir que nous voyons un homme réellement en prison qu'Abbas Kiarostami est allé voir pendant son incarcération et à qui il propose de le filmer pour raconter son histoire.

Le cinéma est déjà mis en scène partout dans cette mise en scène, chose particulièrement vraie dans les scènes où Abbas Kiarostami intervient lui-même en voix off. Ainsi lorsque le juge dit au réalisateur que le procès aura lieu le 19 janvier, celui-ci lui répond de façon surprenante qu'il faudrait avancer la date du procès pour des raisons techniques, parce qu'il va débiter le tournage de *L'Argent de poche*. Abbas Kiarostami met ainsi la justice à l'heure du cinéma, il la soumet au temps du cinéma. Le procès qui est un événement réel et le film qui n'est malgré tout qu'une fiction vont en quelque sorte devenir indissociables.

Abbas Kiarostami apparaît également au tout début du procès, toujours en voix off, avant que celui-ci ne débute vraiment.

Il explique à Hossain quel est le dispositif de prise de vue et qu'il sera son public c'est-à-dire son avocat. De même que le juge va expliquer au prévenu la procédure du procès, Abbas Kiarostami explique la procédure de prise de vue, ses deux caméras - celle pour les gros plans et celle pour les plans d'ensemble. Elles deviennent ainsi une espèce très particulière de greffier. Hossain déclare d'ailleurs pour la première fois qu'il est ici à cause de l'art, du cinéma. Par la suite durant le procès, Hossain s'expliquera plus longuement pour justifier ses actes : pour lui, Mohsen Makhmalbaf est un grand cinéaste parce qu'il peint les douleurs des pauvres, ceux qui souffrent, comme dans *Le Mariage des bénis*. Agissant ainsi, il s'est senti comme le garçon du film de Kiarostami *Le Passager* capable de tromper ses amis. Hossain, amateur de cinéma, s'est identifié à Qassem, ce personnage du *Passager*, amateur lui aussi mais de football, qui se faisait passer non pas pour un footballeur mais pour un photographe. Hossain Sabzian témoigne à son procès en se référant à Qassem qui avec un appareil vide avait fait semblant de photographier les gens, non pour en tirer du profit mais à cause de sa passion du football. Il explique ainsi qu'il a joué à être un autre par amour du cinéma. C'est le moment que choisit Abbas Kiarostami pour nous apprendre que tout jeune, Hossain Sabzian jouait à faire des films.

Stéphane Goudet, Claire Labastie et Marie-Claude Benard disent qu'il y a en fait un procès ajouté au procès par Abbas Kiarostami. Un procès où le réalisateur joue en quelque sorte à faire du réel au cinéma et à renverser toutes les questions. Mais à mon sens, rien ne permet à un spectateur de film de parler avec certitude d'un procès ajouté. Sans doute est-ce visible à l'étude des procédés techniques et ne fera aucun doute pour un spécialiste de l'analyse de film. Faut-il pour autant considérer le film comme un double du procès, comme certains critiques l'ont dit ? Quoiqu'il en soit, dans ce doux mensonge qu'est toujours un film, Abbas Kiarostami nous fait entrer dans la cour de justice par un clap, nous introduisant ainsi dans le procès comme dans la scène du tournage d'un film, créant en cela une ambiguïté absolument indécidable sur le statut de ce que nous regardons. Nos

certitudes en quelque sorte passent par pertes et profits dans les frais généraux de la production. Le film fonctionne, nous affecte, nous émeut, produit un effet esthétique et nous fait passer à l'acte cinématographique, parce qu'aucune accusation n'est claire. L'amateur de cinéma, même connaisseur, est fondamentalement mis en suspend dans ses certitudes, et tout l'intérêt du film est là.

Autre question posée par ce film : la différence du spectateur d'un film par rapport au lecteur d'un texte ou différence entre un objet spatial comme un livre et un objet temporel comme un film, c'est à dire entre le cinéma et l'écriture de la loi (le texte Coranique en l'occurrence, puisque nous sommes en Iran).

Dans ce que Wolfgang Iser appelle « l'acte de lecture », le lecteur d'un livre ne peut le faire passer à l'acte (le lire effectivement) qu'à la condition d'avoir littérisé et littéralisé sa propre mémoire (d'avoir appris à lire, condition sine qua non ; et d'avoir transformé son système nerveux comme siège de connections synaptiques en perpétuelles transformations).

