



Actes de la Rencontre Nationale *École et cinéma*

15, 16 et 17 octobre 2008 - Lyon

avec le soutien
du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et D.D.A.I.)
et du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et SCÉRÈN-CNDP)

en partenariat avec :
Ciné Caluire et le Comœdia,
l'Inspection académique du Rhône, le Rectorat de Lyon, le CRDP de Lyon,
la DRAC Rhône-Alpes, le Conseil général du Rhône,
l'Institut Lumière et CAP CANAL

Document édité par *Les enfants de cinéma*



Actes de la Rencontre Nationale *École et cinéma*

15, 16 et 17 octobre 2008 - Lyon

avec le soutien
du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et D.D.A.I)
et du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et SCÉRÈN-CNDP)

en partenariat avec :
Ciné Caluire et le Comœdia,
l'Inspection académique du Rhône, le Rectorat de Lyon, le CRDP de Lyon, la
DRAC Rhône-Alpes,
le Conseil général du Rhône, l'Institut Lumière et CAP CANAL



Trois jours à Lyon, entre réflexion et magie du 7ème art !

Éditorial par Eugène Andréanszky

Cette « Rencontre Nationale *École et cinéma* 2009 » à Lyon fut, comme à chaque fois, une nouvelle étape dans l'histoire du projet et un nouveau moment fort d'échanges et de questionnements.

Cette année, Lyon nous accueillait et l'organisation de la Rencontre fut difficile et compliquée, notamment pour nos déplacements.

Heureusement, Myriam Choffel veillait à l'Inspection académique, et son aide fut non seulement déterminante, mais aussi désintéressée et généreuse à chaque instant de la Rencontre Nationale.

Financée à l'échelle nationale essentiellement par le CNC (Centre national de la Cinématographie) et la D.D.A.I (Délégation au développement et à l'action internationale du ministère de la Culture et de la Communication), la réussite de la « Rencontre Nationale » dépend également, à chaque nouvelle édition, de l'implication des partenaires du terrain. Et pour Lyon, je parlerai en premier du cinéma Le Comoedia et de son équipe formidable de professionnels passionnés, avec Marc Bonny, son directeur général, mais aussi Coline, Lionel, Ronan et Frédérique. Grâce à cette équipe et cet équipement magnifique, la Rencontre fut belle. Mais d'autres bonnes fées lyonnaises se sont penchées sur notre berceau, et je citerai en premier notre ami fidèle Philippe Meirieu et son équipe de Cap Canal, qui construisit l'événement avec nous et anima de main de maître plus d'un débat autour du cinéma et de l'éducation ou autour des Nouvelles Images, et qui nous accueillit pour un atelier-découverte d'un projet de télévision éducative innovante.

Également un remerciement enthousiaste à Fabrice Calzетtoni qui nous a accueilli à l'Institut Lumière et offert une soirée inoubliable avec les frères Lumière, ainsi qu'une visite de nuit magique de la Villa Lumière avec Mokhtar Maouaz.

Enfin remercier Noël Faure et Antoine Quadrini de Ciné Caluire pour leur dévouement.

Et je me dois de remercier également la DRAC Rhône-Alpes avec Roger Sicaud, et de remercier aussi très chaleureusement le Recteur de Lyon Roland Debbasch.

Et le CRDP de Lyon et Céline Ferrier du PREAC, qui a contribué à la réussite de la Rencontre et de l'atelier mené autour de notre projet commun d'un DVD du CRDP autour du programme des 5 burlesques d'*École et cinéma*.

Et n'oublions pas le Conseil Général du Rhône qui nous a accueilli à l'hôtel du Département le premier soir pour un repas somptueux !

Un rendez-vous annuel riche, humain, passionné, pédagogique et cinématographique qui vient nourrir la pratique de réflexions et d'apports artistiques, philosophiques, historiques pour échanger sur les fondements du projet *École et cinéma* et mettre en lumière son exigence et son formidable dynamisme sur tout le territoire.

Les temps forts choisis dans ces actes, se veulent à la fois témoigner de notre réflexion commune, des difficultés d'une rentrée aussi difficile sur le terrain qu'au niveau national, mais aussi de la réflexion qui pousse vers l'avant : l'histoire des arts, pourquoi pas !

Les Nouvelles Images, connaissons-en mieux les enjeux, les pratiques pour nos publics, les mutations artistiques...

Nous avons pensé ces 3 parties afin que ce document soit ensuite un outil au service de l'éducation artistique et de l'action culturelle cinématographique, dans nos réflexions avec les tutelles, lors des formations des enseignants que nos coordinateurs mettent en place sur les départements...

Et un nouveau coup de chapeau à Carole Desbarats, toujours présente et toujours aussi stimulante pour notre réflexion à tous. Merci une nouvelle fois .

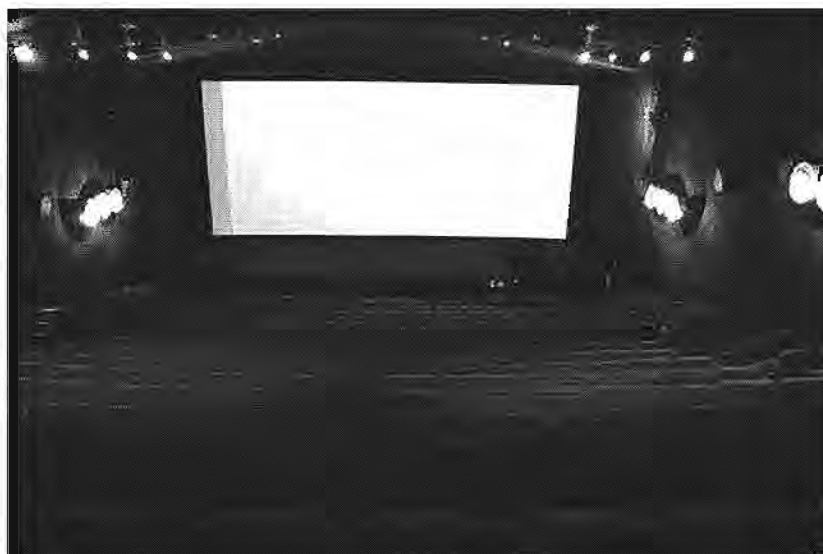
Et bonne lecture de ces Actes... en attendant notre Rencontre des 15 ans d'*École et cinéma*, à Angoulême en octobre prochain à la Cité internationale de la bande dessinée !

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



Sommaire

ÉDITORIAL par Eugène Andréanszky	page 3
OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE	page 7
Accueil par le Délégué général des <i>Enfants de cinéma</i> , par le Directeur du Comœdia, par le Recteur de l'Académie de Lyon et le Conseiller cinéma de la DRAC Rhône-Alpes.	
Prises de parole du Chef du Bureau des écoles à la Direction de l'Enseignement scolaire, du Directeur du SCÉRÈN-CNDP (ministère de l'Éducation nationale), de la Chargée de mission à la D.D.A.I, de la Directrice de la création, des territoires et des publics du CNC (ministère de la Culture) et du Président des <i>Enfants de cinéma</i>	
PREMIERE PARTIE - DÉBAT AUTOUR D'ÉCOLE ET CINÉMA : LE DOUBLEMENT EN QUESTION	page 15
Synthèse du débat en plénière	
DEUXIEME PARTIE - DANS L'HISTOIRE DES ARTS, LE CINÉMA	page 29
Introduction par Carole Desbarats	page 31
Le cinéma est-il un art ? Mise en perspective historique par Francis Desbarats	page 33
Propositions pour faire entrer le cinéma dans l'histoire des arts par Alain Bergala	page 42
TROISIEME PARTIE : CINÉMA ET NOUVELLES IMAGES	page 51
Le cinéma et les nouvelles images : quels enjeux pour l'école ? Introduction de la matinée par Frank Beau	page 53
Table ronde : "Nouvelles images : quel impact aujourd'hui, quel avenir pour demain ?" animée par Philippe Meirieu avec : Serge Tisseron, Laurent Tremel, Frank Beau, Benoît Labourdette	page 62
Comment Internet redessine aujourd'hui les contours de la fiction ? par Marie Amachoukeli	page 77
Extraits du débat autour des nouvelles images animé par Carole Desbarats	page 82
ANNEXES	page 87
Circulaire DGESCO	
Programme de la Rencontre	
Présentation des intervenants cités	



Ouverture de la Rencontre Nationale

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Bonsoir à tous, nous sommes heureux de vous accueillir à Lyon. Cette Rencontre Nationale 2008 a pu se faire grâce à nos deux coordinateurs départementaux, Antoine Quadrini de Ciné-Caluire et Myriam Choffel de l'Inspection académique du Rhône, qui ont été les chevilles ouvrières pour l'organisation de cette manifestation. Et je laisse d'abord la parole à Marc Bonny, qui nous accueille ici, au cinéma Le Comœdia.

Marc Bonny, Directeur du Comœdia

Bonsoir à tout le monde. Arrivés cet après-midi, vous avez vu le Hall, la grande salle. C'est un équipement de six salles, resté fermé pendant trois ans avant que nous le reprenions. Il s'agit d'une des plus vieilles salles de Lyon (depuis 1914), gérée par une même famille pendant très longtemps, puis par un groupe qui a décidé de la fermer fin 2003. J'ai donc eu envie de remettre ce lieu en fonctionnement, tout un projet de rénovation pour le faire revivre, avec l'idée d'en faire un cinéma consacré plutôt aux films d'auteurs dans l'optique d'un cinéma d'Art et Essai. Il a rouvert il y a deux ans, en novembre 2006, et évidemment, nous accueillons *École et cinéma* depuis lors, et on a le plaisir, pratiquement tous les matins, d'accueillir des classes sur les trois dispositifs, qui fonctionnent avec beaucoup d'enthousiasme auprès des enfants. Nous avons essayé avec Eugène que des séances en avant-première comme ce soir, puissent être également accessibles au public, que vous verrez nous rejoindre pour le film de Claire Simon qui va suivre, *Les Bureaux de Dieu*. Et nous tâcherons, Ronan, Coline, Frédérique, Lionel à la technique ou moi-même de vous rendre ces journées les plus agréables possibles.



Les Bureaux de Dieu, film d'ouverture de la Rencontre

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Nous remercions bien évidemment tous les partenaires de cette Rencontre Nationale : le Conseil général du Rhône, Cap Canal et Philippe Meirieu qui nous accompagne depuis le début de la préparation de la manifestation et l'Institut Lumière. Et nous sommes honorés d'avoir ce soir monsieur le Recteur de Lyon, que je remercie d'être à nos côtés et à qui je passe maintenant la parole.

Roland Debbasch, Recteur de l'Académie de Lyon

Merci monsieur de Délégué général, et sans faire de discours, je saluerai quand même les personnalités présentes, monsieur le Président de l'association *Les enfants de cinéma*, monsieur le Directeur général du Centre de Documentation pédagogique, monsieur le Chef du Bureau des écoles de la Direction générale de l'enseignement scolaire, monsieur l'Inspecteur d'Académie, et vous tous mesdames et messieurs les délégués départementaux du dispositif. Simplement vous souhaiter la bienvenue dans l'Académie de Lyon, et vous remercier d'avoir choisi la ville des frères Lumière, pour ce que je crois être votre 14ème Rencontre. Vous étiez l'année dernière à Strasbourg, et je souhaite que ces trois journées annuelles soient fructueuses.

Je vais vous dire en quelques mots à quel point nous sommes sensibles à l'action *École et cinéma*, tant par l'impulsion nationale que vous donnez qu'aux relais départementaux ici présents, qui permettent à nos écoliers de découvrir le cinéma, de comprendre, de faire des choix et de les aider à faire ces choix, à se repérer. Je me réjouis également que le programme de ces trois journées soit à la fois ouvert sur l'actualité (la projection de films récents qui ont fait et font débat et qui, en donnant une certaine image de l'école, permettent de lancer le débat), et se préoccupe également des évolutions technologiques en cours...

Je vais terminer d'une manière plus générale, parce que j'ai eu l'occasion de constater en profondeur la réalité de ce que vous faites lorsque j'étais Directeur général de l'Enseignement scolaire. Saluer encore une fois l'action nationale que vous conduisez, mais sur le terrain. La motivation des délégués départementaux, mais aussi celle des inspecteurs de l'Éducation nationale, des conseillers pédagogiques, des professeurs et de l'ensemble des équipes pédagogiques. Nous avons conscience, les uns et les autres, que ces dizaines de milliers d'écoliers qui participent au dispositif - quelques 30 000 pour l'Académie de Lyon - y participent avec enthousiasme, avec le plus grand profit pour chacun d'entre eux, et je crois que c'est un accès à la culture particulièrement apprécié. Rappeler que l'un des grands projets scolaires de notre ministre est que chaque établissement, chaque école, ait dans son projet un volet culturel. Grâce à l'action que vous tous ici menez bien sûr, le cinéma fait et fera partie intégrante de ce projet culturel. Vous pouvez compter sur nous, sur l'équipe qui m'entoure, pour étendre encore votre action dans les trois départements de l'Académie de Lyon, le Rhône, la Loire et l'Ain, et effectivement nous comptons particulièrement sur les relais que sont les salles de cinéma, les grandes salles comme celle-ci, mais dans les territoires de l'Académie de Lyon, la cinquantaine de salles de cinéma qui nous ouvrent leurs portes et nous accompagnent sur cette action. Merci, et excellente quatorzième Rencontre d'*École et cinéma*.





Roger Sicaud, Conseiller Cinéma et Audiovisuel à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Rhône-Alpes

Permettez-moi d'excuser Alain Lombard, le Directeur des Affaires culturelles qui, malgré son intérêt pour le cinéma, *École et cinéma* et *Les enfants de cinéma*, est pris par d'autres obligations et m'a prié de l'excuser. Je voulais surtout remercier tous les partenaires d'*École et cinéma*, dispositif qui fait partie de l'éducation à l'image avec *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. En Rhône-Alpes, ce sont plus de 50 000 élèves qui sont à *École et cinéma* et si l'on prend les trois dispositifs, plus de 130 000 élèves et plus de 200 élèves qui se préparent au Bac cinéma. Ce dispositif intéresse beaucoup de monde et nous allons ensemble essayer de le développer. Notre ministre nous a demandé d'accroître les effectifs en les doublant, pourquoi pas, puisque, dès le début, ces opérations étaient destinées au plus grand nombre, afin de réduire des différences d'accès à la culture et d'accès au cinéma. Donc il nous faudra y travailler tous ensemble. Juste rappeler, avec *Les enfants de cinéma*, la particularité d'*École et cinéma* sur *Collège au cinéma* et *Lycéens au cinéma* : ce dispositif est parti de la base, il est venu de salles de cinéma Art et Essai qui avaient déjà un travail, une expérience dans le domaine du cinéma et des enfants, du cinéma et de l'école. Le dispositif s'est construit à partir de cette volonté d'en faire profiter d'autres. Et tout comme à table en famille, les parents ou grands-parents donnent toujours les meilleurs morceaux à leurs enfants, j'ai toujours pensé que les salles à l'origine d'*École et cinéma* ont aussi voulu donner aux enfants les meilleurs films, les meilleures œuvres. C'est à souligner et je crois qu'il faut se féliciter de cette exigence. Bien sûr à l'école, les enfants sont en devenir, en construction et ne peuvent pas voir tous les films, mais il faut se réjouir de leur donner le meilleur du cinéma. Je remercie les salles, les coordinateurs, le Comœdia et Marc Bonny qui nous accueille, et selon la formule consacrée : bonne Rencontre d'*École et cinéma* en Rhône-Alpes.

René Macron, Chef du Bureau des écoles à la Direction de l'Enseignement scolaire - Dgesc

Pour être bref, simplement rappeler deux exigences du dispositif : l'exigence de qualité et l'exigence d'extension. Comme cela a été rappelé, exigence de qualité, car le dispositif *École et cinéma* a quelques particularités, une notamment qu'il faut souligner : il est une opération qui se déroule avec des élèves de l'école élémentaire sur le temps scolaire, étant donné que l'objectif d'un tel dispositif, volet d'éducation artistique et culturelle auquel monsieur le Recteur faisait référence, est inscrit dans les programmes - et non un supplément d'âme qui vient s'ajouter à leur mise en œuvre. Donc toute activité qui se déroule autour de ce projet a pour finalité la poursuite des programmes, ce qui impose une exigence de qualité, en même temps qu'une exigence d'extension, parce que le programme n'est pas réservé aux seuls élèves qui pourraient le poursuivre dans de bonnes conditions mais pour tous les élèves. Il faut donc trouver des solutions - souvent difficiles, il est parfois douloureux de faire des choix - qui permettent à la fois de maintenir la qualité dont a toujours témoigné le dispositif *École et cinéma* et qui est unanimement salué, et les capacités que nous avons tous dans le système éducatif, à apporter ce niveau de qualité à tous les élèves qui nous sont confiés.

Patrick Dion, Directeur général du SCÉRÈN-CNDP

Monsieur le Recteur, merci des mots très aimables d'accueil, monsieur l'Inspecteur d'Académie, monsieur le Président, mesdames et messieurs. C'est à la fois en tant que producteur et qu'éditeur audiovisuel que je prends la parole, car ce que l'on sait trop rarement, c'est que le SCÉRÈN-CNDP et les CRDP dans les Académies, y compris celui de Lyon, sont des producteurs audiovisuels. Nous ne produisons bien sûr pas des grands films, encore que *Être et Avoir* par exemple nous implique fortement dans les suites juridiques sur les droits des auteurs et au CNDP. Vous voyez que curieusement, cet établissement de l'Éducation nationale, le CNDP, qui a plus de 50 ans, s'est toujours intéressé au cinéma. C'est même un de ses axes forts. Éditer des documentaires utiles pour les élèves, parfois courts comme sur le Site.tv et son système de vidéos à la demande des établissements scolaires, mais aussi éditer de l'accompagnement pédagogique. Car le film, sous ses apparences récréatives, donne à réfléchir et fait débat. Ce que nous produisons, pour des équipes d'enseignants, ce sont des accompagnements pédagogiques qui permettent aux enseignants d'utiliser tel ou tel film et de donner des éléments de langage et d'appréciation sur l'écriture du cinéma. Le rêve de faire l'école grâce à la télévision est dépassé, même s'il y a eu un énorme travail de production de films pour la télévision. Nous produisons encore avec France 5 dans des proportions intéressantes. Aujourd'hui, grâce à notre entente avec *Les enfants de cinéma*, grâce à des actions de toutes sortes dans le même domaine, qui vont dans le même sens, nous sommes arrivés à un niveau de qualité qui est reconnu. Ont ainsi acquis une notoriété les DVD de la série Eden Cinéma pilotée par Alain Bergala, également les productions du CRDP de Lyon, ou le fait que nous accompagnions chaque année le Festival de Cannes par un Prix de l'Éducation nationale, avec un jury présidé par une grande personnalité du cinéma. Cela fait qu'entre l'éducation et le cinéma, quelque chose s'est noué. Et c'est de la qualité de cette relation que je voulais témoigner et porter à votre connaissance ce soir, en vous remerciant tous véritablement d'avoir été aussi attentifs à cette opération qui est une des fiertés du ministère de l'Éducation et du ministère de la Culture.

Fabienne Bernard, Chargée de mission au Département éducation, formation, enseignements et métiers, D.D.A.I, ministère de la Culture et de la Communication

Je voulais revenir sur le pourquoi et le comment de la mise en place de ce dispositif, en rappelant que ce sont les professionnels qui sont venus voir l'État, pour qu'il les accompagne dans ce projet. Ces dispositifs ont donc été mis en place de manière partenariale, par les deux ministères, la Culture et l'Éducation nationale, et avec les professionnels concernés. Les objectifs ont été validés d'une manière commune à leur lancement, et validés une nouvelle fois lors de la signature plus récente du cahier des charges. Ce qu'avaient compris les promoteurs de ces dispositifs était que mettre en place de tels projets tout seul était impossible : ces actions ne peuvent se concevoir que dans un esprit de partenariat, chacun avec ses compétences se mettant autour de la table, reconnaissant les compétences de l'autre pour se mettre d'accord sur des objectifs communs. Aujourd'hui, nous pouvons distinguer deux mouvements, dont l'avenir nous dira s'ils feront date dans l'histoire de l'Éducation artistique et culturelle : le 10 septembre 2008, l'enseignement de l'histoire des arts a fait l'entrée dans le premier degré, et depuis le 1er janvier et la communication des deux ministres sur l'Éducation artistique et culturelle, nous savons que nous devons multiplier par deux les bénéficiaires des dispositifs cinéma. Les deux mouvements répondent au même objectif : sensibiliser le plus grand nombre aux arts et à la culture. C'est une victoire pour tous les militants de l'Éducation artistique et culturelle de savoir cet enseignement obligatoire, c'est aussi une reconnaissance de l'intérêt de nos dispositifs de savoir que l'on compte sur leur doublement. Pourquoi les développer ? Ils sont efficaces, leur dénombrement est plus simple que d'autres actions, les volumes plus importants et leur qualité a toujours été reconnue. Mais à l'heure actuelle, faire plus sans régulation n'est pas trop à l'ordre du jour. *Les enfants de cinéma* ont toujours été des militants, non de la décroissance mais d'une croissance régulée. Encore faut-il définir les objectifs de ce développement ensemble. Doit-on favoriser un minima culturel du territoire, doit-on faciliter le développement au sein des mêmes écoles, doit-on développer vers le cycle 1 ? Développer, est-ce l'accompagnement de la mise en place de l'enseignement de l'histoire des arts ? Toutes ces questions restent ouvertes. Mais ces questions doivent trouver des réponses auprès de toutes les parties prenantes, car développer *École et cinéma* sans

l'Éducation nationale, c'est ne concerner que les élèves en dehors du temps scolaire sur la base du volontariat, *École et cinéma* sans le cinéma, c'est comme l'histoire illustrée par les blogs de visionnage du cinéma, et *École et cinéma* sans les collectivités territoriales, c'est ne pas redistribuer au profit de tous mais le risque que ce soient les mêmes élèves et les mêmes établissements qui puissent payer le prix du billet et du transport. Alors pour réussir à multiplier, les solutions sont toujours à peu près les mêmes : revaloriser le travail des coordinations, former les enseignants nouveaux venus dans ces dispositifs, se préoccuper des nouvelles pratiques des jeunes vis-à-vis des écrans et enfin évaluer sérieusement les résultats de ces développements, afin de dépasser le comptage des élèves concernés par ces opérations. Le plus grand écueil dans ce développement serait de résumer la fonction de transmission d'un capital culturel à une opération de communication, vidant le contenu de ces projets qui nous motivent. Laissons les industries culturelles agir sur le champ de la consommation et réinvestissons largement le champ de la transmission.

Anne Cochard, Directrice de la création, des territoires et des publics - CNC

Je représente ici le Centre national de la Cinématographie qui, vous le savez, soutient les dispositifs d'éducation artistique au cinéma depuis l'origine : *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. Effectivement, depuis notre dernière Rencontre, rendez-vous auquel le CNC est lui aussi fidèle, deux éléments importants sont intervenus.

Le premier est l'introduction de l'histoire des arts à l'école, et cette annonce du doublement des élèves bénéficiaires des dispositifs. Pour dire les choses très clairement, comme cette annonce du doublement vient du rapporteur seul, qui a fait le rapport sur l'Éducation artistique et culturelle, le CNC n'y était pour rien et je pense qu'il y a là une reconnaissance de la pertinence, du succès et de l'engagement des uns et des autres dans ces dispositifs et une reconnaissance de la qualité du travail accompli. Je pense qu'il faut absolument garder en mémoire cet aspect très positif. Évidemment comme l'a dit Fabienne, tout le monde s'interroge un tout petit peu sur les moyens d'y parvenir - ce sera notre débat demain. Mais, du point de vue du CNC, nous avons réaffirmé que tout ce développement devait se faire avec un souci de maintien de l'exigence, et que là aussi l'ensemble des partenaires concernés, que ce soit l'Éducation nationale, les salles de cinéma, le CNC lui-même, le ministère de la Culture, les collectivités territoriales, devaient essayer de bouger ensemble, l'action d'un seul n'y suffira pas. Donc c'est tout notre programme de travail des prochains mois pour le moins.