De même, comment Hossain peut-il regarder un film autrement qu'en tramant cinématographiquement son âme noétique (c'est-à-dire sa souffrance) ? Hossain ne peut donc pas véritablement regarder le film autrement qu'en passant à l'acte de faire ce cinéma qui merveilleusement se réalise ici comme dans un conte de fée, un temps du cinéma, film de et avec Abbas Kiarostami, mis en scène avec Hossain Sabzian.

C'est un fantasme commun aux amateurs de cinéma que nous sommes qui survient en regardant son film : contribuant, jouant dans son film, nous donnant à projeter nos motifs dans la vie de Hossain Sabzian, nous partageons son amour du cinéma, mais aussi tant d'autres de ses souffrances et de ses joies. Pendant le procès s'engage un dialogue cinématographique incroyable entre lui et Abbas Kiarostami, conclu par ce dernier disant à Hossain qu'il est en train de jouer son propre rôle. Il lui demande s'il pense être meilleur acteur que metteur en scène et Hossain répond que ce n'est pas à lui de le dire, mais qu'il préfère être acteur, afin d'exprimer les mauvaises expériences qu'il a vécu et toutes les souffrances enfouies au fond de lui. Or qu'est-ce qu'un acteur, sinon celui qui fait passer à l'acte un texte, un film, le texte d'un scénario, le texte de sa vie, ou de la vie ? Comment alors être et ne pas être acteur, passer et ne pas passer à l'acte, celui de regarder et de voir des films que l'on aime ? Endurant cette question, Hossain Sabzian, sans argent et prêt à voler pour manger, avait bien commencé par acheter des livres de technique sur le cinéma. Notons à propos du cinéma et de l'art qu'il est d'ailleurs suffisamment lettré et cultivé pour citer Tolstoï : « l'art est une expérience sentimentale que l'artiste partage avec d'autres ».



À l'issue de ce dialogue, le film va vers sa fin et donc vers l'acquittement d'Hossain et vers sa libération. La dernière scène montre deux hommes sur une moto : le désir coïncide désormais avec la réalité, Hossain ayant expliqué au début du film que son rêve était de faire un road movie à moto.

Hossain Sabzian souffre non pas du manque de nourriture, mais de ne pas pouvoir montrer son amour du cinéma, c'est-à-dire de ne pas pouvoir faire du cinéma, simplement à partir de sa passion pour lui. Alors il se met à essayer, il passe à l'acte pour voir et par la même occasion pour manger son repas du soir. La lecture du scénario est une sorte de passage à l'acte de ce regard cinématographique. Le spectateur du film tout comme le lecteur d'un livre est celui par qui le processus cinématographique passe à l'acte d'un regard. Wolfgang Iser explique cela à propos de l'acte de lecture, rappelant qu'un livre n'est un texte que lorsqu'il est lu, sinon ce n'est qu'un volume de papier de 100 à 500 grammes sur lequel il y a des tâches d'encre. Même chose pour un film, il n'est que bobines, mais devient un film quand il est projeté et regardé. Le film n'existe qu'à travers les regards

des spectateurs. Un tel changement de regard est ce qui se traduit par un changement de comportement, et comme le dit Jean-Louis Comolli : « Le regard d'un homme sur le monde se voit à sa façon d'être au monde ».

Mais le passage à l'acte cinématographique d'un spectateur peut devenir transgressif, non seulement comme l'acte de folie d'Hossain provoqué par son amour fou pour le cinéma, mais aussi comme cinéma politique. Et n'oublions pas que c'est ce à quoi s'est voué dans les années 60 le cinéma iranien, luttant avant la révolution islamique contre le Shah, dont celui-ci n'était que le symptôme d'une maladie.



Un intellectuel iranien Jalal Al-e-Ahmad en 1961 appellera "L'occidentalité" ce que cite Hormuz Kéy dans *Le cinéma iranien*. Maladie induite, dit-il, par une hégémonie exercée sur le machinique par l'occident .

« Je dis "occidentalité" comme on dirait poliomyélite, ou si l'image passe mal « bronchite ou amygdalite ». C'est une maladie. Notre vie, à nous les iraniens de l'époque du Shah, c'est le partage de deux mondes, celui de la fabrication, de la finition et de l'exportation de la machine d'un côté, celui de l'utilisation et de l'usage de celle-ci de l'autre. L'un fabrique : l'Occident, l'autre utilise : nous, les pays non-alignés ou les pays dit du « tiers monde » (...) La séparation entre ces deux mondes rend le monde malade de l'occidentalité, le coupant en deux, deux mondes où il y a à un bout l'occident et nous autres à l'autre bout, frappés d'occidentalité ».

Or ce que décrit cet intellectuel en 1961 frappe tout autant les occidentaux eux-mêmes. Cette maladie que j'ai appelé « la dissociation » c'est-à-dire l'opposition fonctionnelle entre production et consommation, procède fondamentalement d'un tournant machinique généralisé et notamment un tournant de la sensibilité, qui fait que par exemple on ne peut pas lire un livre sans avoir appris à lire et donc sans être capable d'écrire. En revanche on peut regarder un film sans avoir jamais fait la moindre image. Mais c'est une illusion - historique et provisoire peut-être... Hossain Sabzian l'a bien compris et cela le fait souffrir.

Cette illusion et cette maladie qu'elle produit, « l'occidentalité », passe par des usines à images, par une imagination artificielle industrielle mise au service du marketing et de la publicité; mais elle procède d'un stade machinique du *pharmakon* beaucoup plus vaste encore. Jalal Al-e-Ahmad précise qu'il n'est pas question de nier la machine ou de la rejeter comme le réclamaient les utopistes au début du XIX siècle, car son universalité est un déterminisme historique.

Le *pharmakon* qu'est la machine à son stade machinique produit un empoisonnement mondial, qui nécessite une thérapie.

Le cinéma, fruit culturel de ce tournant machinique de l'humanité, doit être mis au service de cette thérapie. En Iran écrit Hormuz Kéy, le cinéma s'est révélé comme une vérité sociale, on le voit fabuleusement dans ce film. Dans sa lutte contre le gouvernement du Shah, la société iranienne et par conséquent le cinéma iranien, a entrepris cette auto-thérapie dix ans avant la révolution de 1979. Hormuz Kéy écrit : « à cette époque, les intellectuels iraniens ne concevaient qu'une solution politique à tous problèmes socio-culturels, lutter efficacement contre l'occident par tous les moyens. »

Et Foucault d'ajouter en 1978 : « contrairement à ce que l'on prétend, ce ne sont pas les éléments archaïques de la société iranienne qui s'opposent à la modernisation de l'Iran en s'opposant au Shah, c'est au contraire le Shah qui est archaïque en portant un tel projet de modernisation qui est perçu par les Iraniens comme une maladie. L'agonie du régime est l'échec d'une tentative pour moderniser à l'européenne les pays islamiques ». Ces analyses de Foucault mériteraient évidemment qu'on y revienne aujourd'hui.

Ce ne sont peut-être pas eux qui sont des archaïsants, mais nous qui sommes archaïques par rapport à eux. Je ne suis pas en train de dire qu'il faut faire une "révolution islamique".

En décrivant les effets pathogènes de cette occidentalité dont le Shah serait le principal symptôme, Jalal Al-e-Ahmad s'oppose à une privation d'existence du peuple iranien par une logique de dissociation qui lèse partout dans le monde aussi bien les individus que les groupes, et qui à cette époque était ressentie en Iran plus qu'ailleurs. Cette opposition n'est pas un refus de la machine mais un refus de la prolétarisation que produit cette machine. La machine cinématographique que le corps religieux islamique finira d'après Abbas Kiarostami non seulement par accepter mais par aimer, devient alors l'instrument d'une auto-thérapie. Cependant celle-ci va bientôt se constituer comme instance critique dans la société postrévolutionnaire, et le cinéma iranien notamment à travers Mohsen Makhamalbaf et Abbas Kiarostami prend très rapidement ses distances avec le militantisme et la politique directe. Mohsen Makhamalbaf vit aujourd'hui au Pakistan. Banni par le pouvoir, il a dû quitter Téhéran en 2004. Quant à Abbas Kiarostami selon Hormuz Kéy, il se révèle plus attentif à la nature humaine et plus confiant en une solution culturelle apportée aux problèmes de la société qu'à une réponse uniquement politique.

Je trouve ces propos très éclairants pour comprendre le contexte de *Close Up* et en particulier le poids du cinéma dans la société iranienne, une spécificité qui a son importance pour le film. Mais en même temps je ne crois pas qu'il faille séparer politique et culture. La question n'est pas de se retourner vers la culture pour fuir la ou le politique ou de s'en débarrasser après les illusions. Il s'agit plutôt de commencer à vraiment poser les problèmes.

Et poser la question de l'imaginaire comme une question d'économie politique car aujourd'hui, l'imaginaire est la principale préoccupation du capitalisme.