Le rôle de l'association que je préside est de soutenir, promettre, être au plus près possible de l'équipe permanente dirigée par Eugène sur la gestion de ce dispositif. J'avais envie de dire trois choses : souligner après monsieur Macron qu'*École et cinéma* n'est pas une simple offre culturelle, et si je dis cela, c'est que nous nous sommes engagés dans cette aventure il y a 14 ans, initiée comme une vraie proposition pédagogique et artistique, mise au cœur des enseignements et des programmes comme proposition aux enfants d'une expérience artistique tout à fait originale. De cette construction, Ginette Dislaire, son animatrice initiale et toujours présente parmi nous pourrait nous le rappeler. Notre exigence, par rapport au projet de développement, est à la fois de dire : « développer en défendant la qualité », mais au-delà, défendre aussi cette conception très particulière que la situation pédagogique que nous avons construite, se noue sur le terrain et s'est fortement développée (même si elle ne touche pas tous les enfants, nous n'en avons jamais eu l'ambition d'ailleurs) est une expérience complètement singulière. C'est aussi pour préserver cette singularité que l'on se battra lors des discussions à venir autour du doublement, du développement ou de l'extension d'*École et cinéma*. Dire aussi que dans ce contexte, nous travaillons depuis quelques années dans un cadre budgétaire que l'on qualifie avec beaucoup d'euphémisme de « maîtrisé ». Ce qui nous a parfois même amenés dans des réunions comme celles-ci à être incompris - je pense à Amiens - quand nous disions : « on va faire avec les moyens dont on dispose, pas plus ». Mais au final, nous avons à chaque fois accepté de faire avec les moyens mobilisés, en se privant une année d'un film de moins, une autre avec des éditions en moins... On a travaillé dans ce cadre contraint, en étant toujours accompagné par les partenaires qui viennent de s'exprimer, ce que nous reconnaissons bien volontiers. Mais il faut prendre conscience que le dispositif que l'on nous demande de développer et que nous souhaitons voir s'étendre est, d'une certaine façon, en souffrance. On ne peut pas faire l'économie de l'analyse de cette souffrance aujourd'hui, dans la mesure où l'on est en train de vivre des transformations sur lesquelles nous reviendrons demain, celle de l'école et ses répercussions sur la rentrée qu'il faudra analyser, ou celles du monde de l'action culturelle. Et enfin, je voulais dire que les coordinations se retrouvent de plus en plus à travailler sur leur simple temps libre quand encore leurs heures leur sont redonnées pour l'Éducation nationale – ou pour les coordinations cinéma, pour la majeure partie de leur travail, sur leurs propres financements de structure. Je crois que la souffrance consécutive de cette diminution devra être prise en compte, la situation stabilisée puis transformée si l'on veut pouvoir ensuite la développer. C'est une exigence que l'on aura dans notre volonté de travailler : « l'exigence, pour tous, le plus largement possible ». Et peut-être pas tout seul parce que nous n'avons pas non plus la volonté que tous les enfants de toutes les écoles se retrouvent dans *École et cinéma*. Une massification ne serait même, pédagogiquement et artistiquement, pas forcément souhaitable... Ce qu'on appelle de nos vœux, je pense qu'on peut aujourd'hui se le permettre, serait la refondation d'une politique d'État, de soutien à l'activité jeune public des salles de cinéma. *École et cinéma* est né du travail de terrain, de la collaboration des salles et des écoles à un niveau de proximité. Il faut le développer dans le cadre d'une politique de travail sur le jeune public, laquelle, à une certaine époque, a été exemplaire de la vie du Centre National de la Cinématographie et à laquelle il faudrait peut-être redonner un certain souffle.

Visite nocturne de l'Institut Lumière de Lyon



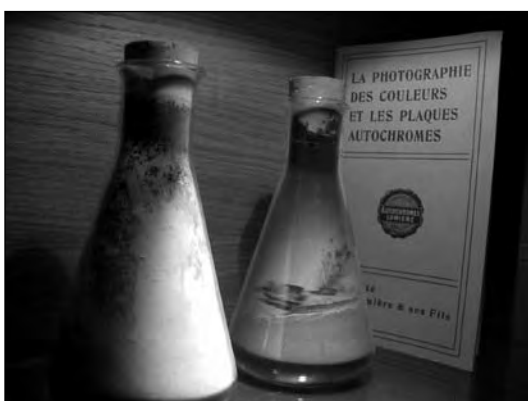
Un vitrail de l'escalier



Visite guidée par Mokhtar Maouaz



Une caméra des opérateurs Lumière



Maquette de la maison des frères Lumière

PREMIÈRE PARTIE

Débat autour d'*École et cinéma* :
le doublage en question

La question du doublement des effectifs d'*École et cinéma*

Synthèse du débat en plénière

Introduction du débat

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

L'association a reçu des courriers des deux ministres plaidant pour le « doublement des effectifs d'*École et cinéma* pour la rentrée 2009/2010 ». Les choses sont ainsi clairement, et directement posées. Mais que veut dire de soudainement doubler les effectifs d'*École et cinéma*, en termes qualitatif, financier, en termes de coordination et du rôle de l'association nationale, de l'implication des collectivités territoriales... ?

J'ai envoyé une première lettre aux deux ministres, en y évoquant les grandes lignes de notre interrogation, nos positions et ce que ça voudrait dire pour nous de répondre à cette volonté ministérielle dans un temps si court.

Prenons le temps de faire le point là-dessus avec vous qui êtes sur le terrain, tout en rappelant que si on ne peut être que d'accord avec la proposition de développer de façon importante les dispositifs d'Éducation à l'image, à l'école en particulier, cela pose de vraies questions.

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

Avec cette lettre, l'association s'est donc prononcée et a commencé à dire un certain nombre de choses que j'ai évoquées lors de l'ouverture de cette Rencontre. Il est important de le confronter à toutes les situations dans lesquelles vous êtes à travers le pays.

Il faut aussi l'aborder à la lumière de la situation très concrète de cette rentrée, bouleversée par la transformation du temps scolaire et de ses premières retombées. Car dans ce contexte, comment travailler la question que nous pose la volonté de doubler *École et cinéma* ?

Ce peut être aujourd'hui un objectif trop ambitieux à atteindre – et pour autant trop limité pour une action volontariste qui aurait vocation, en tant que dispositif intégré aux programmes du Premier degré, à s'adresser à tous les élèves de notre pays.

État des lieux de la progression d'*École et cinéma*

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

En 6 ans, *École et cinéma* s'est développé de 155% au niveau des enfants. On n'a donc pas attendu la volonté du ministère pour développer le projet, ce travail a pour beaucoup d'entre nous déjà été fait.

Concernant la coordination nationale, nous ne sommes pas contre l'extension, mais tenons compte du fait que si les élèves ont augmenté de 155%, le budget, lui, a évolué de 23%. Partons de ce constat simple pour nous demander comment construire la suite sans que ça ne touche à la qualité et à l'exigence du projet.

Quelle augmentation est attendue dans les départements ?

Michel Caré, Coordinateur Cinéma - Haute-Savoie

Cela m'intéresserait de savoir comment est implanté *École et cinéma* sur les départements. En Haute-savoie, 300 classes participent sur à peu près 3 000 ou plus : est-ce beaucoup, ou non ? Cela nous semble pratiquement impossible d'augmenter encore, car comment faire pour la circulation des copies, pour trouver des salles supplémentaires, autant de questions simples que poserait un doublement, car le quotidien est bel et bien là, avec des contraintes liées à la grandeur du département et ses multiples petites villes.

Anne Cochard, Direction de la création, des territoires et des publics - CNC

La moyenne nationale des 3 dispositifs est à 10%.

Eugène Andrászkó, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Pour *École et cinéma*, le taux de pénétration nationale est de 8,2% (taux moyen). Avec une forte variation puisque certains départements montent jusqu'à 50% et d'autres sont à 2 ou 3%.

Thierry Delamotte, Coordinateur Éducation nationale - Orne

À l'heure où l'on parle beaucoup du parcours de l'élève, c'est vrai que l'on doit garantir sur le territoire national de faire en sorte que les élèves puissent fréquenter par exemple au moins une fois *École et cinéma* sur la durée des deux cycles (Grande section maternelle au CM2, soit 6 niveaux) et vivre au moins une expérience cinématographique à l'école, ce qui veut dire 16%. Donc on est loin de ça.

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

En termes statistiques, « doubler *École et cinéma* » voudrait donc dire passer au niveau national d'une moyenne de 8% aux 16% déjà atteints par quelques départements... Mais ces chiffres sont à mettre en regard avec la taille des départements, parce que 20% des écoliers à *École et cinéma* dans les Bouches-du-Rhône, serait ingérable.

Olivier Demay, *Les enfants de cinéma*

En termes d'implantation territoriale, des poches de développement peuvent être ciblées : Les derniers départements qui n'y participent pas encore, ou les zones où *École et cinéma* n'est pas proposé sur les départements participants. Mais on arrive sur des territoires où, si le dispositif ne s'est pas encore mis en place, c'est que les conditions y sont peut-être plus difficiles. La tentative de mettre en place et de développer encore le dispositif va donc nous demander un travail multiplié par quatre, que ce soit au niveau de la coordination nationale, à l'échelon départemental des coordinations, au niveau de l'accompagnement régional par les conseillers DRAC, ou celui des circonscriptions et localités concernées.

Alain Pétonnaud, Coordinateur Éducation nationale - Charente-maritime

Parler de doublement est inenvisageable à l'heure actuelle chez nous : les inscriptions ont chuté terriblement il y a 3 ans, nous les maintenons juste à niveau depuis, mais en aucun cas je ne vois de possibilité d'augmenter ne serait-ce que d'1/4 ou d'1/3.

Carole Morel, Coordinatrice Éducation nationale - Nord

Il me semble qu'il y a déjà des choses à régler au niveau des coordinations départementales. On n'est pas du tout, avec *École et cinéma*, dans un principe d'unification - ni même d'unité au sein d'un même département. On a autant d'écoles qu'on a de situations pédagogiques autour d'*École et cinéma*, et on note une énorme disparité qui nous handicape.

Geneviève Fondeur, Coordinatrice Éducation nationale - Haute-Marne

Dans mon département, le Conseil général paye la moitié de la place des élèves sur *École et cinéma*, et la commune l'autre moitié. Il est absolument impossible que le budget qu'ils y consacrent soit doublé, c'est une évidence. Il faudrait alors voir avec l'Inspection académique quel autre dispositif de financement choisir si le Conseil général renonçait à financer cette augmentation, mais pour l'instant c'est exclu, d'autant que la prise en charge des déplacements des élèves est de plus en plus importante dans un département très rural comme le nôtre. Pour l'instant, le budget étant limité, le nombre des classes qui peuvent s'inscrire l'est aussi.

Yves Legay, Coordinateur Éducation nationale - Gironde

On se pose des questions par rapport à ce doublement. La question avait déjà été abordée il y a quelques années lorsqu'on avait été obligé de restreindre, et donc réussir l'impossible : freiner l'augmentation tout en « absorbant » les collègues qui demandaient de participer à *École et cinéma*, car la force du projet des *Enfants de cinéma* est pour les enseignants son gage de qualité. Défendons-le très fortement de cette manière, plutôt que le quantitatif. Car faire du quantitatif n'est pas un problème, mais que devient alors « aller au cinéma » ?

La nécessaire formation des enseignants

Patricia Lamouche, Coordinatrice Éducation nationale - Yonne

De la qualité aussi concernant la formation, pour être ensuite capables de proposer aux élèves des activités intéressantes. Or que veut dire « multiplier le dispositif par deux » du point de vue de la Formation des enseignants, quand pour cette année, de 30 places habituellement à notre stage *École et cinéma* de 2 semaines, nous n'en aurons plus que 16 de formés sur 3 jours, pour les 300 enseignants participants du département ?

Yves Legay, Coordinateur Éducation nationale - Gironde

En Gironde cette année, on ne nous a pas donné de moyens de formation, et plus ça va, moins nous en avons, et (même si ça montre leur motivation) les collègues le prennent souvent sur leur temps personnel.

Alain Pétoniaud, Coordinateur Éducation nationale - Charente-maritime

En Charente-maritime, le fait que, pour nos journées départementales de formation, on ne prenne plus en compte, sur le plan administratif, les déplacements des enseignants, et que leurs heures de présence ne le sont que partiellement amène, je le crains, une désaffection et une démotivation.



Enseignants de Haute-Loire en formation

Carole Morel, Coordinatrice Éducation nationale - Nord

La reconnaissance du temps pédagogique des enseignants dans la formation est le premier problème à régler, notamment lors des prévisionnements, chose qui n'est pas du tout acquise nationalement.

Par exemple dans le département du Nord, des circonscriptions rendent des heures d'animation pédagogiques aux enseignants présents aux prévisionnements, et d'autres non. On est déjà sur des multitudes de disparités, et le risque d'un doublement du dispositif dans ces conditions si fragiles, est de réduire *École et cinéma* à une « sortie culturelle ». Pour doubler avec un véritable accompagnement pédagogique, il faut s'en donner les moyens, et donc reconnaître nos animations pédagogiques au niveau des Inspections de circonscriptions serait une étape importante. Et c'est nationalement qu'il faudrait l'obtenir. Le prévisionnement qui est assorti ensuite d'un travail d'animation est déjà une situation de formation des enseignants.

Karine Savigny, Bureau des écoles - Dgesco

Par rapport à la formation des enseignants, il est reconnu qu'ils ont besoin d'être accompagnés, surtout quand ils démarrent dans un projet comme *École et cinéma*.

À la Dgesco, nous voulons faire en sorte qu'il y ait une vraie réflexion portée sur la formation des enseignants dans le cadre des projets artistiques dans leur ensemble, *École et cinéma* compris. Comme entre en vigueur la nouvelle discipline « histoire des arts », les circonscriptions peuvent être amenées à proposer des formations et le dispositif *École et cinéma* s'inscrit dans cette ouverture-là.

Une perspective pour la formation des enseignants : le dispositif des 18 heures en circonscription

Karine Savigny, Bureau des écoles - Dgesco

On sait que l'époque des stages de 3 semaines est révolue, mais que par ailleurs cette nouvelle organisation du temps de travail des enseignants a permis de dégager des heures de formation continue : les 18 heures de formation des enseignants. Ces 18 heures de formation dégagées par la nouvelle organisation pourront, à l'initiative des Inspecteurs de circonscription, être dévolus à la formation pour les enseignants inscrits d'*École et cinéma*.

Alain Pétoniaud, Coordinateur Éducation nationale - Charente-maritime

Il y a des circonscriptions qui, avec le dispositif des 18 heures de formation des enseignants, ont eu tout d'un coup un regain d'intérêt pour *École et cinéma* et sont devenues favorables à des formations là où jusqu'à présent elles étaient hors de question. Mais pas toutes, là encore à cause des disparités entre inspections de circonscriptions.

Une rentrée 2008/2009 particulièrement difficile pour les Coordinateurs Éducation nationale

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Par rapport aux changements de cette rentrée, le bouleversement se fait sentir. On constate ainsi que pour la première fois, vingt coordinateurs Éducation nationale ont changé à la rentrée. Ils ont tous été remplacés, mais quand cela concerne des milliers d'enfants - comme sur Poitiers - voyez ce que représente une rentrée lorsqu'aux premiers jours de septembre il n'y a plus de coordination Éducation nationale : le dispositif risque de brutalement s'arrêter. Une situation qui s'est précipitée à cette rentrée sur le terrain.

De moins en moins de temps pour la coordination Éducation nationale

Jean-François Large, Coordinateur Éducation nationale - Saône-et-Loire

Nous sommes bien dans la disparité des moyens entre les départements, puisque sur le nôtre, très rural, par la volonté très forte de notre Inspecteur d'académie, nous sommes en train d'améliorer les choses aussi bien en termes de formation qu'en temps disponible pour moi, puisque j'ai un mi-temps depuis cette année alors que je n'avais pas de temps disponible et le faisais sur mon temps d'animateur nouvelles technologies jusqu'ici. Mais combien d'Inspections académiques font ce choix ?

Alain Pétoniaud, Coordinateur Éducation nationale - Charente-maritime

Concernant le travail de coordination départementale d'*École et cinéma*, je considère qu'elle est financée uniquement par la Culture. Comme je m'occupe d'*École et cinéma*, on me répond que mon salaire est compris « à l'intérieur du dispositif » comme participation importante de l'Éducation nationale. Ceci étant, depuis plusieurs années, cette partie de mon salaire tend à diminuer considérablement puisque étant sur d'autres missions, j'ai de moins en moins de temps pour m'occuper du dispositif.

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

La réduction par l'Éducation nationale sur le terrain du nombre d'heures que vous avez à consacrer à *École et cinéma* paraît très éloignée de la volonté ministérielle annoncée. Cette contradiction est une des choses qu'il faut absolument régler en priorité.

Financements souvent insuffisants des coordinations Cinéma

Jean-François Large, Coordinateur Éducation nationale - Saône-et-Loire

Notre problème, pour la coordination d'*École et cinéma* en Saône-et-Loire, est maintenant du côté du Coordinateur Cinéma, qui avec une subvention de 3000 €, travaille sur ses fonds propres. Et la question est simple : est-ce que l'an prochain, alors qu'on nous parle de doublement, le dispositif ne va pas carrément s'arrêter ?

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

Les Coordinateurs Cinéma ne travaillent pas bénévolement, les équipes des structures étant payées, mais ils assurent cette mission de façon militante, parce que les financements arrivent de l'économie même de la salle ou de l'association. C'est là toute la question, car même si parfois intervient parallèlement une collectivité – c'est le budget même de la structure ou de la salle qui est investi dans le travail de coordination.

Guillaume Bachy, Coordinateur Cinéma - Val-de-Marne

Cette année, nous touchons une somme revalorisée de 8 000 € de la DRAC Ile-de-France, mais pour gérer 16 salles qui travaillent chacune avec 40 classes en moyenne, c'est encore le minimum. Depuis 2 semaines a débuté le dispositif et je viens donc de recevoir mes 500 kilos de documents que j'ai déchargés avec mes deux bras. Comment pourrais-je faire deux fois plus ?



Guillaume Bachy lors d'un ciné-goûter à Créteil

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Le financement des coordinations Cinéma est très disparate. Un engagement des DRAC, dans certains cas le Conseil général, les municipalités... Mais les situations sont vraiment extrêmement différentes concernant les crédits d'État ; des départements plus « riches », d'autres qui se débrouillent avec encore 2 000 à 3 000 € de la DRAC pour une coordination (ce qui est insuffisant, comment coordonner un dispositif sur un département avec une si petite somme, en réglant les problèmes de copies, de transport des documents, de suivi d'une action sur tout un département, de rémunération d'intervenants ?) Ce problème existe depuis l'origine d'*École et cinéma*, et je milite vraiment pour qu'il y ait un minimum financier revalorisé pour la Coordination Cinéma du dispositif. Cela doit être réglé, parce qu'on ne peut pas demander à des personnes de passer leur temps et plus que leur temps à s'occuper d'*École et cinéma*. Malgré l'engagement de chacun, il y a là une vraie souffrance, on est dans une situation préoccupante

Le doublement veut-il dire « extension vers d'autres salles de cinéma » ? Et quel partenariat culturel garantir ?

Yves Legay, Coordinateur Éducation nationale - Gironde

En Aquitaine, on est sollicités par les petites salles de proximité pour étendre *École et cinéma*, et on y est attentif, car on tient à ce qu'il y ait un maillage du territoire départemental afin qu'un maximum d'enfants puissent y aller.

Mais depuis quelque temps, on est aussi sollicités par les multiplexes. N'y a-t-il pas une corrélation, peut-on se demander, entre cette histoire de doublement et cette situation ?

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

Aujourd'hui, une telle pression liée à la question du doublement n'existe pas.

On a pu sentir, notamment lors de l'élaboration du cahier des charges, une pression de la part du marché et de cette question des multiplexes dans notre aventure, et on est bien sur cette idée du cahier des charges que toute salle peut être une « salle associée », sous réserve qu'elle soit porteuse d'un projet culturel reconnu et clair en direction de l'enfance, travaillé et validé par la DRAC, les coordinateurs et *Les enfants de cinéma*, sous l'autorité du CNC.

La nature du partenariat, la complexité du projet et le fait que le dispositif s'appuie sur des salles identifiées en tant qu'équipements culturels ayant un projet artistique capable d'être partagé avec leur communauté scolaire est un point important à soulever quant à l'extension du dispositif à de nouvelles salles.

Karine Savigny, Bureau des écoles - Dgesco

Il est évident que l'extension de ce dispositif ne se fera que dans le sens d'un partenariat avec les salles sur tout ce qui est mis en œuvre (aussi sur la formation des enseignants lors des prévisionnements et présentations de films) et dans la logique de cet échange, car ce dispositif est basé sur le fait qu'il y ait l'Éducation nationale et les salles de cinéma - c'en est aussi sa garantie, inscrit au cahier des charges du projet.

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Une fois pour toute, ces dispositifs scolaires n'apportent pas d'argent à l'exploitation. Les exploitants perdent plutôt de l'argent qu'ils en gagnent. L'étude très précise de la répartition des entrées, partage de recette... le montrerait. Organiser des séances pour 30 ou 50 élèves relève de l'engagement des salles sur l'éducation à l'image. Ceux qui se diraient qu'elles récupèrent les dispositifs scolaires « pour s'en mettre plein les poches » se trompent. Mais être un « partenaire culturel » non seulement ne rapporte pas d'argent, mais demande de s'investir dans un gros travail d'accueil des classes pour le faire bien.

Michel Carré, Coordinateur Cinéma - Haute-Savoie

Ce qui n'empêche pas que face à une salle associative, avec un vrai travail, avec un vrai projet, une salle privée écrive à la DRAC en dénonçant que les dispositifs étaient dans cette salle et pas dans la sienne. Car cela ne leur rapporte peut-être rien, mais donne aussi « le chemin de la salle », et peut être vu comme un investissement que beaucoup d'enfants d'une école aillent dans leur cinéma/magasin d'images. C'est peut-être aussi intéressant que venant pour *École et cinéma*, les élèves voient toutes les affiches, tous les bonbons, les « bonnes choses » vendues et à disposition, et invitent leurs parents par la suite à y retourner. C'est ce qui est aussi calculé par cette petite démarche.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

La grande majorité des salles militantes du pays sont déjà mobilisées - voire sur-mobilisées sur notre dispositif. Développer voudrait dire permettre à de nouvelles salles, qui ne se donnent pas les moyens de porter un projet culturel en direction de l'enfance aujourd'hui, d'embaucher ou de monter un projet suffisamment conséquent pour le faire, afin de devenir salles associées. En cela, augmenter en nombre de salles nouvelles poserait aussi un problème de formation des équipes des cinémas, donc un travail de financement de la formation, aussi de la part du ministère de la Culture.

Michel Caré, Coordinateur Cinéma - Haute-Savoie

Les situations sont très différentes suivant les salles : quand ils sont accueillis dans des salles associatives, souvent le travail est très bien fait. Il l'est aussi dans les grands complexes, mais ce n'est pas du tout le même - et même pour le coordinateur, le travail n'est pas le même. Parce qu'ils ne sont pas à l'écoute de la même façon pour par exemple faire circuler les copies, et c'est beaucoup plus difficile.

Patricia Lamouche, Coordinatrice Éducation nationale - Yonne

Mais la croissance d'un partenariat réel - et pas un partenariat d'esbroufe - entre une structure culturelle et l'Éducation nationale prend du temps. On a vécu une expérience malheureuse avec les musées, d'avoir voulu précipiter les choses et du coup tout s'est cassé la figure. Je n'aimerais pas que cela se reproduise avec les salles de cinéma. C'est parce qu'on met énormément de temps à convaincre les salles à participer qu'elles s'y engagent, celles-là justement auxquelles ça ne rapporte rien.

Pascal Filliol, Coordinateur Éducation nationale - Lot-et-Garonne

De toute façon, le doublement ne pourra pas se faire : on a entendu les salles, elles ne pourront pas suivre. Et les moyens de Formation et d'accompagnement des enseignants qui travaillent au service des élèves ne seront jamais mis en place, ce n'est pas possible. Ce qui se passera : on donnera les dispositifs à des multiplexes aussi, le dispositif perdra son sens, et à terme c'est le sens même du projet *École et cinéma* qui est en danger. Il faut certainement être plus actif encore que ce qu'on est en train de faire...