Les écrivains antillais dont Patrick Chamoiseau se sont posés ces questions dans le *Manifeste pour des produits de hautes nécessités* publié en février 2009 après les émeutes des Antilles. Ils déclarent que les gens ont complètement changé d'imaginaire, ne serait-ce que d'imaginaire alimentaire, qui n'est plus relié aux réalités locales, mais lié à une perception du monde et à une forme de consommation du monde. Lutter contre l'occidentalité pour Jalal Al-e-Ahmad consiste à lutter contre l'invasion de cet imaginaire de misère, facteur de destruction de l'individuation. Ce manifeste ajoute que derrière le prosaïque du pouvoir d'achat ou du panier de la ménagère se profile l'essentiel, cet essentiel qui nous manque et qui donne du sens à l'existence, à savoir « le Poétique ». Toute vie humaine un peu équilibrée s'articule entre d'un côté les nécessités immédiates du boire, survivre, manger et de l'autre l'aspiration à un épanouissement de soi. Ce système de destruction de l'opinion, qui aujourd'hui est remplacé par les audiences de la télévision ou le buzz sur le web, continue à confiner nos existences dans des individuations égoïstes qui nous suppriment tout horizon et nous condamnent à deux misères profondes : être consommateurs ou bien être producteurs. Le consommateur ne travaillant que pour consommer ce que produit sa force de travail devenue marchandise et le producteur réduisant sa production à l'unique perspective de profits pour les consommations fantasmées sans limites.

Or, pour les spectateurs de *Close Up*, ce qui apparaît littéralement merveilleux dans le personnage de Hossain Sabzian est que ce dernier n'est manifestement pas du tout un consommateur de cinéma, ni de quoi que ce soit d'ailleurs.

Je conclus en citant les auteurs antillais de ce manifeste :

« Il est donc urgent d'escorter les produits de premières nécessités d'une autre catégorie de denrées ou de facteurs qui relèveraient d'une haute nécessité. Par cette idée de « haute nécessité » nous appellerons à prendre conscience du poétique déjà en œuvre dans un mouvement qui au-delà du pouvoir d'achat, relève d'une exigence existentielle réelle, d'un appel très profond au plus noble de la vie. »

Hossain Sabzian vit donc dans cette conscience et cet amour du poétique du grand désir intime.

Références :

Cité dans le texte par Bernard Stiegler :

Race, nation, classe. Les identités ambiguës, de Etienne Balibar et Emmanuel Wallerstein, éd. La Découverte.

Abbas Kiarostami, par Jean-Albert Bron, Stéphane Goudet, Marie-Claude Benard et Claire Labastie, Cahiers des ailes du désir N°11, Février 2003.

Manifeste pour les produits de haute nécessité : Lien : <http://www.galaade.com/oeuvre/manifeste-pour-les-produits-de-haute-necessite>

L'occidentalité – Gharbzadegui, de Jalal Al-e-Ahmad, éd. L'Harmattan

Le cinéma iranien : l'image d'une société en bouillonnement, de Hormuz Kéy, éd. Karthala Editions

Sur Kiarostami :

Abbas Kiarostami, de Alain Bergala, éd. Cahiers du cinéma, collection Les Petits Cahiers

L'évidence du film, de Jean-Luc Nancy, éd. Yves Gevaert

Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel, collectif - Philippe Rajel, éd. Yellow now

De Bernard Stiegler, sur ces problématiques :

De la misère symbolique 1. L'époque industrielle, éd. Galilée

De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible, éd. Galilée

Lien vers le logiciel « Ligne de temps », outil d'appareillage de pratique amateur (utilisé durant la conférence) – sur le site de l'IRI dirigé par Bernard Stiegler : <http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps/>





ANNEXES





Direction générale
de l'enseignement
scolaire

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

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

Bureau des écoles

DGESCO A1-1
n° 2010- 0369

Affaire suivie par
Nicolas SADDIER
Téléphone
01 55 50 14 21
Télécopie
01 55 55 38 92
Courriel
nicolas.saddier@
Education.gouv.fr

110 rue de Grenelle
75357 Paris SP 07

Paris le 21 SEP. 2010

Le Ministre de l'Éducation nationale,
Porte-parole du Gouvernement

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 : seizième rencontre nationale des coordinateurs départementaux École et cinéma à La Roche-sur-Yon

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *École et cinéma* se déroulera du 13 au 15 octobre 2010 à La Roche-sur-Yon (Vendée). Cette rencontre annuelle s'inscrit dans le cadre du partenariat formalisé par le cahier des charges de l'opération, signé par les ministères de la Culture et de la Communication et de l'Éducation nationale. Grâce aux apports des universitaires et des artistes invités, elle doit permettre à chacun d'enrichir ses connaissances et ses compétences dans le domaine du cinéma afin de contribuer à développer les actions de formation continue dans le domaine des enseignements artistiques à l'école et notamment de l'histoire des arts.