Patricia Lamouche, Coordinatrice Éducation nationale - Yonne

Ce qui a été bien affirmé par Jean-Pierre Daniel lors de l'Ouverture de la Rencontre, une fermeté plus nette que dans les propos tenus lors de la Rencontre d'Amiens il y a deux ans, ce que j'ai apprécié.

Car cet « ordre » de doubler vient après de nombreux ordres depuis avril de l'année dernière, et cette désespérance se retrouve chez les enseignants. Or ce n'est pas de la désespérance pour la désespérance, mais bien parce que les gens se rendent compte - ce qui vaut aussi pour le dispositif - que les ordres vont aller à l'encontre du travail mené avec les élèves et de la qualité de ce travail.

Anne Cochard, Direction de la création, des territoires et des publics - CNC

Pour commenter la question du doublement, on voit bien que pour 2009, y compris parmi les ministères de tutelle, le doublement va être très difficile. Et j'entends bien ce que dit l'Éducation nationale. Cette réforme des programmes de l'école primaire a quand même entraîné des bouleversements de l'organisation du temps des professeurs, qui font que la rentrée est un peu délicate.

On est donc moins sur l'idée d'un « doublement » que sur en fait l'idée d'une augmentation et d'une progression dans la mesure des moyens.

Vers une approche territoriale ciblée du développement des dispositifs

Anne Cochard, Direction de la création, des territoires et des publics - CNC

Nous avons tendance à penser, et on s'en rend bien compte dans tout ce qui vient d'être dit, qu'il y a déjà une manière d'aborder le développement d'*École et cinéma*, l'analyse « géographique » de son implantation. Regardons sur tous les dispositifs le taux moyen de pénétration, et voyons les régions et départements où l'on est très en dessous, où les actions sont moins développées que dans d'autres endroits, pour nous intéresser en premier lieu à ces endroits et voir pourquoi les dispositifs y sont moins développés. Cette approche géographique permettra de dégager des priorités.

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

Nous préparons un dossier assez complet sur cette question, pour avoir une vision prospective de l'avenir du dispositif, département par département.

Anne Cochard, Direction de la création, des territoires et des publics - CNC

Peut-être retomberons-nous sur les problèmes de coordinations absentes ou autre, mais cela nous permettra d'avoir une approche plus ciblée et efficace de l'objectif fixé.

Olivier Demay, *Les enfants de cinéma*

On pourrait presque se dire que pour doubler l'effectif global d'*École et cinéma*, il faudrait impérativement mettre en place un plan d'urgence pour développer le dispositif déjà sur les départements participants où il y a une situation particulièrement difficile. Et pareil à l'échelle de certaines régions.

Inquiétudes sur les conséquences d'une simplification du projet *École et cinéma* comme moyen de toucher plus d'élèves

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

Si la volonté politique de l'extension nous questionne, c'est que cette volonté provoque une dynamique qui, petit à petit, remet en cause ce qu'on a fondé, développé, et cette logique construit autre chose que ce à quoi l'on tient.

Sans jouer battus d'avance, soyons extrêmement lucides. Le cadre dans lequel on travaille est en pleine transformation. Ce qui complique tout est que la façon la plus simple d'augmenter les effectifs serait de diminuer la qualité du projet, et poursuivre le détricotage de ce qu'on a appelé le « partenariat culturel ». Dans les options cinéma comme dans *École et cinéma*, un projet éducatif s'est construit ensemble, artistes/programmateurs/réalisateurs et enseignants, à l'intérieur du temps scolaire. Si cette liaison est détricotable, dès lors tout est possible, la généralisation comme d'autres démarches. Comment préserver ces acquis ? En restant attentifs aux réalités du terrain, et par rapport aux retombées des transformations du temps scolaire et de l'arrivée de l'Histoire des arts, voir quel temps il sera fait à l'aventure d'*École et cinéma*.

Éric Raguet, Coordinateur Cinéma - Savoie

Dans le cadre de l'enseignement des Arts qui se met en place à l'école, on pourrait très bien nous dire : « qu'ils aillent une fois au cinéma, ils auront vu ce que c'est qu'un film, passons à d'autres domaines artistiques ! » Et qu'un film unique soit labellisé comme on dirait « il faut avoir lu ce livre dans l'année scolaire ».

Est-ce que la question que l'on nous pose est de changer la forme actuelle du dispositif ? Qu'on ne défende plus 3 films par élève par an, mais sous une autre forme dans le but de toucher à moyens constants plus d'élèves, peut-être moins souvent ?

Pascal Filliol, Coordinateur Éducation nationale - Lot-et-Garonne

Pourtant d'un naturel optimiste (et travaillant avec Philippe Quaillet ce qui y contribue), ce que j'ai entendu ce matin m'inquiète beaucoup. On assiste quand même à une politique générale qui est l'abandon du Service Public, le transfert du service au public vers le Privé. Or qui dit à moyen terme abandon du public dit perte de sens et d'intelligence. Enseignant en classe la plupart du temps, j'assiste aux nouveaux programmes qui en présentent à mon sens un abêtissement : donner deux fois plus de masse, mais en abandonnant la démarche intelligente de rencontre avec les œuvres quelles qu'elles soient, et ce, au profit de la connaissance d'une liste d'œuvres à savoir en « bon citoyen français » : la porcelaine de Machin, etc. Avec ce cadre, le doublement peut se faire, mais plus le dispositif.



Intervention de Philippe Quaillet après la projection d'Un sac de billes pendant la Rencontre

Françoise Lacombe, Coordinatrice Éducation nationale et Cinéma - Tarn

Souvent le cœur même du dispositif est remis en cause : « trois films dans l'année, ça fait beaucoup, deux seraient suffisants ». Trois films dans l'année, ce sont trois rendez-vous importants, pour justement permettre aux élèves de commencer à se forger une "petite" culture cinématographique et arriver à faire résonner les films entre eux.

Je m'inquiète dans notre département de cette nouvelle attitude d'une partie de la communauté éducative face aux différentes offres culturelles. Ainsi on entend parler de régulation des projets culturels en s'appuyant sur la notion du « parcours de l'élève » : il faut que l'élève ait rencontré un certain nombre d'œuvres au cours de sa vie d'élève ; chaque année un domaine artistique différent.

Or *École et cinéma* existe depuis l'origine sur le département du Tarn et l'on peut voir, avec le recul, que le travail mené par les enseignants avec certaines classes, plusieurs années de suite, permet aux élèves d'acquérir véritablement une culture cinématographique. Grâce aux séances d'*École et cinéma*, les élèves font des liens entre les films, découvrent de nouvelles dimensions culturelles et développent des références communes. Par l'intermédiaire du cinéma, ils peuvent rencontrer des œuvres littéraires, musicales, s'ouvrir à d'autres arts. Et je vois un grand appauvrissement pour l'élève à finalement réduire la densité du dispositif dans le seul but d'irriguer plus de classes.

Toutes ces injonctions paradoxales qui nous sont données, autant à nous sur le terrain, qu'à vous au niveau de l'organisation nationale : devoir en faire plus sans aucun nouveau moyen, semblent orienter le dispositif *École et cinéma* vers une piste très glissante.

Réponse : pas de remise en cause de la philosophie du projet École et cinéma - ni de son cadre : le cahier des charges est réaffirmé

Eugène Andréanszky, Délégué général des Enfants de cinéma

Un dispositif simplifié n'est pas du tout à l'étude par nos tutelles, notamment l'idée d'aller vers une sortie annuelle, avec l'unique objectif que ça concerne tous les élèves. Ce qui serait une toute autre histoire, mais pas celle d'*École et cinéma*.

Le cahier des charges signé il y a un an n'est pas remis en cause et le dispositif tel qu'il est, ne sont pas du tout remis en cause, par quiconque.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

Tout simplement parce qu'il est validé sur le terrain. Notre évaluation permanente le montre, les éléments du cahier des charges et le cadre pédagogique et artistique qui a été posé, est validé par le travail. Il l'est aussi par l'attente des enseignants, leur envie d'en être. Pas de remise en cause.

Qu'à partir d'une volonté politique, l'impératif de développement nous amène d'éventuelles modifications qui nous soient proposées et vis-à-vis desquelles il nous faudrait nous situer, nous ne pouvons pour le moment l'anticiper. On peut simplement réfléchir dès à présent aux questions qui vraisemblablement se poseront : sur les salles, sur les films... Les pressions sur les évolutions possibles existent.

Une à l'œuvre par exemple a été brièvement évoquée par monsieur Dion hier : « les cahiers de notes, c'est cher. En ligne, ils ne coûteraient plus rien ». Or pourquoi tenons-nous à ce travail des cahiers de notes ? Ce n'est pas par fétichisme, mais par cohérence avec le projet d'éducation artistique porté par *École et cinéma*. L'élaboration du cadre pédagogique du dispositif a amené la construction de cet outil plutôt qu'un autre. On se sent, à travers les discussions, en permanence sollicités sur cette question. Les pressions existent, c'est vrai, mais pour l'instant, le cœur du dispositif lui-même est non seulement revendiqué par l'association et en notre nom, mais il n'est pas question de le faire changer parce qu'il est validé sur le terrain à travers notre travail à tous.

Patricia Lamouche, Coordinatrice Éducation nationale - Yonne

Il faut aussi s'interroger sur la place de l'enfant dans tout ça. Car au milieu des salles, des enseignants, des adultes, il y a l'enfant et la question du « Temps de l'Enfant ». Or l'on sait tous en tant que pédagogues ou parents que pour que l'enfant acquière un savoir, il faut lui laisser le temps. Et les savoirs sensibles demandent encore plus de temps. Pour passer d'un instituteur qui présente un « petit quelque chose avant le film » (situation d'un enfant capable de ressentir l'attente du film qu'il va aller voir, curieux de voir le film), au film, à un « petit quelque chose après le film » (situation de « désir d'échange » après le film) : ce sont des mots, mais l'enseignant a là un super travail à faire, qui prend du temps.

On compte donc sur vous, nos interlocuteurs auprès du ministre, pour réaffirmer qu'il est



Travaux pratiques avec un intervenant dans le département de l'Yonne, autour du film Ponette : création d'un cabinet de curiosité à gauche, dessin sur les peurs de la mort à droite

bien beau de donner des ordres, mais nous ne sommes pas des « joggers pédagogiques », et qu'il ne suffit pas de décréter les choses pour qu'elles se mettent en place. Pour construire en 5 minutes une maison de dix étages qui ensuite va s'écrouler, on ne s'y prendrait pas différemment.

En guise de conclusion (provisoire) : position commune face à la question en devenir de « doubler *École et cinéma* »

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

Défense absolue du cadre pédagogique et artistique qui a été posé, inventé, expérimenté depuis 14 ans et qui a besoin d'être retravaillé, renouvelé en ce moment à travers certaines démarches, y compris celles sur lesquelles nous réfléchissons tout au long de la Rencontre Nationale.

La situation actuelle n'est pas confortable, donc doubler sans prendre en compte le décalage qui existe entre cette demande et les moyens concrets sur le terrain rendrait impossible un développement d'ampleur d'*École et cinéma* :

- en termes d'heures de disponibilité pour les enseignants et de volonté des Inspections académiques de mettre en place une coordination Éducation nationale
- en moyens côté Cinéma pour avoir la disponibilité d'assurer la coordination cinéma, avec ce que cela représente d'investissements de temps - et donc financements de cette mission à revaloriser par la Culture.
- en moyens pour renforcer la coordination nationale du projet par les tutelles (coordination, édition pédagogique)

Les enfants de cinéma doivent attirer l'attention sur les conditions dans lesquelles doit se faire cette « volonté d'extension » (pour, comme le suggère Anne Cochard, dépasser le terme de « doublement »).

On ne refuse pas cette extension, mais on souhaite rappeler que cet « effort d'extension » doit passer par un effort de rattrapage et par un effort de formation très important, les deux points que nous avons soulevés comme conditions préalables d'une extension nouvelle.

Et pour les salles de cinéma, voir comment se construit l'idée d'un partenariat de proximité auquel on a beaucoup tenu depuis de début (pas simplement un endroit qui ouvre son rideau, balance le film puis referme derrière, mais un réel partenaire de l'école). Or, envisager d'étendre *École et cinéma* au-delà des salles qui se sont actuellement mobilisées et qui le font avec une dimension militante, demandera un engagement qui n'est pas simplement de doubler le nombre de copies et le tirage des documents, mais un effort énorme de formation pour que les offres des salles deviennent acceptables du point de vue des exigences du dispositif, tel que défini dans notre cahier des charges.

DEUXIÈME PARTIE

**Dans l'histoire des arts :
le cinéma**



Le Cabinet du docteur Caligari, *de Murnau*

Introduction

par Carole Desbarats
animatrice du Groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*

Cette partie a été confiée au « groupe de réflexion » des *Enfants de cinéma*. L'association est sous la responsabilité de son Président Jean-Pierre Daniel, de son Délégué général Eugène Andréanszky, qui travaillent avec le Conseil d'administration, les tutelles, pour fixer la ligne politique de l'association. Le groupe de réflexion s'inscrit dans cette ligne politique, mais sert de laboratoire de recherche, ou de poil à gratter si vous préférez, c'est-à-dire qu'il accompagne tout le travail fait par l'association, et, entre autres choses, suggère des sujets de réflexion pour ces rencontres nationales, vous proposant ainsi du matériau de ré-emploi. À vous de le réutiliser.

Cette année, notre groupe de réflexion s'est donc posé la question du cinéma dans l'enseignement de l'histoire des arts, à partir de trois éléments.

Le premier, vous le connaissez, ce sont les instructions qui fixent les programmes scolaires et y introduisent l'histoire des arts. Dans la mesure où, dans les programmes qui vont être appliqués pour l'école élémentaire, il est bien dit que le dispositif École et cinéma peut être mis en relation avec l'histoire des arts, je ne vais pas anticiper sur une question qui vous interpelle plus directement : les enseignants doivent-ils ou non intégrer le dispositif à l'intérieur de l'histoire des arts ? Ce sont des questions à voir en tant que militants, avec le Conseil d'administration et avec l'association.

Sans engager le groupe de réflexion plus avant sur ce point, nous allons essayer de nourrir utilement le débat.

L'histoire des arts comprend le cinéma. Certes. Mais ayant quand même pour certains d'entre nous, une bonne vieille pratique de la façon dont le cinéma est parfois minoré à l'intérieur de certaines institutions ou certains ministères - pas par tout le monde, nous le savons aussi, et heureusement parce que nous avons des soutiens qui nous permettent justement de ne pas sombrer dans le désenchantement -, il nous a semblé important qu'aujourd'hui, deux personnes que beaucoup parmi vous connaissent, nous donnent des « munitions intellectuelles » pour pouvoir faire face, notamment pour affronter la question « vous allez passer du temps sur le cinéma ? mais pourquoi pas plutôt sur la littérature, l'opéra, la danse, le cirque... ? »

Autrement dit, dans l'histoire des arts, comment faire pour ne pas perdre le cinéma en route ?

C'est la raison pour laquelle j'ai demandé à Francis Desbarats et à Alain Bergala de venir vous parler de ces questions : le cinéma est-il un art, qu'en faire dans un système scolaire, quelles propositions constructives pouvons-nous apporter face à la situation inquiétante que vous avez retranscrite tout à l'heure ?

Parce qu'il n'est pas question de baisser les bras !

Deuxième élément : une évolution de la perception des enjeux. Invitée à une audition du Haut Conseil à l'Éducation Artistique, j'ai été très troublée d'entendre Catherine Perret, enseignante à Paris X, personne totalement compétente, tenir les propos suivants qui, je crois, n'auraient pas été portés avec un tel air de sérénité il y a quelques années : « pour former à l'image, les contenus n'ont pas d'importance, il faut apprendre des modes de fabrication. » Plusieurs parmi nous avons vivement réagi à ces mots . Pour ma part, j'ai

renoncé à l'intervention que j'avais préparée, et ai répondu sur l'importance du sens, de l'émotion, du sentiment esthétique.

Troisième élément : je mets tout cela en regard de la question que soulève une « Tribune libre » de François Bégaudeau, parue en septembre 2007, intitulée « Oublier Murnau »¹ et dont voici un large extrait, de manière à ne pas déformer la pensée de l'auteur. Ayant d'abord parlé du fait que des adolescents voient beaucoup de films - ce qui est vrai -, qu'ils les voient sans nous - c'est vrai aussi - François Bégaudeau appelle à « trouver des compromis » :

« On objectera que l'école sert à extirper les élèves de leur univers culturel, qu'elle représente pour certains une chance unique de découvrir des films dont ils n'ont pas idée de l'existence. »

En d'autres termes, proposer aux élèves d'autres films que ceux qu'ils voient habituellement, position défendue depuis très longtemps, notamment aux *Enfants de cinéma*. Il poursuit :

« Je réponds qu'ils viendront d'eux-mêmes aux chef-d'œuvres pour peu qu'on ait réussi à les attirer dans la nasse du cinéma, et que dans cette optique, la priorité est d'appréhender le cinéma moins comme un art que comme un artisanat. Non pas : "que raconte Anthony Mann, quel imaginaire singulier fait de lui un auteur au même titre que Flaubert ?" ; mais plutôt : "comment ça se fabrique un film ? Comment ça marche le cinématographe ?"

Rien de tel, alors, que la pratique, et il faut de toute urgence débloquer des fonds afin d'équiper dûment les établissements scolaires. Mais les projections demeurent pertinentes si l'on prend le temps de décomposer les scènes, d'en examiner les coutures. Souvenir d'une classe de première en 2001 : je leur passe *Sixième sens*, de Shyamalan, puis je le ramène au plus simple. Voyez : ça c'est le champ, ça c'est le contre-champ, et vous savez quoi ? ils n'ont pas été tournés au même moment, peut-être même pas le même jour, et ce n'était peut-être pas Bruce Willis qui donnait la réplique à l'enfant-héros, peut-être qu'il se reposait dans sa caravane à ce moment. Bouches bées des élèves, splendeur pédagogique, triomphe de moi. »

Le texte est complexe ; si nous pouvons nous reconnaître dans certaines de ces affirmations, d'autres sont éloignées de nos positions, en particulier celle du primat de la fabrication du film, plus ou moins oublieuse du projet artistique.

Ces deux éléments, la consultation du Haut Conseil à l'Éducation Artistique et ce texte de François Bégaudeau, ne sont bien évidemment que des symptômes, choisis pour faire vite. Mais c'est bien dans ce sens qu'il nous a semblé important de rappeler que, si parfois le cinéma est un artisanat comme Renoir le réclamait, ce que nous demandons au nom du Groupe de réflexion, c'est à ce qu'il soit considéré comme un art auprès des enfants. Et c'est de cette approche dont nous allons parler ce matin.

Je vais, dans un premier temps, donner la parole à Francis Desbarats, professeur d'histoire-géographie qui enseigne le cinéma depuis très longtemps, qui a fait sa thèse sur l'entrée de l'enseignement du cinéma dans les lycées. Plutôt que de parler directement de pédagogie, il me semblait important que de son point de vue d'historien, il puisse vous donner des éléments concrets pour répondre à la question : pourquoi le cinéma est-il considéré comme un art ?

Francis Desbarats

Une demande bien compliquée... Il me faut à la fois être historien et donner des outils... et donc me diviser en deux, à la fois historien et cinéophile. En quelque sorte, Docteur Jekyll historien et Mr Hyde cinéophile.

1. « Oublier Murnau » - Tribune Libre : Quels films montrer aux collégiens et lycéens ? paru en septembre 2007, journal des MK2 *Trois Couleurs* / NdrI

Le cinéma est-il un art ?

Mise en perspective historique

par Francis Desbarats

La place artistique qui est donnée en France au cinéma est comme une *obstination*. On peut mesurer aujourd'hui sa force à la réaction des étrangers - allemands, coréens, américains -, quand ils réalisent que nous avons créé dans les lycées depuis 1984 un enseignement du cinéma qui le classe dans les enseignements artistiques, et non dans l'étude des médias ou celle de la communication. Pour ces options cinéma en effet, la structure décalque celle qui vaut pour la musique, les arts plastiques ou le théâtre : voilà qui, hors de l'hexagone, paraît sidérant, alors que c'est - presque - une évidence pour nous.

Si nous voulons interroger en historien cette particularité nationale, savoir d'où elle vient et selon quelles modalités elle s'est transformée, il faut remonter loin dans l'histoire du XXe siècle.

Avant d'étudier comment l'héritage en a été fondé et perpétué, une précision : nous ne nous livrerons ici aucun satisfecit cocardier. Du reste, un certain nombre des raisons pour lesquelles le cinéma a pris en France le visage qui est le sien ont des rapports étroits avec l'histoire globale du pays, et ne manquent pas d'ambiguïté. D'autres raisons en revanche nous paraissent susceptibles d'être défendues et assumées par les pédagogues ou les militants de la culture. Mais l'essentiel de la réflexion dans cette intervention sera consacré à des considérations d'ordre historique.

L'invention de la cinéphilie : de 1915 à 1930

Le rapport de la France avec le cinéma comme art se noue à un moment particulier : quand le pays perd la place hégémonique qu'il avait eu depuis l'origine, depuis 1895. En effet, jusqu'en 1914, les grandes sociétés dominantes dans la jeune industrie sont Pathé et Gaumont, *y compris* aux USA. Brusquement, du fait de la guerre, le mouvement capitalistique s'inverse : les USA occupent le vide qui vient de s'ouvrir en Europe et prennent une part majeure dans le commerce des films.

Or, il se trouve que, dès 1915, certains de ceux qu'ils proposent suscitent chez nous la plus vive admiration.

Le rôle de Louis Delluc (1890-1924)

Pour montrer de façon synthétique comment l'amour du cinéma « cristallisa » en France, on mettra l'accent sur l'attitude et le rôle de Louis Delluc.

Qui était-il ? Un intellectuel parisien, né en 1890, attiré par la littérature, publiant des poèmes à 15 ans, hésitant ensuite entre l'université et le roman. Sa santé fragile l'écarte des tranchées. Au départ, il n'aimait aucunement le cinéma. « J'ai vu trop d'horreurs pour être indulgent envers cette triste mécanique. » écrivait-il. Puis, en 1915, il découvrit *Forfaiture* de Cecil B. De Mille. Ce fut un choc. Le cinéma pouvait donc être sobre et chargé d'émotion. La puissance dramatique et le type nouveau de jeu d'acteur que le film mettait en œuvre modifièrent l'opinion du jeune esthète. Il déclara *Forfaiture* aussi beau, aussi



Louis Delluc



important que *Tosca*, de Puccini, qui avait marqué les esprits peu avant. Delluc vivait une conversion. Il se mit à investir toute son énergie pour organiser des projections, intéresser ses amis écrivains ou journalistes, faire naître des revues dévolues au cinéma. Il y célébrait entre autres Charlie Chaplin, le considérant à l'égal de Molière. Plus tard, en 1920, il réussissait à imposer les films expressionnistes allemands dans un pays où ce qui venait d'outre-Rhin était encore répulsif.

On pourrait élargir aux attitudes similaires d'autres observateurs : les surréalistes que Chaplin exaltait aussi, André Malraux qui voulut se faire distributeur en France par amour pour les films allemands, ou encore Jean Renoir, blessé dans les tranchées, qui décrivit sa découverte de Chaplin à Paris en 1915 - il avait 21 ans - en ces termes : « Dire que j'étais enthousiaste est insuffisant. J'étais bouleversé. Le génie de Charlot m'était révélé. » Plus loin il ajoute : « Je devins un fanatique du cinéma. Charlie Chaplin m'avait converti ».

La première vague des ciné-clubs

Ainsi, dès les années 20, le goût du cinéma vu comme un art pris de l'ampleur en France parce que des spectateurs, des amateurs, des intellectuels trouvaient du génie à des films d'abord américains, puis allemands, italiens, suédois, danois, et après 1924, soviétiques. Ce rapport à l'étranger est capital. Il se trouve sans doute lié à un fait qui s'est depuis effacé de notre mémoire nationale : après 1918, la France est considérée par toutes les grandes puissances, et par elle-même, comme ayant l'armée la plus efficace et la plus puissante¹. Elle peut donc se permettre la générosité de valoriser l'étranger, même allemand, à travers un langage qui paraît une sorte de langue mondiale. « C'est un grand moyen de converser pour les peuples » écrit Delluc. Et, d'un pays à l'autre, bien des cinéastes rivaliseront de virtuosité pour relever le défi de cette langue mondiale en « tenant » le plus longtemps possible leurs récits sans recourir aux intertitres : il n'y en qu'un seul dans *Le Dernier Homme* de Murnau (1924), aucun dans *l'Homme à la caméra* de Vertov (1929), aucun pour tout le début de *L'Opinion publique* de Chaplin (1923).

En 1920-1921, les admirateurs du cinéma créent une structure adaptée à leur combat, avec les ciné-clubs, qui naissent autour de Louis Delluc encore². Destinés à présenter des films de valeur et à y attirer le public averti - leur donnant parfois un caractère de cénacle -, ils ont une autre fonction, plus polémique : lutter contre la censure.

Cette censure est puissante en effet et revêt une double nature. Il y a d'une part celle de l'État qui filtre un certain nombre de films, surtout ceux en provenance d'URSS. D'autre part, existe pour les revues une censure juridique issue du commerce, refusant l'autonomie de la critique cinématographique : de 1926 à 1930, un procès-clé voit un des membres de celle-ci - en l'occurrence il s'agit de Léon Moussinac - triompher en appel contre une société de production qui n'acceptait pas qu'un de ses films fût l'objet d'une critique négative³.

Si les ciné-clubs se teintaient volontiers alors d'élitisme mondain, il en eut un qui se situa à leur opposé : celui qu'avait monté le même Léon Moussinac, communiste depuis 1922, critique à *l'Humanité*, ami d'enfance de Louis Delluc. En 1928, de retour d'URSS où il avait été ébloui par les films soviétiques, Moussinac voulut les diffuser en France. Pour tourner la censure, il créa alors le ciné-club « Les Amis de Spartacus » en utilisant un biais juridique : la loi autorisait l'existence d'un ciné-club privé - même s'il comptait le chiffre énorme de 20 000 adhérents... Au début, les autorités n'eurent pas de solution. Un an après, elles trouvaient une parade : la préfecture de Paris laissait les séances débiter, pour les interrompre sous le grief de trouble à l'ordre public. Dès lors les spectateurs ne voyaient *le Cuirassé Potemkine* que jusqu'à la première fusillade, celle sur le pont du bateau, ignorant la suite du fait de l'arrivée de la police...

1. C'est un traumatisme qui a balayé et remplacé cette image glorieuse du pays : celui de la défaite « incompréhensible » de 1940.

2. Et de l'Italien Riccioto Canudo (1879-1923), écrivain, dramaturge, critique, inventeur de l'expression « 7e art ». Indiquons que Canudo vivait en France depuis 1902 et était appelé dans son pays « le Parisien ».

3. C'est une affaire semblable à celle que frôla le journal *Libération* qui avait fâché Claude Berri, producteur de *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud, en titrant la critique du film « L'Amant, le clip ». Berri s'était promis de faire un procès si le film n'avait pas de succès.

L'émergence d'une mystique

Si cette première expérience de ciné-club de masse est liée à l'extrême gauche, si l'intérêt pour le cinéma des surréalistes, parmi lesquels l'historien et critique Georges Sadoul, si celui de Jean Renoir, celui de Malraux même, croisent leur inclination pour la gauche, il serait abusif d'y voir une tendance politique unique. Les choses se présentent de façon plus complexe.

Ainsi, parmi les premiers critiques-historiens de l'époque, parmi les plus lus et les plus appréciés, on trouve Maurice Bardèche et Robert Brasillach. Politiquement, ils sont à l'extrême-droite, et tiennent la rubrique de la critique de films à *l'Action française*. La première édition de leur histoire du cinéma date de 1935. Ces jeunes gens à la plume lyrique, à la culture ample et enthousiaste, n'ont alors que 26 ans. Brasillach sera fusillé à la Libération pour collaboration, et Bardèche aura le douteux privilège de compter dès 1947 parmi les premiers négationnistes des chambres à gaz. Quand on lit leurs pages sur le cinéma hitlérien dans leur édition de 1943, disons qu'il est plus que complaisant.

Mais si on reprend le chapitre maintenu sur les cinéastes soviétiques, sur Eisenstein et *Potemkine*, on les y trouve bien davantage admiratifs : « Personne n'a braqué comme [Eisenstein] sur l'univers un appareil plus précis et plus volontaire. Aucun romantique (car c'est un romantique) n'a été plus sévère pour lui-même, aucun sensuel (car il est le plus grand sensuel du cinéma) n'a été plus profondément intelligent. » Ils disent aussi le film tellement parfait qu'il est dépourvu de ce qu'ils appellent l'« idéologie verbale » : « [*Potemkine* est] un documentaire devenu œuvre d'art, composée, voulue, où la propagande elle-même disparaît, pour céder à l'humanité éternelle d'une histoire vraie ». Au-delà du cas *Eisenstein*, c'est tout le cinéma russe des années 20 qu'ils célèbrent : « Il a vivifié les thèmes de l'école du soir parce qu'ils sont devenus pour lui question d'existence ou de mort, parce qu'il y a cru. Il nous a ramenés, innocemment, aux premiers âges du monde. C'est l'aventure la plus extraordinaire qu'ait vécu le cinéma. »



Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

Ces points de vue qui aboutissent à une entente surprenante sur l'esthétique entre la gauche et la droite, on en retrouve en 1954 le témoignage sous la plume du gaulliste Claude Mauriac, qui écrit avec nostalgie sur les années 20. Dans un recueil d'articles intitulé *L'Amour du cinéma*, il rend hommage au livre des duellistes. À propos d'une analyse cinématographique de Brasillach dont il ne précise pas le sujet - s'agit-il des lignes relatives à Eisenstein ? - , il rappelle : « Ce texte fut longtemps sacré, même pour les fidèles de gauche. » Et il ajoute la justification suivante : « Les mystères du cinéma se déroulent en-dehors de toute politique. »

Cette neutralité de l'art est sans doute une vue de l'esprit, mais elle eut un rôle essentiel pour l'efficacité de la défense du cinéma. Plus tard, dans les années 70, Marc Ferro montrera les distorsions qu'Eisenstein a savamment fait subir à l'« histoire vraie » du *Potemkine*, quitte à écorner le mythe. Mais le film eut longtemps un rôle fédérateur pour ceux que l'on commençait à appeler « les cinéphiles ».

Ainsi, pour les premières générations, le cinéma est devenu un objet d'amour extraordinaire, et c'est sur la base d'une révélation initiale du même ordre - défense et illustration d'un art *au départ méprisé* - que Delluc comme Renoir concevront le désir de devenir cinéastes.

Mais, avec la généralisation du parlant, à partir de 1932-33, la curiosité s'amointrit, la dynamique s'étiola. Nombre d'esprits s'inquiètent de la multiplication des films bavards et théâtraux. Les ciné-clubs perdent de leur éclat, ou s'enferment dans le regret du temps du muet.

La Résistance et l'élan de l'éducation populaire

Un rôle nouveau pour la culture

Un événement politique de grande ampleur, là encore, a influencé de manière puissante les idées sur la valeur du cinéma. La Résistance en effet fut à l'origine d'une seconde vague de ciné-clubs, bien différente de la première.

En 1943-1944, dans la période où la Résistance s'intensifie, des ouvriers, des artisans, des paysans, des cadres *se rencontrent* pour la première fois. Les ouvriers se rendent compte que, dans les lieux clandestins qui les accueillent (telle maison, tel château), il y a des bibliothèques, avec des livres qu'ils ouvrent, et où ils découvrent un monde. Un double impératif se crée : de la part de ceux qui avaient été exclus du système scolaire, accéder au savoir ; de la part de ceux qui étaient des *héritiers*, le devoir de diffuser le savoir dans les couches populaires.

C'est ainsi que se fortifie l'idée de reprendre et d'amplifier, quand les combats seront finis, l'animation culturelle d'avant-guerre. Des survivants du Vercors précisément vont créer Peuple et Culture, mouvement de formation d'animateurs le plus pointu, le plus reconnu issu de la Libération. Il alimentera en idées, en méthodes, en hommes, le réseau Travail et Culture lié à la CGT.

Dans le nouveau dispositif culturel qui se met en place en 1944-1947, sous l'égide de l'État qui subventionne le mouvement d'éducation populaire, le cinéma occupe une place clé. Quand Peuple et Culture rédige son Manifeste en 1946, on y lit ceci : « À l'origine de notre équipe, il y a la révolte devant la séparation de la culture et du peuple, de l'enseignement et de la vie. L'action commune dans nos mouvements de résistance, nos syndicats, nos partis nous a conduits à souhaiter l'unité culturelle. [...] La presse, le cinéma, la radio, tendent à supprimer le cloisonnement des milieux, des individus. » Or, des trois médias mentionnés, c'est le cinéma qui va le mieux jouer le rôle de décloisonnement.

La deuxième vague des ciné-clubs

C'est sur cette base que, en quelques années, les ciné-clubs prolifèrent, et leur vogue restera pratiquement intacte jusqu'en 1968. Ils s'en ouvrent beaucoup, dans les grandes villes mais aussi, ce qui est nouveau, dans les petites villes et dans les établissements scolaires. Une dizaine de fédérations de ciné-clubs naissent ou renaissent, la plupart liées à la gauche communiste, socialiste, ou chrétienne. Elles sont responsables de 1,5% de l'ensemble des billets de cinéma vendus. Les revues qui accompagnent chaque fédération sont lues avec attention. *Image et Son*, la plus diffusée, est tirée, encore en 1986, à 55 000 exemplaires.

Avec le système *présentation/projection/débat*, les ciné-clubs permettent de donner un écho aux discussions de la Résistance et des maquis, en feutrant les échanges par des glissements incessants entre l'esthétique et le social. Ils sont un lieu de contact maintenu⁴ - parfois très difficilement maintenu - entre les différentes gauches au temps de la Guerre froide.

On peut penser aussi que ces débats eurent une fonction plus souterraine : exorciser les silences et les passivités qui avaient saisi le pays pendant la guerre de 39-45. La société française comparait, s'interrogeait et se parlait par-delà son usure, son vieillissement, et ces traumatismes durables qu'avaient constitués l'inimaginable défaire et le pétainisme.

Par ailleurs ces années-là, le cinéma renoue avec des ambitions égales à celles du temps du muet, sur la base de l'effervescence culturelle d'une tout autre après-guerre : les films sonores d'Eisenstein ou de Dreyer cohabitent avec les premiers films d'Orson Welles, ainsi qu'avec les films noirs d'Hollywood et ceux du néo-réalisme italien. Le combat des animateurs français, de gauche et de droite, en est galvanisé. Parfois, la défense du cinéma conduit même à lui attribuer une arrogante prééminence, et se pare d'un messianisme surprenant. Dans un texte de 1963, Paul Leutrat, inspecteur primaire communiste, militant des ciné-clubs, accorde aux ombres mouvantes le pouvoir de restituer *la vraie beauté* : « Le travail et les tracas mettent un voile devant nos yeux. Or un visage est beau, et la

4. Voir dans « André Bazin » de Dudley Andrew, 1983, pp. 133-142, l'analyse des désaccords qui secouent, de 1948 à 1950, le comité directeur de Peuple et Culture entre encartés staliniens et compagnons de route. Ces désaccords culminèrent autour du texte provocateur et imparable d'André Bazin, qui opposait productions soviétique et américaine en mettant en parallèle le mythe cinématographique de Staline et celui de Tarzan.

ville, et la campagne sont belles. Il se trouve que le cinéma a su redécouvrir cette beauté évanouie. Il nous restitue l'authenticité de l'univers où nous vivons. »



André Bazin

L'instrument d'un combat : la politique des auteurs

Le prestige international des revues françaises de cinéma

Le rôle de la conception française du cinéma à l'étranger est sensible à travers l'impact des voyages que plusieurs animateurs de Travail et Culture firent dans les années 40 en Allemagne.

André Bazin, qui y participait au premier, en 1947, réussit malgré la traduction à convaincre les enseignants et les élèves qu'il rencontra de l'intérêt des films présentés. En 1950, Travail et Culture lui demandera d'organiser des instituts en Allemagne qui ne s'intéressent qu'au film. Cela lance le départ des ciné-clubs allemands d'après-guerre. Des vocations furent ainsi durablement créées⁵.

Une des idées les plus constamment influentes des critiques fut celle de la politique des auteurs. Dans sa formulation exacte, elle est moins évidente qu'il paraît : elle tend à s'appliquer en effet *y compris* à des cinéastes qui ne se revendiquent pas comme des créateurs, ou même à des cinéastes faisant des films à « petits sujets » sans implication sociale ou métaphysique affirmée. S'il ne faisait de doute pour personne que Buñuel ou Dreyer étaient des auteurs, c'était beaucoup moins évident pour Hawks, Hitchcock, ou Nicolas Ray.

Ce combat, lancé dans les années 50 par des cinéphiles dont faisaient partie les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague⁶, fut spécifiquement français. Son retentissement a été considérable sur les cinéastes des autres pays, et on en relève des signes jusqu'à aujourd'hui.

Ainsi, on est frappé de ce que David Cronenberg répondant, dans un entretien à Paris de novembre 2007, à la question de savoir si un film peut être une œuvre personnelle - c'est une journaliste du *Figaro* qui l'interroge -, déclare « Sur un tournage, il y a 3 000 décisions à prendre par jour, elles me sont propres et uniques. » David Cronenberg dit « propres et uniques » en France parce qu'il sait qu'on peut l'y entendre, et que le pays a sur ce thème un rôle de référence.

Celui-ci s'est construit progressivement. En 1948, William Wyler, interviewé par André Bazin et Jean-Charles Tacchella pendant 5 heures, - il a découvert ce que c'était qu'une filmographie -, demande, épuisé et ravi : « Mais quel métier faites-vous exactement ? Je n'ai jamais rencontré de types comme vous aux USA ». En 1968, Robert Aldrich tourne un film (*Le Démon des femmes*) où un personnage de metteur en scène tire argument de l'éloge d'un de ses films dans la revue *Les Cahiers du Cinéma* dont il exhibe à l'écran un exemplaire. En 1978, dans la même revue, à la question : « Sentez-vous une continuité entre tous vos films ? », Douglas Sirk répond : « Je n'ai jamais eu l'occasion de dire ceci... mais pour vous qui êtes français, c'est différent, je ne sais pas... » Et aussitôt il enchaîne : « Monsieur Comolli est-il toujours aux *Cahiers* ? Je pense que de toutes les choses qui ont été dites sur mes thèmes, sa petite introduction est ce qui m'a le plus frappé ».

Une anecdote montre jusqu'où put aller l'étonnement des cinéastes étrangers. Un jour,

5. Celle du critique Ulrich Gregor ou encore d'Enno Patalas, futur éminent directeur de la Cinémathèque de Munich.

6. Elle naît en 1949-1950, au moment de la rupture entre les critiques stalinien et les critiques spiritualistes.

dans les bureaux des *Cahiers*, débarque un inconnu à fort accent qui souhaite téléphoner. Après-coup, les rédacteurs réalisent que Nicolas Ray avait utilisé un prétexte pour voir la tête de ces oliviers qui qualifiaient avec insistance ses films de géniaux.

Dans un autre contexte, la reconnaissance d'un film par la critique française a pu influencer de façon décisive sur la carrière d'un cinéaste étranger. Ainsi, à la sortie en Italie du *Cri* d'Antonioni, les critiques communistes italiens acceptent mal qu'un ouvrier personnage principal cogne sa femme au bout de vingt minutes de récit. Mais en France, y compris pour la critique liée au parti communiste, est de règle une relative autonomie entre la ligne politique et les instances culturelles (autonomie chèrement conquise et affirmée depuis 1944). Les critiques de *Positif*, revue proche du PCF, défendent ardemment *Le Cri*, d'autres critiques se joignent à eux dans l'éloge, ce qui déclenche un succès d'art et essai. Au même moment, en Sicile, le tournage de *L'Avventura* vire au désastre, car le producteur, découragé, ne trouve plus d'argent. Mais, à l'annonce de ce que suscite *Le Cri* à Paris, les fonds, soudain, arrivent...



Monica Vitti dans *Le Cri*, d'Antonioni

L'argent français au secours des cinéastes-artistes étrangers

Disposant de cette idée - le cinéma est un art - et d'une influence, les Français ont souhaité aussi se servir de ces leviers pour agir dans les cinémas étrangers.

Un des signes de cette politique est l'apparition dans les années soixante-dix de producteurs cinéphiles messianiques. Quoi que l'on puisse penser de Toscan du Plantier ou de Marin Karmitz, ils relèvent par leur culture de la cinéphilie, en ce que, se considérant comme des cinéastes ratés, ils ont décidé de se mettre aux services de ceux qu'ils admirent, particulièrement étrangers, en les finançant si possible dans leur propre pays.

C'est ainsi que Toscan du Plantier s'est engagé auprès de Rossellini, Chahine, Fellini, Comencini, Losey, Antonioni, Tarkovski, Satyajit Ray, Souleymane Cissé, Wajda... : un vrai parcours de dictionnaire ! A moindre échelle, Marin Karmitz fait preuve du même engagement à l'égard de Kieslowski, Kiarostami, Haeneke... On aurait aussi le cas, cependant moins net, de Serge Silberman, avec Buñuel, Kurosawa et Oshima.

L'État sait à l'occasion favoriser de financements publics cette politique (en particulier en direction de l'Afrique). Parmi les projets qui n'ont pas abouti, il y avait *le Roi Lear* réalisé par Welles, soutenu en 1983 par Jack Lang, et que la mort du cinéaste empêcha.

On peut relier cette stratégie de l'État français à l'attitude qui est la sienne actuellement en Allemagne, et fait écho lointainement à l'action de Travail et Culture juste après 1945. Par l'intermédiaire de son ministère des Affaires étrangères, il aide les *länder* qui ont décidé qu'un enseignement du cinéma serait possible s'il était assuré par les professeurs de langue française allemands. La France, fournissant les copies, déployant l'aide de ses centres culturels, fait du prestige de la cinéphilie française, de cette singulière ingénierie culturelle, l'outil d'une stratégie géopolitique.

Des dérives sont-elles possibles ? Sans doute... Et il vient un moment où ce sont des acteurs français, puis des thèmes français, que l'on introduit dans ces filmographies étrangères : Michel Piccoli incarnant le général Caffarelli chez Youssef Chahine, Isabelle Huppert changée en pianiste faussement autrichienne pour Haeneke, ou bien les trois couleurs du drapeau français scandant la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge* de Kieslowski. En juin 2009, nous verrons Juliette Binoche chez le plus célèbre des cinéastes iraniens, Kiarostami, dans une production Karmitz...

Faut-il être surpris de ce que le cinéma français, aidant les cinéastes étrangers, parfois

muselés par les censures locales, pense en termes de bénéfices symboliques ou financiers hexagonaux ? Au fil des décennies, la France a monnayé le fait d'être devenue la nation légitimante dans le rapport au cinéma, celle qui a la place la plus vigoureuse pour l'attribution du statut d'œuvre d'art dans ce domaine. Un film, doté en tout cas de quelque ambition artistique, s'il n'est pas montré à Paris, s'il n'y est pas analysé, ne peut prétendre à une image internationale forte. Et, de fait, Paris est la ville du monde où il y a la plus grande variété de films qui sortent en terme de diversité des nationalités ou de genres.

La question de l'enseignement du cinéma

Nous aborderons ici les rapports entre l'enseignement secondaire et le cinéma. Nous avons vu que l'organisation des options étonnait à l'étranger. Or, il y eut au fil du temps un parallélisme complexe entre la reconnaissance du cinéma comme un art et les tentatives d'en fonder un enseignement.

Compagnonage et méfiance

Les premières expériences remontent à 1928, avec les méthodes d'éducation nouvelle de Célestin Freinet dans le primaire. Grâce à un outil particulier, les très maniables caméras Pathé Baby en 9,5 mm, l'instituteur communiste faisait fabriquer et échanger entre élèves et entre classes des films, comme il le faisait pour les journaux scolaires. Freinet est un pionnier isolé, ou du moins organisé en petits réseaux, qui se rattache au mouvement des ciné-clubs du parti communiste des années vingt.



Jacques Demy reprend pour Agnès Varda sa caméra baby lors du tournage de Jacquot de Nantes

Avec les hommes de la Résistance, se dessine un horizon où la question de l'enseignement du cinéma peut trouver une place d'une autre ampleur. *L'Étrange défaite* du grand historien Marc Bloch (1886-1944) veut expliquer, juste après l'événement, pourquoi en 1940 l'armée, la société et les élites françaises ont été battues. Une des causes envisagées réside pour lui dans l'enseignement : « En Angleterre, les élèves ont droit à leur marotte : collectionner les pierres, ça donne Darwin ». C'est une liberté de recherche et d'investissement personnels qui, en France, n'existe pas.

En 1944, peu de temps avant sa mort sous les balles allemandes, Marc Bloch rédigeait un plan de projet de réforme de l'enseignement français avec l'idée d'arracher les élèves à « la hantise de l'examen et du classement ». Il insistait à nouveau sur la question des « marottes », sur « la fécondité de l'idée de loisir dirigé » où, sans doute, le cinéma aurait trouvé sa place. Le jeune André Bazin (1918-1958), lui aussi très critique par rapport à l'enseignement institutionnel, fut en 1943-1944 un des premiers à vouloir créer un enseignement scolaire du cinéma, dans cette perspective de pédagogie active qui s'ouvrait alors, avant de renoncer devant le blocage de la situation.

L'« Instruction publique » en effet s'arc-bouta pour que le cinéma reste le domaine de l'éducation populaire et des jeudis après-midi. Elle avait une puissante mainmise sur la jeunesse, et préférerait ne pas contaminer le système où les élèves étaient avant tout des *mineurs*, à qui étaient proposés des exercices *contrôlés*. Parallèlement, comme de 1946 à 1962, la France s'enfermait dans quatorze années de guerres coloniales dans l'espoir de reconquérir son statut de grande puissance, le statut archaïque de la jeunesse restait durablement figé, jusqu'à ce qu'il vole en éclat en mai 1968.

Ce n'est que deux mois avant, en mars 1968, qu'une parole autorisée se fit entendre contre le gâchis d'intelligence que représentaient l'ennui et la lourdeur de l'enseignement dans les lycées. Au colloque officiel qui réunit alors à Amiens les progressistes de l'enseignement, un représentant de l'État,



exaspéré, déclarait : « Les élèves ne peuvent pas apprendre, parce que l'enseignement tel qu'on le fait attente à leur dignité de personne. »

Mais rien ne dit non plus que les animateurs des ciné-clubs, en cas d'intégration, auraient su comme ils le prétendaient résister au climat pédagogique de l'époque. Leur mystique relative au cinéma et à ses vertus pédagogiques intrinsèques ne manquent pas de prendre des accents redoutables. Pour Jean Michel, important responsable de la FFCC, une des plus puissantes fédérations, le cinéma, introduit dans les classes, assurerait par son modernisme à l'enfant « une éducation accélérée de ses facultés d'observation et de sensibilité, [qu'] aucun programme scolaire ne [lui] permet de cultiver. »⁷ À l'inverse, certains de ces animateurs, par prudence ou par sagesse, ne se privaient pas de faire savoir qu'ils ne voulaient aucunement d'intégration dans l'enseignement classique.

Pour ceux qui en rêvaient en tout cas, un autre obstacle s'était dressé entre temps sur leur route : le Ministère de la Culture, taillé sur mesure en 1958 pour André Malraux, qui accusait l'éducation populaire d'amateurisme, et lui préférait l'action culturelle, plus flatteuse et mieux liée aux professionnels.