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. Vous voudrez bien lui délivrer un ordre de mission et prendre en charge ses frais de déplacement et de séjour ; l'association *Les enfants de cinéma*, assure, pour sa part, les frais de la totalité des repas.

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

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

Jean-Michel BLANQUER

PJ

- Présentation Rencontre nationales École et cinéma 2010

- Programme



Annexe 2 : En ligne sur le site internet des *Enfants de cinéma*,
www.enfants-de-cinema.com



- **Julien Meesters** : "à la découverte d'un métier : superviseur des effets spéciaux."




- **Présentation de l'exposition du photographe Meyer** : "Dans le cinéma, l'enfant spectateur" - une exposition itinérante proposée par l'Alhambra, Pôle régional d'Éducation artistique et de formation au cinéma.



- **Marc Olry de LOST FILMS**, distributeur du film *Du silence et des ombres*, nous présente le film projeté en plénière.




Annexe 3 : programme de la Rencontre nationale d'octobre 2010 à la Roche-sur-Yon



Rencontre nationale des coordinateurs
École et cinéma

13, 14 et 15 octobre 2010 à La Roche-sur-Yon

une manifestation mise en œuvre par
Les enfants de cinéma



Cette manifestation est soutenue par :
le ministère de l'Éducation Nationale (Dgesc et Scérén-Cndp)
et le ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI)

en partenariat avec :
le Cinéma le Concorde, le Festival international du film de la Roche-sur-Yon, l'Inspection académique de la Vendée, la DRAC Pays-de-la-Loire, la Ville de La Roche-sur-Yon et l'OPCAL



Les enfants de cinéma
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris
Tel. 01 40 29 09 99 - Mail. info@enfants-de-cinema.com - www.enfants-de-cinema.com



Photo: Vincent et Genevieve

Mercredi 13 octobre

9 h 30 - 12 h 00

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

à partir de 10 h 00

Simultanément, projection ouverte aux enseignants de la Vendée du film de Nicolas Philibert *Un animal, des animaux* - Rencontre avec Nicolas Philibert

13 h 45 - 16 h 30

Conférence de Bernard Stiegler : « L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées à l'aune du film d'Abbas Kiarostami *Close up* » - Échange avec la salle

17 h 00 - 19 h 10

Projection du film *Du silence et des ombres*, de Robert Mulligan

19 h 30 - 21 h 30

Ouverture officielle de la Rencontre Nationale en présence des partenaires institutionnels
Avant-première : *Dessine-toi...*, documentaire de Gilles Porte, en présence du réalisateur



Jeudi 14 octobre

« Le cinéma à l'épreuve du réel »

9 h 00 - 10 h 15

Point d'actualité : « Etat des lieux du dispositif *École et cinéma* à la rentrée 2010 »

10 h 15 - 12 h 45

Nicolas Philibert : le regard d'un cinéaste - Nicolas Philibert revisite l'ensemble de son parcours depuis *La voix de son maître* à *Nénette* à travers des extraits choisis de ses films, en dialogue avec la salle

14 h 15 - 16 h 30

Ateliers de réflexion :

- Rouge comme le ciel, suite à la projection, retour sur la réflexion autour du son d'un film
- Le tableau blanc interactif : un nouvel outil pour accompagner les films ?
- Mutualisation sur le site des *Enfants de cinéma* des expériences menées sur les films
- Les stages *École et cinéma* dans la formation des enseignants
- La question du partenariat avec les collectivités locales
- « *École et cinéma découverte* » : vers un nouveau dispositif national pour les maternelles ?

17 h 00 - 17 h 15

Dans le cinéma, l'enfant spectateur - Présentation du travail mené par le photographe Meyer dans le cadre de sa résidence d'artiste à l'Alhambra à Marseille avec une classe de CM2 d'*École et cinéma*

17 h 15 - 18 h 45

Projection du nouveau programme de courts métrages « Regards libres, cinq courts métrages à l'épreuve du réel »

19 h 30 - 22 h 00

Cérémonie d'ouverture du Festival International du Film de la Roche-sur-Yon, avec projection d'un film « surprise » en avant-première nationale

Vendredi 15 octobre

9 h 15 - 10 h 30

« Du documentaire à la fiction, et retour » par Carole Desbarats

10 h 30 - 12 h 30

« Découverte d'un métier : superviseur des effets spéciaux » par Julien Meesters, responsable de Mikrosimage (Société créatrice d'effets spéciaux au cinéma : *Cleveland contre Wall Street*, *Un poison violent*, ...)

13 h 30 - 14 h 30

Restitution des ateliers et débat

15 h 00 - 17 h 30

Séminaire « La classe, la salle, le Web » animé par Carole Desbarats. Invités : Olivier Ertzscheid, « Nouveaux outils web en lien avec l'éducation à l'image », et Paul Mathias, « La pluralité des écritures pour le web » - Séminaire proposé par l'OPCAL, le Festival International du Film de la Roche-sur-Yon et *Les enfants de cinéma*

17 h 30 - 18 h 00

Clôture de la Rencontre nationale

à partir de 18 h 30

Soirée libre Festival International du Film de La Roche-sur-Yon



Intervenants



CAROLE DESBARATS

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



OLIVIER ERTZSCHEID

www.affordance.info

Auteur d'une thèse sur l'écriture hypertextuelle, Olivier Ertzscheid est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université de Nantes. Ses principaux travaux de recherche portent sur la manière dont les moteurs de recherche et les réseaux sociaux modifient en profondeur nos représentations et nos modes d'accès à l'information. A l'origine, avec d'autres collègues, de l'un des tout premiers blogs scientifiques francophones, il tient aujourd'hui la chronique de ses travaux et analyses sur son site www.affordance.info.

Petite bibliographie sélective :

- *Créer, trouver et exploiter les blogs*, Paris, ADBS Editions, 2008



JACQUES KERMABON

Critique de cinéma, rédacteur en chef de *Bref* (bimestriel édité par l'Agence du court métrage), correspondant de la revue québécoise *24 Images*, programmateur aux Archives audiovisuelles de Monaco, Jacques Kermabon a aussi été chargé de cours à l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle. Il a participé à de nombreux documents pédagogiques (co-écriture avec Pascal Vimenet du *Cahier de notes sur... l'ancien programme de courts métrages*) et de formations d'enseignants, il a collaboré au cédérom, *Apprendre à lire les images en mouvement* (Sauve qui peut le court métrage, 2000) et a réalisé, avec Philippe Dauty, *Le travail du film*, un dvd à vocation pédagogique, consacré à trois courts métrages, une production Agence du court métrage, Acap, Apcvl, Sauve qui peut le court métrage, 2003. En 2010, il est co-auteur avec Amanda Robles et Olivier Payage du *Cahier de notes sur... Regards libres*.

Petite bibliographie sélective :

- avec Jacky Evrard (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Yellow Now & Côté court, 2003
- *Du praxinoscope au cellulo – Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, Scope Éditions, 2007



PAUL MATHIAS

<http://dikyologie.homo-numericus.net>

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé et docteur en Philosophie, Paul Mathias a entamé ses travaux sur les réseaux en 1995 au moment de la création, à l'École Normale Supérieure, de l'« Atelier Internet », et consécutivement de l'équipe de recherche « Réseaux, savoirs, et territoires ». Après avoir écrit *La Cité Internet*, publié par les Presses de Sciences-Po (1997), il a conduit à l'I.E.P. de Paris un séminaire de trois ans sur les questions de droit et de politique ravivées par l'essor de l'Internet. Parallèlement, il a participé à l'organisation des colloques « Comprendre les usages de l'Internet » (1999) et « Mesures de l'Internet » (2002), et contribué aux travaux des équipes de recherche Vox Internet (programme ANR) ou Démocratie électronique (DEL). En tant que Directeur de programme au Collège international de philosophie (2004-2010), il a conduit des recherches sur l'Internet et ses implications éthiques et épistémologiques. Il est désormais Inspecteur général de l'Éducation nationale et co-anime la « cellule TIC » des inspections générales.

Petite bibliographie sélective :

- *Montaigne ou l'usage du monde*, Paris, Vrin, 2006
- *Des Libertés numériques*, Paris, P.U.F., 2008
- *Qu'est-ce que l'internet ?*, Paris, Vrin, 2009



JULIEN MEESTERS

www.mikrosimage.eu

Diplômé d'un BTS de montage, Julien Meesters commence comme graphiste Flame (outil de compositing haute de gamme) en 1993. Il rejoint Mikros Image comme graphiste Flame senior en 1997 sur la publicité, le vidéo clip et le long métrage. Il consolide son expérience outre-atlantique au sein de Digital Domain en Californie où il supervise les effets visuels numériques. Son parcours américain aux commandes d'un Flame et au contact de réalisateurs chevronnés dont Spike Jonze et Joe Pytka lui permettent d'élaborer une approche globale de la supervision de projets particulièrement ambitieux, associant création d'images 3D et 2D. Il dirige aujourd'hui les effets visuels et le studio VFX, s'impliquant dans la fabrication d'images et mettant sa créativité au service de projets ambitieux.