1968-1986 : genèse d'une intégration

Au congrès d'Amiens, était présent un professeur de dessin, Pierre Baqué, qui expérimentait alors une avancée récente, les premières options arts plastiques en lycée. En mai 68, alors qu'il est question de supprimer ces options expérimentales, Pierre Baqué obtient de rencontrer le Recteur de Paris qui l'écoute. Les options vont être élargies. C'est un jalon lointain pour l'avenir.

Dans les années 70, le cinéma, qui se découvre une vocation politique nouvelle, que l'on pourrait dire d'agitation de type groupusculaire, entre à l'université. Dans le secondaire existent des expériences prometteuses, diverses et généralement isolées. Mais aucune politique d'envergure ne se concrétise encore.

En 1981, tout devient possible. L'élection de Mitterrand symbolise en un sens l'accomplissement des valeurs de mai 68. Et, en 1983, dans la refonte prévue des enseignements artistiques pour le secondaire, c'est Pierre Baqué qui est choisi comme pilote. Il propose, entre autre, une extension des options au cinéma (et au théâtre). Pour le cinéma, elles vont être conçues en pariant sur une harmonisation improbable : celle des acquis de l'action culturelle, de l'éducation populaire et de l'enseignement secondaire. Créés sous l'égide des deux ministères, organisées sur la base de leur double financement, elles ne se dissocient pas du partenariat Éducation/Culture, avec l'institution de l'« intervenant culturel » à côté des professeurs. La dimension pratique et artistique de l'enseignement du cinéma était ainsi le mieux garanti possible.

En 1986, quelques semaines avant le retour annoncé de la droite qui pouvait balayer les options, Pierre Baqué força le destin en impulsant le bac cinéma. Il dut convaincre un ministre de l'Éducation hostile « Du cinéma au bac ? Mais le bac est quelque chose de sérieux ! ») et les enseignants, ceux des vingt premières options, eux parfaitement réticents (« Mettre une note aux élèves pour ce qui relève de leur enthousiasme ? C'est les faire rentrer dans le rang ! »).

En réalité, le bac cinéma a permis la pérennisation des options, tout en gardant l'essentiel de la nouveauté de cet enseignement, le partenariat et le travail en équipe, puisque des professeurs, non spécialistes, issus de disciplines diverses, continuaient à converger pour assurer les cours⁸.

Quel rapport entre l'enseignement du cinéma et l'art du cinéma ?

Le cinéma ne s'est donc pas transformé en une discipline comme les autres. Mais 25 ans de tradition lui ont donné déjà un contour qui présente une réelle stabilité qui le situe dans le fil de la conception artistique qui est propre à la culture intellectuelle française.

On en relèvera deux aspects, tous deux liés au bac. D'une part, il y a chaque année depuis 1986, trois films au programme de l'examen, films renouvelés par tiers, choisis dans le panthéon mondial : successivement, Renoir, Welles, Lang, Godard, Flaherty, Rossellini, Tati, Fellini, Buñuel, Demy, Mizoguchi, Kiarostami, Mann, Resnais, Wong Kar-Wai,

7. *Cinéma* 54, n°1, nov 1958, p. 48.

8. Depuis 2003, une validation est attribuée aux professeurs par des commissions académiques sur la base de leur expérience et de leur parcours.

Hitchcock, Vertov. Un an, deux ans, trois ans durant, les élèves de chaque promotion cohabitent avec ces films, s'en emparent bon gré mal gré et finissent par inscrire une partie de leurs lignes de préférence au moins dans le champ de *ce patrimoine-là*.

D'autre part, le bac place les élèves en situation de réalisateur, que ce soit à l'écrit (ils rédigent et justifient un projet de court métrage sur un thème, ou proposent un découpage d'un scénario proposé) ou à l'oral (ils expliquent un film qu'ils ont fait et envoyé aux correcteurs avant l'épreuve). C'est donc la fonction de responsabilité d'un projet de sens, d'une représentation du monde qui est mise en avant, en cohérence avec l'analyse filmique.

D'autres conceptions que celle-là étaient possibles, et ont tenté de s'imposer, comme celle portée par une partie de la sémiologie. Insistant sur la fonction de communication de l'audiovisuel, l'universitaire Michel Tardy par exemple eut un grand retentissement en 1964 avec son livre *Le professeur et les images*. Il y préconisait : « Décortiquez *Intervilles* avant de faire l'exégèse de *Citizen Kane*. » (*Intervilles* était à l'époque une émission de jeux en direct très suivie). Cette conception égalise le cinéma de valeur avec des émissions de télévision indigentes. Elle oublie que *Citizen Kane* parle réellement des passions humaines authentiques, tandis qu'*Intervilles*, malgré le direct, arase toutes les émotions en caricaturant leur dynamique. C'est l'idée même d'art cinématographique qui est ici niée.

Il existe toujours des courants de pensée proches de cette position, ou qu'ils modulent en disant que, si l'art cinématographique existe, il n'est guère accessible aux élèves. C'est ce qui transparait dans *Enseigner la littérature avec le cinéma*, livre de 1996 de Sylvie Rollet, destiné aux enseignants de français et recommandé par l'institution. Il s'agit, par des savoirs et des méthodes, de « rendre les élèves capables d'être, en toutes circonstances, des lecteurs à part entière » des films étudiés. Le livre vise à proposer « l'armature intangible de l'apprentissage qui constituera la progression de base ».

Dans aucune de ses nombreuses pages serrées, le livre ne rend sensibles les raisons de s'intéresser aux films, de considérer le cinéma comme un art :

ni définition générale, ni enthousiasme. Si on se prend alors à relever les occurrences du vocabulaire de l'esthétique, les mots « plaisir » et « beauté » sont absents. « Goût » ne surgit qu'une fois, pour stigmatiser « les goûts conventionnels des élèves ».

Certes, le mot « création » apparaît... deux fois. Mais c'est pour être saisi dans des associations qui ne rassurent pas : la première fois, il s'agit des « mécanismes fondamentaux de la création » ; la seconde, des « invariants de la création ». Qu'elle sonne étrangement cette expression les « invariants de la création » ! « Invariant, mécanisme, armature, intangible, en toutes circonstances » : tout évoque la machine, la défense, l'absolu. Rien ne reste pour l'aventure de la recherche du sens de l'œuvre, pour sa résonance dans l'esprit des élèves.

Si la culture française a réussi vaille que vaille à s'imposer à elle-même et à diffuser à l'extérieur l'idée du cinéma comme un art, c'est parce qu'elle a considéré qu'il était susceptible de favoriser, à travers la surprise des formes, la rencontre avec l'altérité. Mais il est toujours loisible au discours des critiques spécialisés – comme au discours des pédagogues spécialisés – de considérer que la technicité, le surplomb et la maîtrise sont préférables au doute et au partage. A cet égard, nous n'oublions pas que nos options et sections cinéma sont en fait dénommées « cinéma et audiovisuel ».

Serge Daney, avec méfiance, écrivait : « L'audiovisuel, c'est ce qui est "fait sur" ; le cinéma, c'est ce qui est "fait avec", et qui prend en compte la place de l'autre. »



Citizen Kane
Intervilles



Propositions pour faire entrer le cinéma dans l'histoire des arts

par Alain Bergala

Ce dont je vais parler, ce n'est pas du cinéma dans l'histoire des arts tel que peut-être il va se mettre en place, car je n'en sais rien. Je vais parler du cinéma dans l'histoire des arts tel qu'il *pourrait* se mettre en place. Ce sont des questions qui me préoccupent depuis longtemps et sur lesquelles j'ai déjà pas mal réfléchi pour penser mes pratiques pédagogiques, et tout particulièrement la production d'outils.

Le problème de la place du cinéma à l'école, et dans l'histoire des arts

Dans l'Éducation nationale, le cinéma a toujours eu le plus grand mal à préserver son autonomie. Dans l'histoire récente, on a toujours voulu l'annexer à d'autres domaines : la communication, les arts du spectacle, les médias, la sémiologie... Il y a toujours eu cette idée que le cinéma tout seul ne s'en sortirait pas, qu'on n'arrivait pas à l'identifier et qu'il fallait le caser dans un ensemble si on voulait en faire quelque chose. Par exemple, l'histoire du cinéma à l'université est très coloniale, puisqu'au départ le cinéma était annexé à la littérature, ensuite il y a eu les années terribles où il a été annexé à la communication - aujourd'hui la communication est en grande perte de vitesse -, maintenant il est annexé au théâtre, d'une certaine façon, puisque les départements « cinéma » sont toujours des départements « arts du spectacle »...

Le fait que le cinéma ait du mal à exister sans annexion le rend dépendant des modes de pensée. J'ai pour ma part tout pratiqué, j'ai enseigné le cinéma à l'université dans différents départements, et une fois, grand bonheur, à Rennes II, le cinéma faisait partie du département des arts, ce qui était bien. J'avais des étudiants, en face de moi, qui étaient réceptifs de la bonne façon, parce que par ailleurs ils étaient étudiants d'art, et je me souviens d'un cours en amphithéâtre qui m'a procuré pendant un an un grand plaisir, devant des gens pas du tout formés au cinéma, mais étudiants les beaux-arts.

Pour moi, il ne fait aucun doute que l'annexion du cinéma aux arts, si elle est bien faite, n'en est même pas une. En tout cas, elle est la plus légitime, et de loin la moins dangereuse en termes pédagogiques. Le cinéma est un art, et du coup il est normal qu'il trouve sa place dans l'histoire des arts.

En 2000-2001, quand j'ai participé pour le cinéma au projet de Jack Lang sur les arts à l'école, on a revendiqué haut et fort l'appartenance du cinéma à la sphère de l'art. C'était même notre mot d'ordre, notre cheval de bataille : on voulait sortir le cinéma des autres puissances annexantes possibles.

Pourquoi initier le cinéma comme art ? Pour faire reculer les deux principaux dangers à nos yeux d'une éducation au cinéma à l'école.

- Le premier, vous le connaissez tous : l'instrumentalisation du cinéma à un programme de pur savoir, c'est-à-dire une réduction du cinéma à ses contenus ou à son référent, le cinéma comme vecteur de travail sur la guerre de 39-45, ou la culture de la vigne au Portugal... Ce qui ne veut pas dire, je ne l'ai jamais pensé, que dans une initiation au cinéma il ne faille parler que de cinéma. Le cinéma se fait avec les choses du monde et il permet de parler du monde. Il faut aussi parler de la culture de la vigne au Portugal, mais en aucun cas cela

ne doit être le but principal ou premier pour travailler avec des films en classe ou hors de la classe, ni encore moins pour les choisir. Très bizarrement, aujourd'hui, tout le monde fait semblant d'être d'accord avec ce principe. Mais si idéologiquement le message semble passer, dans les pratiques c'est autre chose.

- Le second danger, mon cheval de bataille : la conception « critique » du cinéma comme mauvais objet, vecteur sournois d'idéologie, et contre lequel il faudrait armer la jeunesse. L'éducation au cinéma y devient une éducation civique d'auto-défense : montrer les messages pernicious ou cachés que véhiculent les films, démonter les codes, bref confondre le cinéma comme art et la télévision comme instrument de communication. Cette attitude pleine de bonne volonté critique, et bien-pensante, me paraît terriblement dangereuse pour le cinéma.

Depuis 2-3 ans, je suis un peu ce qui se passe en Allemagne où on a commencé à introduire le cinéma dans l'enseignement par le vecteur des profs de français. Il y a, depuis 4-5 ans, une vraie réflexion et une vraie volonté politique d'introduire dans le système scolaire une éducation au cinéma. *L'Hypothèse cinéma* en est à sa troisième édition en langue allemande et sert parfois de base de discussion. Pour le moment, l'idéologie dominante en Allemagne sur l'introduction du cinéma à l'école est plutôt l'esprit civique : l'idée qu'on va apprendre aux élèves à devenir des citoyens conscients, à regarder la télévision de façon critique. Là encore, une sorte d'instrumentalisation idéologique du cinéma, et les gens qui se battent en Allemagne pour approcher le cinéma comme art sont encore très minoritaires. Aussi parce que le facteur consensuel et économique joue beaucoup : si on affiche qu'on veut faire une éducation civique au cinéma, il y a plus d'argent et de moyens que si l'on dit vouloir faire une éducation artistique au cinéma. En même temps, dès lors que les choses sont possibles il faut commencer et déplacer les lignes ensuite.

Comment aborder le cinéma dans l'histoire des arts ?

Dans « histoire des arts », il y a « art », mais il y a aussi « histoire ». Que le cinéma soit initié à l'école comme art, j'y souscris à 100%. Le problème est cette « histoire » qui, elle, pose beaucoup de questions.

Évidemment, qui dit « histoire » dit « périodisation ». Si l'on veut penser l'histoire d'un art, on passe forcément par une histoire des mutations et des ruptures. Comment mettre en relation l'histoire du cinéma et celle des autres arts ? Il ya deux voies possibles, qui ne sont pas contradictoires mais qu'il faut bien séparer, parce que le cinéma procède de deux échelles de temps différentes par rapport à l'histoire des autres arts, et ces deux échelles n'ont aucun rapport :

- L'échelle de la longue histoire des arts, où le rapport me semble être homothétique¹. La thèse est connue : en 110 ans, le cinéma a parcouru des étapes qui ont été accomplies en plusieurs siècles, par exemple par la peinture. On pourrait ainsi essayer de faire coïncider les deux périodisations.
- L'échelle plus courte de l'évolution synchrone du cinéma et des autres arts entre 1895 et aujourd'hui.

Les quatre périodes de l'histoire de l'art cinématographique

La période primitive, qui va en gros jusqu'en 1911, et dont la matrice formelle est le théâtre ; parce qu'on dit toujours que le théâtre, c'est le parlant, mais en termes de forme cinématographique, le théâtre, c'est le primitif, avant qu'on invente le découpage, le gros plan, etc. C'est le cube scénographique de la Renaissance, très exactement celui du début de la peinture occidentale sous sa forme d'aujourd'hui.

1. Homothétie, extension ici du concept mathématique : « Une homothétie est une transformation géométrique, c'est-à-dire une règle qui associe à chaque point d'un espace un point de ce même espace. On dit aussi que c'est une application mathématique de l'espace sur lui-même. Le terme, dû au mathématicien français Michel Chasles, est composé des deux éléments d'origine grecque, le préfixe homo- pour « semblable » et thesis pour « position ». Il traduit la correspondance entre deux figures de même forme et de même orientation. Ainsi, deux poupées russes regardant dans la même direction peuvent être vues comme homothétiques. » (source : Glossaire des termes mathématiques sur www.techno-science.net)

Remarque : en général, les « homothéties de rapport » ont comme caractéristique qu'elles ne conservent pas les distances, mais conservent les proportions. Il s'agit donc du concept de « similitude ».

Le cinéma passe ensuite en quelque sorte à sa forme classique, l'âge classique d'un art consistant en la création d'un langage spécifique fortement codé, et fortement unanime. L'époque classique est celle où les auteurs se posent moins la question de leur originalité ou de leur place dans l'œuvre, mais se contentent de produire leurs œuvres. S'il y a de la singularité chez un auteur, ce n'est pas forcément qu'il l'a hystérisée. Ainsi les *Cahiers du cinéma* disant dans les années 50 « Hitchcock est un artiste » : personne au monde ne le pensait avant que les *Cahiers* ne défendent cette thèse. Hitchcock lui-même ne se pensait certainement pas en termes d'auteur. Et Hawks, quels sont les signes spécifiques de son style ? Difficile à dire. Lui-même aurait sans doute résisté à l'idée d'un « style Hawks ». Cette période classique du cinéma est très longue, grosso modo de 1911 à 1945 et la fin de la guerre. Sa matrice langagière, pour aller très vite, c'est le « champ/contre-champ ».

Ensuite arrive le tournant de la guerre, qui fait entrer le cinéma dans une ère radicalement différente : le cinéma moderne. En Italie d'abord avec le geste néo-réaliste, puis en France avec la Nouvelle Vague. Cet état moderne du cinéma va durer 30 ans, ce qui correspond à peu près aux Trente glorieuses, et va se terminer au milieu des années 70, dans la confusion. Le cinéma ne sait alors plus trop où il va, nombre de cinéastes décrètent que le cinéma est mort, comme Wenders qui disait à l'époque « c'est fini », bien qu'il ait continué à faire un film par an. Godard pleurait... Serge Daney aussi, mais sa propre mort étant en jeu, il était humain qu'il désire d'une certaine façon que le cinéma, qui avait été son objet à peu près unique, meure avec lui.

Puis on est entré dans la quatrième phase : le « cinéma contemporain », si ce mot veut dire quelque chose. Il reprend sens aujourd'hui, parce que le cinéma rattrape l'art contemporain, dans son rapport aux musées et à l'installation, y compris dans les films eux-mêmes.

Une de mes étudiantes a fait récemment un travail intéressant sur *Seven*, expliquant en quoi ce film serait un cheval de Troie : les gens vont le voir en salle comme un film normal, alors qu'il s'agit en fait d'installations cachées. Une façon de faire rentrer l'installation dans la salle de cinéma, contrairement au geste de faire rentrer le cinéma dans les installations. Actuellement, de plus en plus de cinéastes produisent pour le musée directement, où ils ont trouvé un autre espace d'expression. Et finalement, l'intérêt est dans la différence entre voir une séquence de Tsai Ming-Liang au cinéma (le petit film de trois minutes présenté à Cannes) et le voir en installation. Au



cinéma, même si ce n'est que trois minutes, le public est soumis au défilement linéaire du temps, et en salle de cinéma, on reste en général à la même place. Au musée, devant une installation qui met en jeu des films, le spectateur (le visiteur), a la main sur le temps et l'espace de l'œuvre. Il peut rester deux minutes, une demi-heure, il peut bouger autour et décide de son point de vue.

Il me semble que ce serait bien, aux *Enfants de cinéma*, d'ouvrir cette réflexion. Aujourd'hui, de plus en plus, le passage du cinéma au musée se fait dans les deux sens : le cinéma est passé au musée parce que les artistes se sont emparés du cinéma, ont emprunté son imaginaire, ses figures, ses séquences, ses déchets... Et aujourd'hui, que peut-on faire, avec des enfants, des installations, quel rapport nouveau au cinéma induit l'installation ? Une approche très ludique est possible. J'ai ainsi vu beaucoup d'enfants trouver l'exposition Kiarostami-Erice très rigolote. Ils venaient, jouaient avec le petit garçon qui dormait au sol, et il se passait vraiment des choses, dans un rapport peut-être plus libre que si on avait vu le même plan de l'enfant qui dort et se réveille projeté sur un écran.

On peut travailler l'hypothèse qu'il y a homothétie entre ces quatre périodes de l'histoire de l'art jeune du cinéma et la périodisation que l'histoire de l'art a dégagée dans des formes d'art beaucoup plus anciennes comme la peinture et la sculpture.

Synchronie du cinéma et des arts contemporains

Parallèlement, il y a aussi toujours dans l'histoire du cinéma une interaction immédiate, synchrone, des arts entre eux, qui n'est pas à même échelle et qui n'est pas forcément la plus intéressante en pédagogie du cinéma. Deux exemples bien connus de cette synchronie. Une frange du cinéma, dans les années 20, a été poreuse aux recherches des avant-gardes de la peinture, de l'architecture. De même, plus près de nous, dans les années soixante, il est évident que bon nombre de cinéastes faisaient du pop art pratiquement sans le savoir, Godard en premier lieu. Cet échange entre le cinéma et les arts qui lui sont contemporains sont évidemment à double sens et de plus en plus c'est le cinéma qui interagit sur les arts voisins : arts plastiques, théâtre, danse, etc. Il faut donc l'analyser dans les deux sens. La question qu'il faudrait travailler est donc celle-ci : comment mettre en phase la longue histoire des arts et la petite histoire du cinéma, ainsi que la petite histoire du cinéma avec la petite histoire synchrone des arts ?

Qu'est-ce qu'on peut faire à l'école à partir de cela ?

Beaucoup de choses. Dès le premier DVD de l'Eden cinéma en 2001 sur *Où est la maison de mon ami ?* de Kiarostami, nous avons pensé qu'un portfolio était indispensable. Accompagner le film d'une traversée d'œuvres qui viennent des autres arts - peinture, photo... - dans une optique comparatiste souple. Sans mode d'emploi, sans dire en quoi les œuvres que l'on propose résonnent avec le film. Mais l'acte pédagogique est là : l'enseignant et les élèves peuvent regarder des photos du film de Kiarostami et un tableau figuratif de Kandinsky, et essayer de comprendre quel rapport établir entre une œuvre picturale et un film.

Le simple fait de mettre des choses côte à côte donne des idées, et le fait d'en parler est très important. L'institut ou le prof a plus de savoir que les élèves ; une fois qu'il a fait circuler la parole, il guide un peu, mais jamais n'assène son discours au départ. Il n'impose pas son savoir de façon dogmatique, mais l'amène au bon moment, quand tout le monde a réfléchi et a eu des idées à soi.



Où est la maison de mon ami ? d'Abbas Kiarostami



Impression III de Kandinsky

Autre expérience, sur *L'Évangile selon Saint Mathieu* de Pasolini. La terrible, rétrograde et obscurantiste tradition française de l'enseignant laïque n'allait-elle pas se révolter contre le fait que le Ministère de l'éducation édite *L'Évangile...* ? Jack Lang m'a encouragé. Car d'évidence, manque cruellement dans le système d'enseignement français, une éducation à la culture religieuse. Or si l'on ne connaît pas cette culture, comment faire avec l'histoire des arts ? Il y a tellement de choses que l'on ne peut pas comprendre. Pour ce film, pour chaque séquence - l'annonciation, la crucifixion..., on a montré comment, dans l'histoire de l'art, ce passage de la Bible avait été travaillé depuis la Renaissance. Un vrai travail peut alors se faire, de figuration par exemple : comment représente-t-on le Christ sur la croix... Un vrai problème de cinéma : lui est en hauteur, les autres en bas, comment figurer cette scène ? Sur ce point, les différences entre les arts ne jouent plus. On peut en cela parler très concrètement de cinéma en regardant des crucifixions de la Renaissance.

Travailler le cinéma en "Histoire des arts" : trois propositions de mises en rapport

Qu'est-ce qu'on peut mettre en rapport ?

• *Thèmes et motifs*

D'abord, très simplement, le traitement des thèmes et des motifs. Le paysage existe en peinture, comme dans à peu près tous les films...

Autre exemple, le motif de l'escalier : depuis très longtemps très important dans l'art, les histoires d'ascensions d'escaliers étant nombreuses.

La ville : dans le DVD de L'Eden cinéma sur *L'Homme à la caméra*, le portfolio rassemble de nombreuses représentations artistiques de l'époque, le constructivisme, l'architecture, afin que l'on puisse mettre en rapport des arts qui travaillaient en même temps. En l'occurrence - c'est l'histoire courte - rechercher comment Vertov récupère des matrices formelles qui viennent des arts voisins dans ses films.

• *Figures*

Ensuite, le traitement des figures. Moins inerte que les motifs, les matrices figuratives traversent l'histoire des arts et migrent d'un art à l'autre.

Un exemple : la fenêtre ouverte sur l'extérieur. Cette matrice figurative naît avec la veduta de la Renaissance, ce cube scénographique à partir duquel les peintres travaillent la question du double espace, des rapports de l'intérieur et de l'extérieur si important au cinéma. On trouve aussi à Beaubourg des œuvres d'art contemporaines présentant juste un cadre de fenêtre ouverte. Évidemment, on pense à la photographie, à Hitchcock, à de nombreuses d'œuvres...

Une collection que j'avais dirigée, il y a quelques années, pour la télévision, s'intitulait *Les Scénarios de l'art*, et ces matrices figuratives en étaient le propos. La figure est déjà une structuration du motif, une matrice de production de sens par la représentation elle-même et n'est pas juste un motif objectif.

• *Paramètres*

Dernier point important, sur lequel on peut travailler : les paramètres. Le dispositif *Le cinéma, cent ans de jeunesse* s'y consacre depuis 1995. Chaque année est choisi un paramètre du cinéma, par exemple la lumière ou la couleur cette année. Ce travail donne notamment lieu chaque année par nos partenaires de Catalogne, à la conception d'un beau DVD qui rassemble diverses œuvres d'art sur le thème de l'année : photos, tableaux, architecture... Est alors mis à la disposition des classes un véritable outil, qui montre comment la question que l'on travaillera toute l'année en cinéma a été travaillée dans l'histoire des autres arts.