Petite filmographie sélective - effets spéciaux :

- *Adaptation* de Spike Jonze - 2003
- *Astérix aux Jeux olympiques* de Frédéric Forestier et Thomas Langmann - 2008
- *Océans* de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud - 2009
- *Un Poison violent* Katell Quillévéré - 2010
- *Cleveland contre Wall Street* Jean-Stephane Bron - 2010
- *Logorama* F. Alaux, H. de Crécy et L. Houplain - 2009, Oscar du court-métrage 2010
- de nombreuses publicités pour Kenzo, Jean-Paul Gaultier, Dior...



MARC OLRy

www.lost-films.eu

Assistant-réalisateur puis accessoiriste de plateau, Marc Olry vient de créer une société de distribution, LOST FILMS, qui s'est donnée comme premier objectif d'offrir une seconde vie à *La Rumeur (The Children's Hour)* de William Wyler d'abord sorti en 1962. Son deuxième film en tant que distributeur est *Du silence et des ombres (To Kill a Mockingbird)* de Rorbert Mulligan sorti initialement en 1963 et de nouveau sur les écrans depuis l'été dernier.



NICOLAS PHILIBERT

www.nicolasphilibert.fr

Après des études de philosophie, il se tourne vers le cinéma et devient assistant réalisateur, notamment auprès de René Allio, Alain Tanner et Claude Goretta. En 1978, il co-réalise avec Gérard Mordillat son premier long-métrage documentaire, *La voix de son maître*, dans lequel une douzaine de patrons de grands groupes industriels parlent du commandement, de la hiérarchie, du pouvoir, esquissant peu à peu l'image d'un monde futur gouverné par la finance... De 1985 à 1987, il tourne divers documentaires de montagne et d'aventure sportive pour la télévision (*Christophe, Trilogie pour un homme seul, Vas-y Lapébie !, Le come-back de Baquet*). Puis il se lance dans la réalisation de longs métrages documentaires qui seront tous distribués en salles : Citons *La moindre des choses*, dans la clinique psychiatrique de La Borde, ainsi qu'un film-essai entre documentaire et fiction avec les élèves de l'école du Théâtre National de Strasbourg : *Qui sait ?* (1998). En 2001, il réalise *Être et avoir* sur la vie quotidienne d'une école « à classe unique » dans un village au cœur du Massif Central. Avec *Retour en Normandie* (2007), il revient sur les traces du tournage de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* de René Allio, réalisateur grâce auquel il fit ses premiers pas au cinéma. *Nénette* est son dernier long-métrage sorti sur les écrans. Tourné en 2009 à la ménagerie du Jardin des Plantes de Paris, le film est consacré à la doyenne des lieux : une orang-outan femelle en captivité depuis 37 ans.



GILLES PORTE

www.gillesporte.fr

Issu d'une famille de médecins, Gilles Porte, poussé par son frère jumeau, souhaite devenir cinéaste animalier. Formé à l'école nationale supérieure Louis-Lumière, il se dirige alors rapidement vers la photographie. À partir de 1989, Gilles Porte devient assistant caméra sur les films de Jacques Audiard, Marcel Carné, Raoul Ruiz, Maroun Bagdadi, Patrice Chéreau, Costa Gavras, Xavier Durringer..., puis directeur de la photographie en 1998 sur les films de John Lvoff, Christian Philibert, Olivier Jahan, Pierre Javaux, Jilani Saadi, Abbas Fadhel... *Quand la mer monte...* est son premier long métrage qu'il co-réalise avec l'actrice Yolande Moreau en 2003. Il signe également aussi la photographie du film. Il est membre de la SACD, de la SACEM, de l'AFCAE, de L'AFIC (association française des directeurs de la photographie) et co-préside l'ACID.

Petite filmographie sélective :

- *Quand la mer monte* - 2004 - 93 mn - co-réal. Yolande Moreau - César du Meilleur premier film et prix Louis Delluc
- *Dessine-toi...* - sortie le 26 janvier 2011 - 70 mn
- «S» - scénario lauréat de la Fondation Beaumarchais 2009 - Avance sur recettes mars 2009 - Long métrage en préparation - 3B Productions



BERNARD STIEGLER

Ayant obtenu en 1993 un doctorat de philosophie de l'École des hautes études en sciences sociales sous la direction de Jacques Derrida, Bernard Stiegler a été directeur de recherche au Collège international de philosophie, professeur et directeur de l'unité de recherche qu'il a fondée en 1993 « Connaissances, organisations et systèmes techniques » à l'Université de technologie de Compiègne (UTC), directeur général adjoint de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), puis directeur de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam) jusqu'en fin 2005. Depuis 2006, il dirige l'Institut de recherche et d'innovation (IRI) du Centre Georges-Pompidou, institut créé à son initiative en avril 2006 (www.iri.centrepompidou.fr) Il est par ailleurs président de l'association Ars Industrialis.

Petite bibliographie sélective :

- *Prendre soin, de la jeunesse et des générations*, Flammarion, 2008
- *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Galilée, 2009
- avec Serge Tisseron, *Faut-il interdire les écrans aux enfants ?*, Paris, Mordicus, 2009

Structures



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHE-SUR-YON

www.fif-85.com

Après une année d'interruption, le Festival de La Roche-sur-Yon, jusque-là baptisé « En route vers le monde », s'appelle désormais « Festival International du Film de La Roche-sur-Yon ». Ce festival a opté pour une nouvelle édition aussi ambitieuse que généreuse, aussi ouverte qu'exigeante. L'invité d'honneur est Mathieu Amalric qui présente les films qu'il a réalisés ainsi qu'une « carte blanche ». Le Festival accueille également la première rétrospective française de Kathryn Bigelow, première femme à obtenir l'Oscar de la meilleure réalisatrice (*Démineurs*). Deux cinéastes américains sont présents : Abel Ferrara, pour accompagner ses quatre derniers films, encore inédits en France ; Monte Hellman, pour son premier long métrage en vingt ans, *Road to Nowhere*. François Bégaudeau réfléchit en images sur les nouveaux rapports entre ville et campagne. Deux associations viennent compléter le programme : le Festival International du Documentaire de Marseille extrait une dizaine de films de sa dernière édition ; Mediapart a invité des écrivains et penseurs à venir discuter de films qui les font travailler. Enfin, le FIF de La Roche-sur-Yon a fait cette année appel à un nouveau sélectionneur, Emmanuel Burdeau, pour composer une compétition internationale de 8 films qui sera le cœur de cette édition.



OPCAL

L'actualité des professionnels ligériens en ligne : www.opcal.fr

L'Organisation de Professionnels du Cinéma et de l'Audiovisuel Ligériens est née de la volonté de professionnels du cinéma de développer et de promouvoir la filière cinématographique et audiovisuelle en Pays de la Loire. L'organisation est ouverte à tous les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel des Pays de la Loire - personnes, structures, regroupements de structures - et s'organise autour de trois collèges : création, diffusion et éducation artistique. Elle s'adresse aussi bien aux producteurs, réalisateurs, artistes, techniciens, salles de cinéma, festivals, structures liées à l'éducation artistique qu'aux institutions mettant en œuvre une politique en faveur du cinéma. L'association s'est fixé plusieurs missions : informer et renseigner les professionnels, favoriser la diffusion de la création régionale en Pays de la Loire et hors de la région, favoriser une réflexion sur l'avenir de nos métiers.

... à vos agendas...

La prochaine Rencontre nationale des Coordinateurs départementaux d'École et cinéma se tiendra à :

Dijon les 12, 13 et 14 octobre 2011

- Actes de la Roche-sur-Yon -



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 SCPIC (ministère de la Culture et de la Communication)
et la Dgesco et le SCÉRÉN-CNDP (ministère de l'Éducation nationale)

Directeur de publication : Eugène Andréanszky
Secrétariat et rédaction du document : Olivier Demay et Eugénie Elion.
Conception maquette et iconographie : Perrine Boutin et Anne Charvin.
Photos de la Rencontre : Thierry Delamotte et Perrine Boutin
Impression : Louyot, Mai 2011. Tirage à 400 exemplaires

Un grand merci aux auteurs, intervenants et invités qui ont participé à ce document et à tous les participants à cette Rencontre nationale d'*École et cinéma* à La Roche-sur-Yon

*Un remerciement tout particulier à Joë Fesseau, Yannick Reix et son équipe :
Julie et Kevin, Jean-Pierre, Nicolas et Gaël
aux bénévoles de choc de Festi'Clap : Joëlle, Sophie, Monique et Blandine,
Merci enfin à Annie, Alain, Myriam, Perrine, Delphine, Lydie...
et à Anne, arrivée à point nommé pour tout finaliser !*

*Couverture : Du silence et des ombres de Robert Mulligan, LOST FILMS
4^e de couverture : Nostalgie de la lumière de Patricio Guzman, Pyramide distribution*