Voilà quelques pistes. En tout cas, je suis intimement persuadé que faire entrer le cinéma dans l'histoire de l'art est en soi tout à fait positif. Un dernier rappel historique : le débat histoire de l'art/histoire des arts, a eu lieu à l'époque où Jack Lang était ministre, et il y a eu un combat au couteau au niveau des inspecteurs généraux. L'histoire des arts était une idée à laquelle Lang avait vraiment souscrit. Et de voir comment, des années après, elle revient sous une autre forme, fait partie du grand mystère de la circulation souterraine des idées.

Carole Desbarats

Effectivement, dans la séance du Haut Conseil à l'Éducation Artistique à laquelle j'ai assistée, la bagarre était forte entre ceux qui venaient de l'histoire des arts à l'université et les plasticiens.

Débat avec la salle

Delphine Chaix, Coordinatrice Cinéma - Pyrénées-Atlantiques

Je suis coordinatrice d'*École et cinéma*, mais j'ai la particularité de travailler en école d'art. Cette comparaison avec l'histoire des arts, je l'ai faite de façon un peu naturelle en enseignant en école d'art, ayant justement du mal à comprendre ma place : avec une Maîtrise de cinéma, que faisais-je dans une école d'art ? J'ai eu instinctivement ce besoin de recoller les histoires entre les arts. C'est donc une question très personnelle qui me travaille depuis longtemps. Ainsi, pour essayer de faire comprendre à mes étudiants les enjeux de l'invention du plan-séquence chez Orson Welles, je leur montre un tableau du Quattrocento (découpé en plans), puis un tableau de Vermeer qui a une composition beaucoup plus linéaire. Et effectivement, cela parle tout de suite. De fait, je l'ai appliqué avec les enseignants d'*École et cinéma* en formation, et c'est vrai que c'est très facile et très parlant. Je prends aussi comme parallèle, les impressionnistes qui ont eu besoin de se confronter au réel, la chose rendue possible grâce à l'invention des tubes de peinture, avec la Nouvelle Vague et les cinéastes qui ont pu tourner dehors en utilisant des caméras plus légères... Bon nombre de comparaisons sont possibles.



Johannes Vermeer, Allégorie de la peinture

Mais comment se fait-il que cette histoire de la peinture, au niveau chronologique, colle à ce point à celle de l'histoire du cinéma, étapes du même ordre, évolution dans le même sens ? Et pourquoi rapprocher leurs points de rencontre trouvés, est-ce bien utile, à quoi cela sert-il ?

Alain Bergala

Cela pose la question téléologique, est-ce que c'est nous qui donnons un sens à quelque chose qui en a moins, ou est-ce que ça en a vraiment un ? Je ne peux pas vous le prouver en cinq minutes, mais il me semble qu'en ce qui concerne l'histoire de la peinture, ça marche. Je ne suis pas sûr, par exemple, que ça marche aussi bien avec l'histoire de la musique. Il y a quand même, entre l'histoire de la peinture et l'histoire du cinéma, des chronologies qui me paraissent à peu près indiscutables, y compris le maniérisme, par exemple. Pourquoi est-ce qu'au même moment, à échelles différentes, arrive la même réaction ? Il y a quand même quelque chose de très troublant..

Francis Desbarats

Cette linéarité est à répétition. Germain Bazin, ancien conservateur du département des peintures au Louvre, expliquait comment un âge classique est suivi d'une « baroquisation », sur le modèle de ce qui s'est passé après la Renaissance. Il appliquait de façon convaincante cette idée à la sculpture grecque antique, mais aussi à l'évolution de l'art gothique. Pour lui, il y a un aspect cyclique, derrière l'aspect linéaire, qu'il présentait ainsi : primitif, classique, baroque, avec, entre ces deux derniers moments, éventuellement l'épisode maniériste dont Alain Bergala vient de parler. Pour les images en mouvement, il y peut avoir une application féconde de cette théorie : penser le rapport entre les différentes phases et les différentes techniques devient en principe plus facile. Par exemple, quand une nouvelle technique apparaît, elle s'accompagne un temps de l'idée de virginité, donc d'un stade « primitif ». On peut le vérifier, du moins en partie - et le tout est de savoir jusqu'où l'analyse est valide - pour la télévision dans les années 50, ou aujourd'hui pour l'informatique et les images, avec cette idée chaque fois que la nouvelle technique apporte une nouvelle vision, laquelle commence par des tâtonnements enthousiastes et naïfs. Et c'est là que l'on peut trouver une fraîcheur et une inventivité « primitives », etc.

Carole Desbarats

Il y a quand même des tentatives en ce sens. *L'impureté* de Guy Scarpetta, un livre d'une quinzaine d'années. Mettant les différents courants esthétiques des années 80 en tracé parallèle, il essayait de voir ce qu'ils avaient en commun.

De même, j'ai été très impressionnée par l'exposition de Dominique Paini au centre Pompidou qui mettait Hitchcock en rapport avec des tableaux de son époque. Ce qui a également été fait à l'exposition d'ouverture la Cinémathèque française rue de Bercy, sur le rapport de Renoir avec la peinture. Donc du côté du cinéma, on s'y confronte vraiment, on essaye de mettre des œuvres les unes à côté des autres, pour essayer de montrer à quel point cette inter-pénétration est importante, à quel point une avancée parallèle se fait, liée à l'évolution d'une société. Il est vrai que cette entrée n'est pas si fréquente que ça, que le corpus de textes n'est pas énorme, mais des recherches ont tout de même été faites, que l'on peut recommander.



Affiche de l'exposition
Renoir/Renoir

Alain Bergala

Je suis en plein là-dedans, puisque je prépare, pour dans un an et demi, une exposition à la Cinémathèque sur le motif de la chevelure féminine, comment il a été travaillé par le cinéma, avec, là aussi, des périodisations très fortes. Par exemple, à un moment, ça bascule pour des raisons historiques : alors que, dans les années trente, la brune est la tentatrice et la blonde est la femme domestique à un moment donné, pour des raisons historiques, politiques, etc., ça s'inverse aux Etats-Unis et ça atteint le monde entier. Donc, il y a une histoire de la chevelure féminine, et on va la mettre en rapport avec l'histoire de l'art, et Dieu sait si l'art a travaillé la question de la chevelure féminine.

Patricia Pailleaud, Coordinatrice Cinéma - Ariège

Je suis coordinatrice *École et cinéma* et, ma particularité est de travailler à l'Estive, qui est une scène nationale. Il est pour moi une évidence que le cinéma est un art, au même titre que les autres. Et j'essaie, de manière très modeste, quand notre scène nationale accueille un metteur en scène de théâtre, des musiciens, des danseurs, des chorégraphes, des écritures, du cinéma, de tous les aborder du point de vue de l'art vivant. Aujourd'hui, des problématiques traversent les champs de ces disciplines. Par exemple, le corps et la parole : qu'est-ce qui est prééminent ? Une problématique très profonde dans toutes ces disciplines. De même la question de la narration, sa continuité et sa discontinuité, la question de la spatialisation, du lieu où les œuvres sont produites et où les œuvres sont montrées... En cela, toute votre question du rapport à l'installation, me préoccupe beaucoup car de plus en plus de metteurs en scène sortent des théâtres, des chorégraphes sortent des scènes pour essayer de trouver de nouveaux espaces de confrontation physique au public. Également la question de l'intimité qui nous traverse : face aux productions de masse, existent d'autres types de productions, qui peut-être passeront aussi par une forme d'intimité. Quel dispositif mettre en œuvre pour permettre cette confrontation, et favoriser la rencontre avec l'artiste ?



Installation de Nam June Paik

Alain Bergala

Là, on est dans l'histoire synchrone. Si vous faites venir un danseur, un musicien, il faut trouver les films qui sont travaillés par ça en même temps. Si on dit qu'on va inscrire un film dans l'histoire des arts, soit on le met en rapport avec la longue histoire des arts, soit on le met en rapport avec ce qui est synchrone, dans les arts, en coupe. J'imagine que sur une scène nationale, vous mettez en rapport avec des choses instantanées.

Patricia Pailleaud, Coordinatrice Cinéma - Ariège

La difficulté est justement qu'on ne travaille jamais dans plusieurs dimensions, ce que je trouve très frustrant. Comme s'il fallait toujours tout aplatir... Soit s'inscrire dans une tradition, soit être complètement dans la modernité, comme s'il n'y avait pas de lien entre les deux.

Alain Bergala

Cette difficulté vient du fait que dans le cinéma, les avant-gardes n'ont jamais servi à rien, contrairement aux autres arts. Ce sont des formes mortes en même temps qu'elles naissaient. Elles ont produit de très belles œuvres, mais la fusée de cette avant-garde finie, elle n'a ouvert sur rien, le cinéma n'a pas été irrigué. C'est un des mystères du cinéma.

Par exemple Louis Delluc et la première avant-garde française : magnifique feu d'artifice, mais qui n'a servi à rien par la suite dans le cinéma français.

Francis Desbarats

Mettre le cinéma à égalité avec les autres arts bloque peut-être ici la réflexion. Du reste, aucun art n'est jamais réellement à égalité avec les autres. Chacun est compris dans des champs sociaux, dans des pratiques de consommation et relève donc d'images sociales qui lui sont propres. Ainsi, au cinéma, si l'avant-garde est par définition vaine, c'est peut-être parce que n'y est pas reconnue comme une valeur positive par le corps social la position de l'artiste orgueilleusement coupé des autres, des « académiques ». Au contraire, cette tentation d'être à part, en éclairant la voie de l'avenir et en refusant la tradition, est constitutive depuis le romantisme en peinture, en musique, en littérature. En l'occurrence, pour le cinéma, cette particularité a peu à voir avec la technique, et beaucoup avec le financement de la technique ainsi qu'avec sa mise en œuvre sociale, ce qui est tout autre chose : poids du retour sur investissement plus fort qu'ailleurs, rôle de la division du travail et pression multipliée de la notion de métier. Avant de penser les articulations des arts, il faut donc aussi voir comment chacun relève de pratiques, et donc d'une définition, différentes. Être en contact avec un spectacle de théâtre « vivant », suivi mettons d'un débat, ou assister à la projection d'un film, en présence du cinéaste, sont des situations qui n'ont pas la même signification.

Carole Desbarats

Être dans une scène nationale est à ce titre une chance dont il faut absolument profiter, les artistes contemporains sont pétris de cinéma, c'est donc un collage vivant qui peut se faire. Je pense aux collègues qui sont adossés à une structure exclusivement cinéma, qui auront moins la possibilité de se servir par exemple de cette culture des artistes contemporains. Il leur faudra inventer cette rencontre sous d'autres formes.

Conclusion d'Alain Bergala

La question des postures doit aussi se poser pour *École et cinéma*. Aujourd'hui, il est très difficile de ne pas prendre en compte les autres postures que celle qui relève du fondement initial : « aller au cinéma, regarder un film ». Mais comme socialement, il y a aujourd'hui beaucoup d'autres pratiques du rapport aux images, le rapport aux films, aux dispositifs est pris dans une vraie révolution. Il ne faut pas fermer les yeux en nous disant : « on fait bien notre boulot ». Dans *École et cinéma* aussi, il faudra en tenir compte.



Installation de Nam June Paik

TROISIÈME PARTIE

Cinéma et nouvelles images

Le cinéma et les nouvelles images : quels enjeux pour l'école ?

Introduction au débat par Frank Beau

Nous avons revu hier une série de vues Lumière. Il est étonnant de remarquer que la notion de « nouvelles images », de nouveaux médias, nous renvoie aux sources du cinéma, et en particulier à ces vues du cinéma des premiers temps. Car on peut tout à fait interpréter la généralisation des équipements de captation d'aujourd'hui - les caméras intégrées au téléphone mobile notamment -, comme une expérience partagée par un plus grand nombre de personnes de « saisir des vues ». Le téléphone mobile est en ce sens un héritier inattendu de la démarche des opérateurs Lumière quand il renoue avec une certaine expérience primitive de la capture des images. Se saisir de ces objets permet d'interroger la relation entre le cinéma et les nouvelles images, comme deux objets très étrangers et de très proches à la fois. C'est à travers la compréhension de cette duplicité de la relation que l'on peut saisir les enjeux cachés de l'évolution technologique, et de ce qu'elle nous dit, notamment, sur une histoire de la représentation sans cesse en mouvement.

Pourquoi « les nouvelles images » ?

« Cinéma et nouvelles images » : pourquoi la question de leur relation se pose-t-elle, m'est-elle posée ? On observe depuis une quinzaine d'années l'essor de nouvelles formes de productions, en particulier à travers la généralisation du numérique, de l'informatique, de leurs nouvelles possibilités en termes d'outils de production, de captation, et de diffusion. Mais aussi, au cœur de cela, nous constatons le renouvellement complet du cinéma d'animation. Cet ensemble donne le sentiment qu'une culture d'images est apparue, qui correspond à de nouvelles pratiques, de nouveaux usages, qu'un certain jeu de langage, entre pratiques issues de différentes époques semble opposer. Une opposition sur laquelle il faut se pencher aujourd'hui, pour interroger les relations dans l'histoire du cinéma et des images issues de l'ère informatique, entre le cinéma et l'ensemble de ce nouveau corpus d'images, produit par ces technologies numériques.

Le problème est que nous sommes aujourd'hui confrontés à une sorte de chaos, une explosion d'outils et des types de productions, et une pléthore de termes qui accompagnent cette culture : Youtube, Dailymotion, l'infographie, les podcasts, la vidéo virale, les Dvcams, les mondes virtuels, les jeux vidéo, les machinimas, les réseaux sociaux, etc. Les termes se comptent par centaines et forment des langages de plus en plus partagés par des utilisateurs dans le monde. Tentons de mettre de l'ordre dans cela, afin de voir quelles sont les différentes pratiques, les différentes dimensions que ces termes recouvrent.

Il y a à mon sens deux temps, deux mondes dans ce qu'il fut convenu d'appeler la « révolution numérique ». Dans l'histoire des technologies numériques, depuis le début des années quatre-vingt, plusieurs grandes phases techniques, mais aussi psychologiques se sont succédées. Celle des années quatre-vingt, lorsque le cinéma a découvert l'infographie, l'image de synthèse, les premières images numériques en 3D. Le cinéma a très largement participé à faire découvrir des « œuvres » infographiques au grand public, des images qui jusque-là, étaient réservées à des scientifiques expérimentant la simulation, la modélisation, des artistes et experts pionniers.

J'évoquerai une première étape, qui est celle de la découverte d'un nouveau type d'images,

l'image de synthèse. Elle marque le début de la numérisation de l'image au sens large, mais aussi de la numérisation de toute la chaîne de production du cinéma, qui va se faire en plusieurs temps (effets spéciaux, montage virtuel, caméras numériques, puis projection numérique). La seconde étape est marquée par l'irruption de l'Internet et des technologies de communication, qui recoupe un ensemble d'émergences techniques successives : capteurs, téléphones portables, webcams. Cette étape est surtout marquée pour moi par la « généralisation », du moins l'ouverture à un plus grand nombre de personnes, des techniques de diffusion des images. Ces époques marquent aussi l'existence de deux ensembles culturels, se croisant sans cesse : celui du champ vidéographique et de la mutation de la captation, de la production et des conditions de diffusion des images, et celui du monde de l'animation rencontrant le numérique, avec en son sein cette forme très particulière qui est celle du jeu vidéo, et qui correspond à une culture à part entière de cet ensemble.

La rencontre d'un nouveau type d'image : cinéma et effets spéciaux

L'irruption de l'image de synthèse dans le cinéma a été rythmée par de nombreux films, mais surtout une douzaine de productions grand public, qui, entre 1981 et 2000, ont introduit des effets spéciaux inédits dans l'histoire du cinéma lui-même, marquant à chaque fois une étape du développement d'une « vision numérique », qui a manifestement cherché à se démarquer des autres régimes d'images, et du cinéma en particulier.

Tron (de Walt Disney), en 1981, est le premier film qui à la fois traite de la culture des jeux vidéo (les champions de jeu d'arcades de l'époque), introduit de l'image de synthèse 3D dans un long métrage, et plante le décor de ce qui sera la relation duale du régime cinématographique (façon Lumière) et de celui des nouvelles images. Il introduit l'idée d'un monde alternatif coupé du « réel », qui serait à l'intérieur de la machine et qui nous renverrait une altérité de la représentation. Il préfigure, voire inaugure, de nombreuses thématiques qui vont être reprises ultérieurement dans le cinéma en particulier, sur la question des mondes alternatifs et parallèles (jusqu'à *Matrix*).

Le film *Abyss*, va mettre en scène la première rencontre entre un comédien (en chair et en os) et une créature aquatique, un pseudopode. L'image de synthèse représente une créature en forme de serpent, née de l'océan, faite d'eau. La mise en abîme des regards est claire : le spectateur de 1988, apercevant ce pseudopode aquatique, n'est, à cette époque, pas capable d'identifier la nature de l'image. Il sait que ce n'est pas une animation traditionnelle - le dessin n'a jamais pu accéder à cette forme de réalisme -. Il sait que ce n'est pas réel. Et l'image de synthèse est encore, pour le plus grand nombre quelque chose de foncièrement inconnu. Il ne peut donc que s'interroger, comme les acteurs de la scène : « Qu'est-ce que c'est, c'est vivant ? ». La scène ravive en quelque sorte l'un des premiers chocs du cinéma lui-même, que l'on trouvait dans le cinéma primitif avec cette impression de vie générée par le mouvement des feuilles, la fumée dégagée par un mur qui s'effondre. Un étonnement lié à la nature même d'une nouvelle image, plus qu'à ses effets.

A travers la technique du morphing, qui consiste à produire des métamorphoses de corps, de visages de formes, en continu, les deux types de substances de la représentation commencent à se mélanger. Introduit dans *Terminator* et *Willow*, le morphing s'est généralisé dans toute une série de films par la suite, devenant un effet de mode en lui-même. Il retient l'attention des médias et des magazines de cinéma. Il est cet effet spécial qui a la particularité de raconter dans les faits, ce mélange du cinéma et de l'image de synthèse, ou plutôt le sentiment de dilution du photographique dans un nouveau bain des images, traduisant aussi métaphoriquement l'époque de métamorphose technique qui est la nôtre, mais encore le nouveau brouillage des frontières de la représentation. Ce procédé raconte ce qui se joue d'une manière beaucoup plus globale, dans cette tension entretenue depuis vingt ans, entre la tradition du cinéma de captation photographique et les générations successives d'images infographiques et numériques qui, depuis leur origine, tendent, comme le cinéma lui-même dans son histoire, vers le photoréalisme.

Ce qui devait arriver arriva : avec *Jurassic Park* (1993), pour la première fois on ne distingue plus visuellement l'image de synthèse des éléments de décor et d'interprétations

considérés comme « réels ». Voici une image composite montrant un dinosaure tentant de renverser un 4x4. Alors que le spectateur se dit « très réussi ce dinosaure en image de synthèse », il ne remarque pas du tout le nouveau trompe-l'œil. Dans cette scène, c'est en réalité la voiture qui est en image de synthèse, alors que la tête du tyrannosaure est mécanique. De ce point de vue, il s'agit de l'un des premiers films où une certaine distinction entre l'origine des images, que le spectateur connaît désormais, devient indécélable. L'exact effet de cinéma qu'essaie de produire la société ILM depuis sa création, cherchant ainsi à promouvoir l'idée d'une nouvelle étape dans l'histoire des effets spéciaux et de la représentation.



Jurassic Park

En 1995 sort *Toy Story*, le premier long-métrage totalement en images de synthèse. Il fit événement, comme avait dû l'être le premier long-métrage de cinéma au début du XXe siècle après toute la tradition des films courts des pionniers du cinéma. S'il est aujourd'hui relativement commun de faire un long métrage en images de synthèse, cela était, encore en 95-96, exceptionnel. Cela nous montre aussi, pour ce sujet, comme pour tout ce qui précède, à quel point l'effet de trompe l'œil est périssable dans sa nature : l'œil culturel du spectateur s'accommodant aux nouvelles générations de représentations, comme la pupille à la lumière.

Enfin dans la période 1995 à 2000, se développent les caméras DV, qui renouvellent une démarche bien connue dans l'histoire du cinéma : celle d'une caméra plus légère modifiant, ou plutôt réinterrogeant, la relation du cinéaste à la représentation, à la mise en scène, à la narration. Le mouvement Dogma s'appuie notamment sur ces techniques, comme la nouvelle vague dans les années 50 le fit avec le 16 mm et caméra à l'épaule. La caméra numérique, le montage virtuel, jusqu'à l'émergence à venir et inéluctable de la projection numérique ne fait que parachever ce que les films en mariant ces images depuis plus de vingt ans nous racontent : un transfert de technologie et de procédés, ayant ce double effet, curieux et finalement assez connu dans l'histoire des techniques : rouvrir le jeu de la création, tout en reposant à travers des techniques nouvelles, les plus anciennes questions de l'art et de la représentation. Le primitif et le moderne se mélangent ici, brouillant nos perceptions, clivant nos opinions parce que nos cultures sont irrémédiablement accordées à des dispositifs techniques, et ne facilitant pas toujours une investigation et des analyses, remettant justement en perspective, ces sujets.

Un monde à part : celui des jeux vidéo et des mondes virtuels

Le cinéma, se plaçant en « premier monde », aurait tendance à appeler « autre monde », celui des jeux vidéo. Aujourd'hui il s'agit encore de deux cultures extrêmement différenciées du point de vue de leurs industries, de leurs acteurs, et surtout de leurs manières d'écrire. Pourtant, les circulations et recherches de passerelles sont permanentes entre les deux mondes, à tous points de vue, et depuis l'origine même du jeu. Les grands jeux vidéo dès le début ont été adaptés au cinéma, la plupart des blockbusters américains sont directement licenciés par les compagnies de jeux et une partie très significative du marché du jeu vidéo se réalise à partir de ces films. Cela nous le savons, ce sont des faits, ils nous disent tout et rien à la fois.

Une autre catégorie est celle des films qui évoquent la culture du jeu vidéo. On en retient quelques-uns : *eXistenZ*, *Avalon*, *Le Cobaye*, et d'une certaine façon *Matrix*. Tout comme les films à effets spéciaux qui ont posé des questions sur la transmutation et la transformation du régime des images, ces films sont emblématiques en ce sens qu'ils ont interrogé la place du jeu vidéo par rapport à ce thème qui revient en permanence, qui est celui du

virtuel. La dichotomie qui est faite entre le réel et le virtuel, voilà un vrai-faux sujet dans lequel on se perd très facilement, mais qui est tout à fait emblématique de ce qui se cherche derrière ces questions. *eXistenZ* de David Cronenberg ne parle que de cela : ce jeu de la perception qu'autoriserait de nouvelles formes d'immersion, trompant les sens, les émotions et les



Avalon

actes. *Avalon* aborde le sujet de manière plus intériorisée à travers le récit d'une femme accroc à un jeu de guerre et cherchant à travers cet univers, une sorte de graal. Le film montre le contraste entre la pauvreté de sa vie, et la « lumière » présente dans les jeux. *Le Cobaye* aborde la question de la « réalité virtuelle », avec ce dispositif dont on a beaucoup parlé dans les années 90 : un système de capteurs du mouvement et des formes, par le biais de gants, d'une combinaison, voire d'un exosquelette, et d'un casque de visualisation, permettant de voyager dans une profondeur d'image, de remplacer la perception de l'environnement proprioceptif de référence par une substitution sensorielle. On l'a un peu oublié, mais ce sont des choses qui reviennent, et qui sont un peu en arrière-plan de la culture des jeux vidéo, à savoir l'idée que l'on tend, quelque part, vers une machine qui permet de se représenter quelque chose qui ressemble non pas au réel au sens de la représentation du réel, mais qui trompe les sens par rapport à la perception. Cette idée n'est pas neuve. Elle revient sans cesse dans l'histoire des arts et de la représentation. Le « cinéma total » est exactement dans cette tradition-là. Au début du siècle, dès l'Exposition universelle de 1900, se sont multipliés des dispositifs comme le cinéma en relief ou à 360°, qui permettaient de tromper le regard et visaient à donner l'impression « qu'on était dans l'image ». On assiste à un renouvellement de ces questions à travers la réalité virtuelle, qui la cantonne à ce jour à être au jeu vidéo, ce que les dispositifs présents au Futuroscope, ou la Géode sont au cinéma traditionnel.

Le jeu vidéo s'inscrit dans cette grande tradition, par rapport à la narration, au contenu, à travers la question de l'interactivité, de l'immersion narrative, du photoréalisme.

Il faut noter qu'il n'y a pas une, mais des cultures du jeu vidéo. Les adolescents qui ont quinze ans aujourd'hui, ou même les personnes qui ont entre quinze et trente-cinq ans, ont d'ores et déjà, qu'on l'accepte ou pas, dans leur patrimoine culturel, toute une pratique, à travers ces différentes générations de jeux, de *Pacman*, *Tetris*, *Zelda*, *Les Sims*, jusqu'aux jeux *Wii* ou *World of WarCraft* et bien d'autres. Ils ont une pratique culturelle définissant des codes communs, qu'avant de juger parce que de loin, elle semble être contre les codes du premier référent, le cinéma, il s'agit de comprendre.

Il est nécessaire d'en discuter, car des non-joueurs, des générations nées avant le jeu vidéo, se demandent encore ce qu'ils sont, s'il faut s'en méfier, s'ils sont bons ou mauvais. Avant même de savoir s'ils sont bons ou mauvais, il est sans doute nécessaire de comprendre qu'il y a des symboles, des expériences partagées, partageables, à travers ces formes. On se raconte des choses à travers *Tetris*, *Counter Strike*. On les vit aussi à travers ce qu'on fait. On a du mal à le souligner, parce qu'on est toujours en train de distinguer le cinéma du jeu vidéo : en gros, le jeu vidéo serait une sorte de cinéma interactif. Mais une fois qu'on a dit ça, on n'a quasiment rien dit.

Ce que je crois, après avoir étudié ces langages quelques années, en m'approchant au plus près de leurs dimensions techniques, narratives, culturelles, c'est que ce qui est propre dans l'expérience d'interagir avec telle image, c'est en fait d'être spectateur de sa propre action. On a souvent évoqué le fait que le jeu vidéo opérât une transition de l'état de spectateur à celui d'acteur, ou générât une nouvelle catégorie hybride entre l'acteur et le spectateur. Je pense que la réflexion n'est pas allée jusqu'au bout. Ce qui constitue l'essentiel de ce que ressent le joueur, de ce qui anime son désir, sa volonté d'être entraîné dans et par ce genre de dispositif, c'est d'abord le fait qu'il est spectateur de lui-même en

tant qu'acteur. Ceci est fondamental, parce que cela veut dire que l'on est bien dans un héritage du spectateur, et pas nécessairement d'une dissociation nette et radicale, nouvelle, voire d'une réconciliation inédite entre le spectateur et l'acteur. Car cette dissociation n'a en réalité, pour ce que je crois, jamais existé, dans le cinéma lui-même. Le cinéma ayant peut-être travaillé la question d'être acteur de soi, comme spectateur, à travers la critique et la cinéphilie, chaque système de représentation montre que ce qui est en jeu est l'évolution du couple formé par ces deux postures, et non le passage de l'un à l'autre. La question qu'introduit le jeu vidéo, et qui est pour moi la seule susceptible de réconcilier la manière dont on perçoit les différents régimes d'images, les générations qui les vivent et celles qui les observent, est de l'inscrire dans une histoire de la perception, de la représentation, et en particulier dans celle du couple formé par l'action et la représentation. Qu'est-ce donc qu'être spectateur de soi-même en tant qu'acteur ? ». C'est une question sensible est sans doute profonde de notre époque. Et le jeu vidéo, avec toutes les limites qu'il est possible de lui attribuer, a au moins le mérite de la poser.

Ce mode va passer plus massivement par la suite, d'une expérience subjective sur soi et de la machine à soi, à une expérience intersubjective. Dans un premier temps, lorsqu'on joue à *Pacman*, on se regarde être dans un labyrinthe, à essayer d'échapper à des fantômes, avaler des petites pastilles, à tenter de passer d'un tableau à une autre. On est satisfait, pas satisfait, on applaudit nos exploits, on déplore nos échecs. Quand on arrive à *World of Warcraft*, qui est un jeu « multi joueurs » sur Internet, avec aujourd'hui ses quelque dix millions de personnes qui partagent une expérience commune, culturelle, technique à travers lui, on décrit un phénomène collectif tout à fait différent, où la dimension intersubjective est bien plus prégnante. Ce ne sont plus des individus qui se mettent en scène par l'intermédiation d'une machine ou d'une image, ce sont des individus qui se mettent en scène par l'intermédiaire de ce même univers, envers d'autres personnes. C'est là où on retrouve les boucles autosubjectives et intersubjectives : « je me regarde moi-même », comme dans un nouveau genre de miroir, et « nous nous regardons entre nous ». La personne qui n'est pas dans l'univers persistant : le parent qui regarde son enfant jouer à *World of Warcraft*, peut se sentir exclu de ce dispositif, de sa mise en scène, de la narration qu'il propose en tout état de cause. Il s'agit d'un point essentiel si l'on veut essayer d'interroger de la manière la plus neutre possible la nature de ces expériences, leurs portées culturelles, sociales et psychologiques.

Counter Strike se joue en équipe. À travers ses pratiques compétitives, il se situe dans l'héritage du sport, mais il est sans doute quelque chose de différent encore. Le jeu consiste dans l'affrontement de deux équipes ou de deux joueurs en mode solo. Ceci débouche sur des championnats et, en Corée, des télévisions retransmettent ce type de spectacles à travers des jeux de stratégie en particulier. Il y a un star-system, une économie du spectacle des jeux vidéo. Tout cela existe, et demeure encore assez inconnu chez nous, parce qu'il n'y a pas de public large capable de recevoir ces nouvelles formes. Quand vous allez à la Coupe du monde des jeux vidéo, vous avez encore à notre époque, des joueurs dans le public, qui regardent des joueurs sur la scène. Les joueurs et les spectateurs sont à ce jour une seule et même personne.

Si on se plonge dans l'histoire des médias, il y a un moment, originel où le couple spectateur/acteur ou auditeur/interprète est fusionnel. Le jeu vidéo vit encore massivement cette première époque où il n'y a peu de dissociation entre le spectateur et l'acteur, ce sont principalement les deux faces d'une même personne. Sauf qu'à un moment donné, il y aura, j'en ai la conviction, une dissociation. Un jour, nous verrons dans une salle de cinéma, une mise en



Counter Strike

scène de quelque chose qui se déroulera au même moment dans un monde virtuel, avec des acteurs et des interprètes de ces images-là, qui travailleront dans ces univers dans une durée longue, et proposeront quelque chose qui commencera à être « regardable » pour des non joueurs. Ce seront les futurs intermittents du spectacle, et cela prolongera l'histoire du théâtre et du cinéma à la fois.

Aujourd'hui, ce qui est certain, c'est que nous constatons encore une rupture de référents entre les générations sur ces sujets. Il peut être important de s'interroger sur cette rupture, qu'il faut savoir l'interpréter. Fondamentalement, elle semble exister à travers un processus habituel de développement d'une « contre-culture », contribuant à l'affirmation de nouveaux codes, à la constitution des prémisses d'un langage propre à son temps et à ses systèmes techniques. Je pense que des jeux vidéo naîtra un nouvel art, qui ne s'appellera plus le jeu vidéo d'ailleurs, et que cet avènement, logique au regard de l'histoire, se produira lorsque ce dernier saura qu'il s'inscrit dans une histoire longue de la représentation et de la perception, qui le dépasse. Nous sommes encore au stade d'une époque que je qualifierais de « guérilla des dispositifs », les dispositifs cherchant, parce qu'ils ne se comprennent pas, soit à s'affirmer face à l'ancien, soit à se défendre face au nouveau. Je pense à ce sujet que les adolescents, comme les parents, ont tort, bien souvent, de se penser si différents, lorsqu'ils constatent ce fossé culturel majeur, symptomatisé par la pratique des jeux vidéo. Ce qui se travaille au-delà des dispositifs et des générations, est souvent quelque chose de commun. Tout le défi est de le voir, surtout quand entre-temps les langages et les repères ont changé.

Internet : l'émergence d'un nouveau système technique de la représentation

La seconde grande « famille » marquant l'évolution des nouveaux médias et des nouvelles images depuis vingt ans, a pour dispositif principal, l'Internet. La « révolution » Internet, comme il est consacré de l'appeler, est marquée par le débouché de la numérisation de toute la chaîne de production, vers un système de diffusion davantage démocratisé. Ce qui est flagrant et extrêmement intéressant à commenter, c'est que jusqu'aux années 2000, faire des films, produire des images et les montrer nécessitait de très gros moyens, ou bien d'appartenir à une certaine caste, d'avoir une certaine maîtrise technique, sélective. Depuis nous constatons une évolution majeure : en théorie, n'importe qui aujourd'hui ayant un téléphone portable, une connexion Internet, et accès à Youtube, la principale plateforme d'hébergement vidéo, peut diffuser des films auprès de millions de personnes. Ce qui est intéressant n'est pas tellement le fait qu'il y a des webcams, des téléphones portables, des caméras numériques qui se sont généralisés, c'est le fait qu'il y a une cohérence dans l'ensemble de la chaîne numérique et qu'en quelques gestes, il semble possible de reproduire ce que l'histoire du cinéma et de la télévision ont fait de manière beaucoup plus complexe et longue. Ceci ne veut pas dire, bien au contraire que n'importe qui peut écrire et réaliser un film, à partir de ce dispositif-là, et s'émanciper de toute contrainte technique, culturelle et économique. Il faut juste prendre en compte qu'il y a eu une certaine démocratisation d'un outil qui va de la production à la diffusion, qui est dans ses prémisses, comparable au processus d'alphabétisation il y a un peu plus d'un siècle, mais cette fois-ci dans le domaine de l'image. Et ceci, n'était pas intervenu avant l'ère d'Internet que nous connaissons. Nous assistons aussi à la numérisation de l'écosystème qui est autour de la production de cinéma : les blogs sont dans la continuité de l'acte d'écrire sur le cinéma, les plateformes de type Wikipédia construisant de nouvelles connaissances ou de nouvelles manières d'en construire précisément. Nous avons un nouvel écosystème, qui ne remplace en rien le premier, mais nous permet d'appréhender une forme générale, avec des codes spécifiques d'écriture et de diffusion, qui nécessairement paraissent différents de ce qui a précédé.

De là, une série de phénomènes apparaissent, d'une manière un peu chaotique. Ils sont d'autant plus difficiles à percevoir qu'ils n'ont l'air de rien et ne repartent pas des codes anciens, ceux du cinéma par exemple, leur qualité technique n'étant pas comparable. Le leurre ici serait de regarder ces images avec un œil averti de spectateur de cinéma, ou même de télé, et de renvoyer ces images à leurs qualités inférieures à tout point de vue, alors que nous parlons bien d'autre chose. Si nous acceptons l'idée que nous sommes au début d'un nouveau cycle technique de production de diffusion, d'un nouveau cycle de

l'histoire de la représentation et des images, c'est en tant qu'images primitives de quelque chose d'autre, qu'il convient d'observer ces phénomènes. Les vues présentes sur Youtube sont à comparer aux vues Lumière, telles que perçues à l'époque, mais cette fois-ci pour un nouveau siècle de la représentation et pourquoi pas, d'un art émergent qui n'a pas de nom. Cet art, ce n'est pas l'Internet, ce n'est pas le jeu vidéo, ce n'est pas le simple résultat d'un enchevêtrement technique, d'un processus de dématérialisation, c'est quelque chose qui se situe au milieu de tout cela, et sera sans aucun doute plus que la somme de ces éléments. Leur produit dans un nouveau contexte historique, qui dépasse la question technique et s'inscrit dans notre monde contemporain et l'histoire de la représentation à la fois.

Certains phénomènes font débat, voire crise. Par exemple le « happy slapping » : des adolescents filment une personne giflée par surprise et diffusent les images sur Internet. Apparu en Angleterre il y a quelques années, ce phénomène a fait scandale, mais il ne s'est pas davantage développé. Il est resté plus ou moins cantonné à la culture britannique. Ce qui est curieux c'est qu'il est à la fois un sujet de crispation entre les générations et laissent à penser que : « les adolescents sont devenus violents, ne respectent plus rien » ou encore : « qu'Internet permet de diffuser tout et n'importe quoi et de donner le mauvais exemple », alors qu'il est aussi possible de voir ce genre de comportement et toutes les transformations, pastiches et contre-mouvements qu'il suscite (l'anti-happy slapping où les gens s'embrassent ou s'offrent des fleurs dans la rue, se font des Hugs), comme une forme contemporaine du burlesque, de la comédie et de la mise en scène urbaine. En d'autres termes, quelque chose a lieu à l'interstice d'une nouvelle forme et de moyens d'expression, qui posent le débat et peuvent nous inciter à réfléchir au-delà des a priori qu'ils suscitent.

Un phénomène plus large, issu de ces nouvelles pratiques de diffusion, est celui des « talents » révélés par Youtube et Dailymotion. Parmi ces derniers : le rappeur Kamini, un exemple souvent cité, un comique de Montpellier, une sorte de Buster Keaton des temps modernes, et une poignée de réalisateurs qui se révèlent à travers de nouveaux codes d'écriture, propres à ces médias. Lasse Gjertsen en est peut-être l'un des meilleurs exemples. Ce jeune réalisateur nordique utilise toutes les techniques du montage, des effets spéciaux traditionnels, de la mise en scène, du sketch, pour réaliser des séquences intrigantes, qui font de lui, l'un des pionniers d'un langage propre à l'enchevêtrement de ces nouveaux médias.

En 2003 un adolescent canadien se filme en train d'imiter un Jedi dans son école. Il oublie la caméra, des amis la récupèrent, voient le film, le numérisent, le mettent sur Kazaa (la plateforme de peer-to-peer la plus utilisée de l'époque). La vidéo sera vue par des dizaines de millions de personnes dans le monde. Elle va devenir une sorte d'icône de la culture émergente de l'Internet. Or, le film va se mettre à muter progressivement. Des bloggers, réalisateurs, internautes avertis, vont le récupérer et le modifier, en y ajoutant du son, des effets spéciaux, des génériques, des paroles. Ainsi apparaît ce que j'ai eu l'occasion d'appeler dans un article¹ de 2004 consacré à ce sujet, un « objet audiovisuel mutant ». La vidéo de départ n'a pas de « valeur » particulière. C'est une vue. Elle devient un support de référence pour un exercice de style mondial. En quelques mois, quelque cinquante remakes de ce film vont être réalisés, reprenant principalement tout le répertoire hollywoodien.



Star wars... and kid !

Au-delà du fait que ce processus de mutation révèle un agencement technique d'un nouveau genre, l'histoire plus humaine, du garçon et de la communauté constituée autour de lui, n'est pas anodine. Ghyslain - le « Star Wars kid » - vit très mal cette célébrité involontaire. La communauté qui se constitue autour de son film et de ses mutations en prend connaissance. Ils décident dans un premier temps de faire une



1. « Star Wars Kid, l'accident qui révèle l'écosystème » :

<http://www.internetactu.net/2004/09/30/star-wars-kid-laccident-qui-rvle-lco-systeme/>

collecte, et récupèrent environ \$15 000. Mais le cadeau ne soigne pas ses douleurs. Les bloggers décident alors de lancer une pétition demandant à George Lucas de faire tourner Ghyslain dans le prochain *Star Wars*. 150 000 personnes vont la signer. Ce récit tragi-comique, et la tentative finale de réparation, est à cette enseigne révélatrice de cette culture émergente. On y retrouve l'auto-représentation, la puissance de la diffusion virale, l'agencement entre les communautés et les objets, l'élargissement des techniques de manipulation des images, mais encore la circulation intime qu'il y a entre les médias, les cultures qu'ils portent respectivement et leurs référents communs. Ghyslain en faisant des arabesques imitant un Jedi montre à quel point le cinéma a pu charger le corps des adolescents d'une énergie culturelle, que les nouveaux médias se chargent alors de mettre en scène, de moquer, mais finissent par transformer en icône, car cette relation entre le corps, la culture et l'image qui les portent, fait sens en réalité.

Les nouvelles images et le cinéma à l'école : un enjeu de ré-unification

Ce tour d'horizon permet de montrer qu'il existe un fait technologique et culturel. Un ensemble de nouveaux référents et de codes, caractérisant une époque de l'après-cinéma, un ensemble des nouvelles images constituant progressivement une ou des cultures autonomes, - et je n'en ai montré ici qu'une toute petite partie -, bien qu'elles entretiennent sans cesse des relations à l'histoire des images, de la représentation et du cinéma en particulier. Or, ces référents ne sont pas nécessairement partagés par tous les enseignants, par tous les élèves non plus. Si l'on s'aperçoit qu'il peut exister un certain fossé culturel entre les générations, ce qui n'est en rien nouveau, la question est de savoir ce que l'on fait de ces images à l'école. Ces images semblent dire que les techniques d'appropriation, et donc de fabrication et non seulement de réception ont évolué. Première interrogation : est-ce que ceci veut dire que le temps est venu de repenser la place de l'enseignement pratique et artistique de l'image à l'école ? Ensuite, on peut se poser la question de l'intérêt artistique de ces formes : est-ce qu'il faut valoriser une nouvelle forme d'expression en tant que telle ? Doit-on penser que l'on a affaire aux prémises d'un nouvel art, ou seulement d'une occasion de rediscuter, de revisiter les codes de l'expression artistique et de la représentation en général à travers eux ?

Une fois que ces deux questions sont posées, globalement, je crois qu'il y a trois niveaux de considération possible. Un premier qui consiste à dire : « on fait comme si de rien n'était, cela n'existe pas car cela n'est pas beau et noble, on continue de faire comme avant ». Une autre approche plus offensive : « très bien, ces cultures, ces techniques et ces productions sont là. On va s'y intéresser afin de voir ce qu'elles produisent de plus artistique. On va anoblir ces formes profanes, comme on le fit avec le cinéma quelques décennies plus tôt ». Or les choses ne sont pas si simples. À travers ce qui s'exprime, nous décelons un mécanisme de distinction des cultures, qui fonctionne dans les deux sens : l'ancienne génération voudrait autant montrer que le cinéma dans ses formes les plus artistiques est plus intéressant, alors que la question n'est pas là. La nouvelle génération, quant à elle, s'est fondée, consciemment ou inconsciemment, en contre-culture d'une certaine histoire de la représentation et des codes de ses parents. Le défi de réconciliation porte donc sur des questions qui n'ont rien à voir avec les images, du moins directement.

L'approche la plus sage, et à mon avis la plus difficile et intéressante tout à la fois, serait de se demander si derrière ces relations aux images et aux modes d'expression contemporains, se trouvent des questions communes. À y regarder d'un peu près, on ne sera pas loin de constater que les questions, à peine cachées derrière tout ce que l'on vient de voir, sont permanentes et traversent l'histoire des arts et des médias : c'est la question du récit, de la mémoire, de l'imaginaire, du symbolique, de la représentation, du rapport à soi, du rapport au temps. Il me semble que les nouvelles images ont cette vertu, par leur force primitive, de reposer des questions portant sur les fondamentaux du rapport à la création et à l'image. Et c'est en cela qu'elles deviennent incontournables. Mais dans le même temps, si l'on se penche simplement sur la question de la narration, l'impression que nous avons là des technologies qui généralisent la capacité à écrire peut s'en dégager. Mais ce n'est pas parce qu'on a Youtube et une caméra que l'on sera capable de raconter des histoires,

Comment Internet redessine aujourd'hui les contours de la fiction ?

par Marie Amachoukeli

La démocratisation des outils de cinéma, du caméscope, en passant par l'appareil photo qui fait aussi de la vidéo et des logiciels de montage qui permettent de faire des films et de créer du propos et du sens, couplée à l'explosion du Net, de la manière de diffuser les images, révolutionne la manière de les diffuser, mais aussi de les réaliser, la technique du cinéma s'étant affranchie des caméras 35 mm où toute une équipe est nécessaire. Avec des petites caméras qu'on peut porter soi-même, on peut, comme la Nouvelle Vague l'a fait en son temps, aller filmer dans la rue. Ce qui révolutionne la réalisation des images change aussi notre rapport à la fiction, à la manière dont on nous raconte des histoires, et dont on perçoit le monde.

Du cinéma sur Youtube

Sur Internet circulent énormément de vidéos, de la « vidéo-poubelle » à des vidéos d'art faites par des gens très talentueux qui ont émergé de la masse des internautes, des films à forte valeur artistique. On peut donc aussi trouver du cinéma dans les phénomènes Youtube ou Dailymotion.

Ces sites de vidéos sont des sites de partage ; le mot « partage » est important parce qu'il signifie accès gratuit, ce qui participe à ce phénomène d'engouement qu'ils provoquent. Sur Internet, on peut absolument tout trouver, c'est absolument phénoménal, dans un but pédagogique comme dans celui de se divertir. Tapez comme mot-clef « Chaplin », ou un extrait précis recherché comme « la séquence des petits pains » et vous pouvez le voir.

Les moteurs de recherche Internet par mots-clef et les sites comme Youtube sont aussi des guides de balades pour découvrir d'autres choses. Les « vidéos similaires » proposées changent notre rapport du spectateur comme devant sa télévision où l'on se force à voir des choses. On peut soi-même se diriger, et aller chercher, on est dans un processus actif.

Face aux vidéos qui sont mises en ligne, ce sont maintenant les internautes eux-mêmes qui deviennent les critiques via les systèmes de notations et de commentaires. Le commentaire peut être tout à fait stupide et rébarbatif, mais aussi dans beaucoup de cas, intelligent, nourri, construit, et fait avancer la réflexion autour d'une vidéo.

Internet est une fenêtre sur le monde absolument démentielle qui peut être analysée, pensée, mais c'est aussi une manière d'exister au monde. De nombreux utilisateurs se filment - l'acte de se filmer étant déjà mettre en scène quelque chose - et partagent un bout de leur intimité, des « home vidéos » comme les frères Lumière en leur temps, avec leurs grands-mères, leurs chats ou leurs petites amies. Cette manière d'exister au monde se démocratise et prend beaucoup d'ampleur.

Un exemple : des prisonniers philippins qui ont décidé de reprendre à leur compte une chorégraphie de *Thriller* de Michael Jackson. Filmage de manière assez anarchique, caméra à l'épaule, assez flou. Mais cette vidéo, du fait que Youtube soit une fenêtre de diffusion absolument extraordinaire, a fait des émules et depuis, ces prisonniers en sont peut-être à leur centième vidéo chorégraphiée, devenant un véritable boom sur Internet par lequel ils ont trouvé sur la toile une légitimité et une existence qu'ils avaient perdues.

Dans ces vidéos, la mise en scène de soi est vraiment d'ordre cinématographique : effets de montage, musique... C'est une manière de se mettre en scène tout à fait probante.

À titre d'exemple, un garçon de 14 ans, Fred, est véritablement le phénomène Youtube du moment. Sans aucune couverture de presse, sans publicité, en débarquant de nulle part - ou plutôt de chez lui, dans une petite chambre d'adolescent - il a réussi à créer un engouement devenu un phénomène de masse : il a réinventé l'autofiction sur Internet. Il se met en scène et raconte sa vie à qui veut l'entendre. Il met aussi en scène la vie de sa mère alcoolique.



Fred

Et comme il s'agit d'une « autobiographie », Fred fictionnalise véritablement sa vie, en employant tous les procédés que le cinéma peut offrir, et l'on voit combien il a été véritablement nourri d'une culture cinématographique. Les internautes se réapproprient le langage cinématographique pour parler d'eux-mêmes. Les internautes qui n'ont pas fait d'école de cinéma et sont amateurs de cinéma mais a priori sans plus, se réapproprient des films connus du grand public et vont jusqu'à les parodier. Ces parodies sont en train de créer en ce moment une nouvelle esthétique, l'esthétique du « fait à la maison », du « bricolé », qui commence à influencer même les professionnels de l'audiovisuel et du graphisme, lesquels cherchent à recréer cet effet « amateur ». Il s'agit de l'effet de mode lancé à la suite du film de Michel Gondry *Soyez sympas, rembobinez*, que l'on appelle le « sweding ».



Be Kind, Rewind, de Michel Gondry

Donc, une vraie qualité peut émerger d'Internet, et c'est une esthétique qui va aussi envahir la pub et le cinéma, autant que les chartes graphiques des sites Internet (vidéos avec générique, une fausse boîte de production, un réalisateur, le nom des comédiens). C'est vous dire à quel point les internautes se réapproprient les codes et le langage cinématographique.

Il faut dire aussi que ce faisant, pour certains en particulier, ils ont trouvé une nouvelle manière de se raconter, parce qu'on est toujours dans une recherche de mise en scène de soi. Ils réussissent ainsi à faire de véritables objets cinématographiques faits pour Internet.

Cela consiste à épouser le format Internet, films de petit format, puisque pour le moment on ne peut pas télécharger ou numériser trop d'images pour le Net, et donc avoir des propos assez évidents et des concepts assez forts pour que même une visualisation avec une qualité d'image pixellisée assez mauvaise passe au second plan et puisse être supportée par celui qui visionne le film, que malgré cela il arrive à entendre le propos.

Dans tout ce panel d'internautes, de véritables talents émergent et sont en train de se faire connaître sur la toile. Ce sont les auteurs d'Internet, des artistes qui se consacrent à ce médium qu'est Internet, et par ce biais se font connaître. Ils sont hors des circuits qu'on a l'habitude de voir au cinéma, mais ont leur place dans ce nouveau monde qui se met en place.

Lasse Gjertsen est une de ces figures en ce moment. Ce réalisateur qui a des talents manifestes de réalisation, s'est d'abord amusé avec Internet et avec les moyens qu'il avait autour de lui, avant de devenir véritablement « professionnel d'Internet ». Il brosse une sorte d'autobiographie animée, assez belle.

De même Guillaume Raymond, artiste plasticien qui expose dans les musées et maintenant entré dans les



Lasse Gjertsen

institutions, mais dont les performances de vidéo d'art et les films d'art étaient faits à l'origine pour Internet, en jouant là aussi de « l'esthétique amateur ».

Autre forme de talent qui s'exprime sur le Net et pour le Net avec Rémi Gaillard, vrai talent comique, qui est en train d'exploser et que l'on commence à s'arracher un peu partout. Ce français joue sur une forme de comique vraiment lié à Internet, un comique quasi-documentaire dont l'ancêtre de ce comique était peut-être la caméra cachée et plus récemment le film *Borat*. Le procédé : mettre un comique dans une situation réelle, avec des gens réels qui réagissent en temps et en heure à la situation. Ce procédé comique est possible grâce à la possibilité d'aller dans la rue avec de petites caméras, discrétion impossible avec le 35mm.

Dans ces formats très courts, des comédiens créent aussi des petites séries pour le Net, comme *Vous les femmes*, où les comédiens montrent un peu leurs performances, leurs idées. Les boîtes de production sont d'ailleurs assez friandes de ces formats qui existent sans qu'ils aient besoin de financer leur création, et qu'ils peuvent après récupérer pour les mettre sur les chaînes de télévision. C'est le cas d'une série qui s'appelle *Le Cœur a ses raisons*.

Ainsi émergent des talents qui sont en train de devenir les valeurs montantes de l'Internet.

Internet est donc un vivier de vrais talents. Et les chaînes de télévisions, les producteurs de musique ou de cinéma qui avant, pour des raisons économiques et techniques avaient le monopole du film et de l'audiovisuel en règle générale, après s'être d'abord sentis lésés, ont vite « rattrapé la vapeur » et se sont intéressés à ces nouveaux talents. Ils sont allés les dénicher sur Internet : vous postez une vidéo de vous en train de chanter, et comme la vidéo fait le tour du monde et est extrêmement vue, les labels décident d'aller prendre le talent et de vous faire signer un disque pour le commercialiser.



Exemple très intéressant de ces « succès story à la Youtube » : la jeune chanteuse Marie Digby. Je trouve qu'elle chante très mal, mais elle est une jeune fille d'une grande beauté, elle a une jolie voix et gratte un peu la guitare. Une vidéo d'elle dans sa chambre, en jouant sur le côté intimiste d'Internet, a été postée et un nombre d'internautes absolument phénoménal se sont connectés sur sa vidéo, et énième succès. Sauf que l'on s'est aperçu ensuite que cette Marie avait signé chez Hollywood Record depuis

2005, il y avait déjà 7 ans. Faire croire aux internautes que cette jeune fille était inconnue, que c'était plébiscité par les internautes, qu'elle avait été trouvée par le public et non par l'industrie du disque, n'était en fait que la campagne de pub d'une maison d'édition.

Cette mise en scène de l'intime, du soi-disant réel, est maintenant complètement instrumentalisée par les grosses maisons de production et d'édition de films ou de disques, pour faire connaître leurs artistes. On pourrait avoir un vrai discours sur cette stratégie.

Le style Youtube dans le cinéma : les « documenteurs »

Sur Internet, on a l'impression que tout est réel, que tout se fait en temps présent, et qu'on arrive au cœur de la personnalité des gens, dans leur maison, parce qu'ils se filment directement et nous livrent ce qu'ils semblent être, avec le plus grand naturel possible. J'ai l'impression que cet effet de réel devient la nouvelle esthétique du moment, ce que même des grands cinéastes actuels recherchent à donner et à faire voir.

Cela a été particulièrement probant cette année ; les professionnels d'aujourd'hui - et pas simplement les jeunes têtes brûlées, mais aussi des cinéastes comme Brian de Palma - ont

su récupérer et penser ce qui est en train de se passer sur Youtube ou Dailymotion pour créer leurs films, créer du sens, créer un propos, et inventer presque un nouveau genre cinématographique. Dans le cinéma actuel se retrouvent ces nouvelles images, pour le moment de manière un peu chaotique, mais apparaissent les traces de Youtube et de l'Internet dans les films d'aujourd'hui.

L'esthétique Internet dans le cinéma : celle du film « fait maison », du « sweding », des prises de vue accidentées, parfois sales, choses qui bougent, peut être des cadrages accidentels, caméra à l'épaule, d'apparence pas travaillés... On est à l'opposée de ce qu'on avait l'habitude de voir dans les fictions jusqu'à présent.

Même la notion de comédien est en train d'être remise en question par l'émergence d'Internet, puisque tous les individus de la planète sont en train de devenir comédiens de leurs propres vies. Ce qui pose question : arrive-t-on encore à se projeter sur la figure d'un comédien, alors qu'on sait que quand on dit « coupez », le comédien rentre chez lui, qu'il n'a pas vraiment pleuré dans la scène, mais a fait semblant ? Là où sur Internet, on trouve de vrais drames, de vraies violences, mais aussi de vrais moments de bonheur. Donc, on est ému parce que l'on sait que c'est vrai, même si pour autant on n'est pas non plus dans du documentaire, tout étant quand même très mis en scène par les propres acteurs et filmeurs.

2008 a été l'explosion d'un cinéma qui s'inspire d'Internet avec *Cloverfield* et *[Rec]*.

[Rec] est l'histoire d'une équipe technique de télévision qui se retrouve enfermée dans un immeuble, et se fait attaquer de toutes parts par des monstres parce qu'il y a un virus qui commence à contaminer tout le monde. C'est un film d'horreur, mais filmé comme si nous étions nous-même en action, et à la limite comme si nous étions en train de filmer. Une mise en scène assez retorse : on nous fait croire que l'on est à la place de ces jeunes gens, en train de filmer avec la peur au ventre ce qui est en train d'arriver. La bande annonce joue sur ce hors-champ : on ne nous montre pas ce qu'il y a dans le film, mais ceux qui sont en train de le voir, c'est-à-dire nous spectateurs. Se rejoue là ce qui existe sur Internet : les critiques, qui ne sont plus *Les Cahiers du cinéma*, *Libération* ou *Le Monde*, mais nous-même, avec la mise en place d'une communauté critique des Internauts entre eux.



Autre film, *Redacted* de Brian de Palma.



S'inspirant des rushes de militaires américains qui avaient filmé, il reconstitue ces images en les rejouant, caméra à l'épaule, surprise à l'explosion d'une bombe derrière qu'on n'a pas vue venir, le son sale, etc. Son effort de mise en scène, à la fois sur le plateau au moment du tournage, mais aussi au montage, est de recréer l'effet de réel, l'impression chaotique que les événements sont en train de se passer en ce moment même, et qu'on en est les témoins. Brian de Palma n'hésite pas à balader sa caméra comme s'il était lui-même surpris de ce qu'il venait de mettre en scène, ni à jouer des temps morts, parce que dans la manière dont filment les non professionnels, tout n'est pas efficace... Mais comme cet ennui joue de cet effet de réel, il se sent obligé de le reconstruire. Le tout évidemment, au service d'un propos très réfléchi et très pensé.

Également de film de Mauro Andrizzi, *Iraqi Short Film*. On ne peut pas le voir en salle, le réalisateur n'a pas véritablement les droits de sa matière mais il est passé en festivals et diffusé sur Internet. Le réalisateur prend des rushes militaires, sans les faire rejouer comme Brian de Palma, mais comme la matière de son film, et va les fictionnaliser, les remettre en scène. Pour créer son propos, il utilise les images Youtube, parce que c'est du réel, parce que ce sont les images censurées et qu'on ne voit pas aux États-Unis ou en Europe, et aussi pour créer une narration intense. Il joue sur notre savoir de spectateur : si je sais que ce n'est pas de la fiction, que c'est vraiment en train de se passer, que ce personnage l'a vraiment vécu, je suis de fait beaucoup plus tendu dans l'action, même s'il y a des temps morts. Je sais que c'est dramatique, donc ça retient mon attention.

On n'est pas dans le documentaire, on est encore du côté du film de fiction. Dans ce cas-là, Internet joue un vrai rôle : alors que les images choisies par la télé sur la guerre en Irak ou en Afghanistan sont très formatées, il réussit à trouver sur Internet des images qui ne le sont pas, et donc peut rendre compte d'une vraie réalité, mise à notre connaissance.

Ces quatre films font partie d'un nouveau courant qui s'appelle « les documenteurs ».

Si cette esthétique « amateur » issue d'Internet est ce qu'on a envie de voir maintenant, c'est parce qu'elle nous permet de croire à la fiction. Elle est une manière d'y entrer, d'y adhérer. Le spectateur arrive à se reconnaître dans le filmage même du film.

Iraqi Short Films et le film de Brian de Palma nous posent de vraies questions : quel est notre rapport à la fiction, dès lors qu'on peut faire des films à partir de vrais rushes ? Et comment arriver à se projeter dans cette fiction ? Je n'ai pas de réponse, mais j'ai l'impression que le statut même du comédien jouant des sentiments, avec Internet, est en train d'être remis en question. Cela ne veut pas dire qu'il n'est pas en train de se réinventer, de trouver une nouvelle forme. On est vraiment il me semble en train de chercher autour de cette question : qu'est-ce que la fiction, qu'est-ce que le documentaire, comment on peut mêler l'un à l'autre, et comment peut-on arriver à avoir un propos à partir de toute cette matière foisonnante dont il faut savoir faire le tri, pour l'exploiter afin d'en dire quelque chose.

Extraits du débat autour des nouvelles images

animé par Carole Desbarats

Anthony Roussel, coordinateur Cinéma - Creuse

Un enseignant me disait récemment encore : « les films que vous programmez sont très bien, les thématiques, la qualité cinématographique... Mais mes élèves n'en sont même plus là, en fait ils accélèrent jusqu'à la séquence qu'ils souhaitent : la poursuite en voiture, la scène d'amour, la scène avec le monstre, etc. » Comme si une heure et demie de causalité, d'une histoire, n'était plus digérable pour certains d'entre eux et que, comme ils consomment des images de Youtube, ils ne revoient du film que les trois minutes qui leur plaisent, la torture, l'explosion... Tel jour ils ont envie de revoir le Joker qui tue untel, tel autre jour ils ont envie de voir une scène de sexe... Même sur des films classiques, apparemment, ils ont cette pratique. Mais pas comme on le ferait avec un film qu'on adore, qu'on se regarde du début à la fin...

Carole Desbarats

Et on continue à *École et cinéma* précisément à leur montrer des films entiers. Le rôle que peut avoir une association comme la nôtre, c'est à côté de pratiques comme celles-là, sur lesquelles il n'est pas très intéressant de porter un jugement, de proposer une pratique différente, dans une salle, un lieu coupé du reste du monde, de montrer une totalité. Je pense que c'est vraiment l'une des utilités les plus grandes de ce que nous faisons.

Frank Beau

La question que cela m'évoque tout de suite : n'est-ce pas ce qu'a fait un François Truffaut lorsqu'il a découvert la VHS ? Le fait de pouvoir voir les films différemment, d'aller en avant, en arrière, de s'arrêter, d'analyser l'image. C'était une autre manière de voir les films. On peut donc voir ce sujet sous l'angle suivant : « nous avons les technologies qui nous permettent de voyager différemment dans le temps du film et du récit ». La question que cela pose : quelle est notre relation au temps du film dans ces conditions ? On peut soit l'interpréter comme une manière de zapper encore davantage, soit constater que les nouvelles générations ont besoin d'accéder directement à ce qui ne fait pas sens mais à une intensité. Laquelle et pourquoi ? C'est sans doute plus complexe que cela n'y paraît. On ne peut s'intéresser à cette question que si on la remet dans un contexte de pratiques et de cultures. Car à côté d'une pratique dite de zapping, une même personne peut très bien consacrer énormément de temps à quelque chose sans zapper. C'est ce qui se passe avec les univers persistants d'ailleurs. Leur manière de capter l'attention chez une partie des jeunes est à ce jour prodigieuse. C'est même cela qui inquiète. En tout cas, ce que l'on aperçoit à travers ces sujets, nous rappelle au passage que l'on a un phénomène nouveau de réappropriation d'une manière de filmer. La question sera de voir ce qui tourne à l'intérieur de cet énorme dispositif technique, quelles sont les questions qui y circulent, quels sont leurs rapports à l'image et où est-ce qu'on doit porter l'attention, pour mettre le doigt et saisir des questions qui dépassent le support et touchent à des notions plus impermanentes dans le rapport à l'image et à la représentation.

Thierry Delamotte, coordinateur Éducation nationale - Orne

On parlait de frontières entre la fiction et le documentaire dans ce qu'on peut voir ; je me pose aussi la question de la frontière entre le cinéma et la vidéo. On ne doute pas de la qualité artistique de l'art vidéo, je pense par exemple à Pierrick Sorin qui a inventé une écriture des images différenciée de l'écriture cinématographique. Mais je me demande si, en tant qu' « Enfants... de cinéma », on doit se dire que certaines des choses appartiennent à notre sphère et laisser les vidéastes développer leur propre écriture...

La problématique actuelle est que les techniques, les modes de filmage et de diffusion, sont en train de repousser les frontières... Par certains aspects, le lien avec les films Lumière est incroyable, et se réinscrit bien dans notre sphère de préoccupation artistique du cinéma. Mais les gens du vidéo-art sont aussi en train, dans les installations, d'aller vers les arts plastiques... et il y a des choses que j'ai vues ce matin, que je ne rangerais pas forcément dans le cinéma, mais qui sont une forme nouvelle d'art, en recherche aussi du côté des artistes... Si les Lumière sont, peut-être pas les primitifs mais les précurseurs, on sent là qu'on a des précurseurs de quelque chose de nouveau.

Carole Desbarats

La question que vous posez est redoutable : qu'est-ce qui définit le cinéma ? J'ai eu l'impression, quand j'ai vu la première vidéo de Lasse Gjertsen, que selon la façon dont c'est perçu et le lieu où c'est vu, c'est du cinéma. Le projeter ici en était. Je ne sais pas dire si seul devant un écran de télévision ou d'ordinateur c'en serait. Le dispositif influe grandement sur la perception. En tout cas, l'argentique et le numérique n'ont rien à voir là-dedans.

Frank Beau

J'aurais tendance à dire : QUI définit le cinéma ? Car dans la définition du cinéma, il y a eu la fois l'aventure de la définition technique d'un dispositif, puis ensuite, à partir du moment où il s'est agi de le définir culturellement, de le légitimer, de le faire reconnaître, il fut à nouveau défini. C'est l'aventure de plusieurs générations. Ce qui se retrouve est qu'à chaque siècle - et ça va en s'accélégrant aujourd'hui - il y a la redéfinition d'une représentation du monde à travers un dispositif technique, et son langage, et je dirais même l'aventure de l'élaboration et de la découverte de son langage. Le cinéma est donc né plusieurs fois dans l'histoire : techniquement, puis culturellement à travers les divers processus de reconnaissance, de légitimation des œuvres et des auteurs. En naissant culturellement, il s'est rattaché à une histoire des arts, mais aussi à une histoire de l'évolution du rapport au monde reformulé dans son propre siècle. J'ai toujours pensé qu'il y avait un rapport entre la naissance de l'idée d'art cinématographique, la politique des auteurs, et la désacralisation profonde d'un certain rapport au monde, à l'homme, après la seconde guerre mondiale par exemple. Une désintégration de repères engendre l'impérieuse nécessité de retrouver une cohérence et une forme haute du langage commun. C'est exactement ce qui est en train de se passer en ce moment. Dans quelques années, nous verrons peut-être émerger un mot qui ne sera ni « Internet », ni « jeu vidéo » et qui définira l'art du XXI^e siècle à partir des prémisses que nous observons en ce moment. Si les arts et les médias se distinguent nécessairement, les contingences de leur apparition, semblent au fond être toujours un peu les mêmes. Mais comment est-on capable de refaire un lien vers ces questions de fond, de les saisir, d'en faire quelque chose ? Comment le champ cinématographique, culturel et cinéphile, à l'aune de ce nouveau contexte, sera-t-il capable de revisiter ses propres fondements, peut-être un peu perdus, justement, parce qu'un peu enfermés dans la préoccupation de définir, voire de défendre les frontières de son art. Or, à un moment donné, s'il s'agit d'aller chercher ce qui est permanent dans la vibration de l'art et de la culture, et qui se déplace de technique en technique, de langage en langage, de génération en génération, on est obligé de s'ouvrir à la modification d'un contexte global contemporain. Ce sont les questions parfois douloureuses ou ardues auxquelles nous amène la redéfinition des matrices technologiques, qui n'est pas sans rapport avec une époque où se redéfinissent des catégories et des notions plus fondamentales encore, comme celle du temps, des frontières entre le privé et le public, le soi individuel et le soi social, pour n'en prendre que quelques unes.

Carole Desbarats

Ces passages sont plus nombreux qu'on ne voudrait le voir, ils ne sont pas majoritaires dans le cinéma de consommation courante, mais dans un cinéma qui se pose des questions et qui essaie d'approfondir son art, des artistes passent d'un terrain à l'autre. L'idée de l'hybridation caractérise ces dix dernières années et marque cette entrée dans le XXI^e siècle. Et cela, tous azimuts, hybridation des techniques, des genres, des réceptions... Nombre de nos grands artistes se posent cette question.

Marie Amachoukeli

Parce que tout devient très spongieux. Il n'y a qu'à voir un écran d'ordinateur. Si vous voulez faire du film, vous êtes en connexion avec votre logiciel de montage, si vous voulez faire de la musique, vous êtes en connexion avec votre logiciel de musique... Tout devient lié sur un petit espace qui est un écran, et on peut tout mélanger. Du coup, il est difficile de dire où s'arrête le cinéma, où il commence, où commence la vidéo d'art, où s'arrête-t-elle. Notre pratique fait que tout est en train de se mélanger, de se fondre, à plusieurs niveaux.

Carole Desbarats

Il faut essayer de faire quelque chose de ce constat, de ne pas tirer quelque chose de négatif de cette impression de « spongieux », d'autres diraient de dilution des frontières, de porosité, d'hybridation, de métissage.

À l'échelle des *Enfants de cinéma*, nous pouvons d'abord essayer de mieux connaître les choses. Ensuite, partir sur une construction pédagogique. Ne pas rester sur un jugement moral, mais plutôt, à travers la complexité de ce que nous voyons dans ces rencontres, avancer sur un travail pédagogique qui irait vers une construction pour aider les enfants à recevoir le symbolique que les artistes mettent en jeu à travers les films.

Frank Beau

Peut-être, plus pratiquement, il s'agirait de voir comment définir un corpus d'une dizaine ou d'une quinzaine de petits films, qu'on mettrait-là comme étant un premier ensemble de pépites ? Hélas, les œuvres présentées ce matin semblent encore assez rares. En revanche, il serait intéressant de définir un corpus d'auteurs émergents, ou de formes de « vues » qui rappellent la manière dont on photographiait le monde à l'époque des Lumières par exemple, et d'avoir une approche pédagogique à l'école qui permette simplement de confronter les deux cultures. Cela permettrait d'aborder les questions qui ont traversé l'histoire du cinéma, en y retrouvant les mêmes gestes : les manières de filmer "le réel", l'émergence du comique avec le langage de son époque, etc. On pourrait faire à partir de là une jonction qui peut être tout à fait intéressante, et qui peut avoir une dimension de pratique culturelle. Autrement dit, pour avancer plus concrètement et sortir des postures d'observations et des discours sur les nouvelles techniques : se demander quel corpus nous pouvons extraire dans ce début de XXI^e siècle, à l'intérieur de ces grands ensembles où les productions ne paraissent pas se distinguer, qui pourrait constituer un matériel pour les enseignants, pour travailler à la fois sur les cultures numériques et sur l'histoire du cinéma, dans une perspective commune entre les deux. Une perspective qui, à mon sens, reste à révéler et à construire. Si le milieu éducatif ne le fait pas, qui le fera ?



Bonjour, de Ozu
Film visionné lors de la Rencontre
Posséder une télé... pour mieux la zapper
- Gag de fin -



ANNEXES



**Direction générale
de l'enseignement
scolaire**

**Service des
enseignements et des
formations**

**Sous-direction
Des écoles, des collèges et
des lycées généraux et
technologiques**

**Bureau des écoles
DGESCO A1-1**

**DGESCO
n° 2008 - 0387**

Affaire suivie par
Karine Savigny
Téléphone
01 55 55 34 87
Télécopie
01 55 55 38 92
Courriel
karine.savigny@
education.gouv.fr

110 rue de Grenelle
75357 Paris 07 SP

Paris le **12 SEP. 2008**

Le ministre de l'Éducation nationale

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

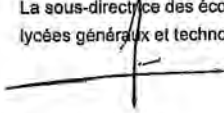
OBJET : quatorzième rencontre nationale des coordinateurs départementaux *École et cinéma*

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *École et cinéma* se déroulera, du 15 au 17 octobre 2008 à Lyon ; cette rencontre annuelle s'inscrit dans le cadre du partenariat formalisé par la convention signée entre le ministère de la culture et de la communication et celui de l'Éducation nationale. Elle doit permettre à chacun d'enrichir ses connaissances et ses compétences dans le domaine du cinéma, grâce aux apports des universitaires et des artistes invités.

Ces journées s'inscrivent dans le cadre de la priorité nationale donnée cette année à l'éducation artistique et culturelle. Les acquis pourront 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 et le programme prévisionnel de ces journées.

Pour le ministre et par délégation,
La sous-directrice des écoles, des collèges et des
lycées généraux et technologiques


Elisabeth Monilbert

PJ : programme

Annexe 2 : programme de le Rencontre Nationale d'octobre 2008 à Lyon



Rencontre nationale des coordinateurs
École et cinéma

15, 16 et 17/10/2008 à Lyon

une manifestation mise en œuvre par
Les enfants de cinéma



Cette manifestation est soutenue par :
le ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et SCÉRÉN-CNDP)
et le ministère de la Culture et de la Communication (CNC et D.D.A.I.).

en partenariat avec :
Ciné Caluire, le Comœdia, l'Inspection académique du Rhône, le Rectorat de Lyon, le CRDP de Lyon, la DRAC
Rhône-Alpes, CAP CANAL et l'Institut Lumière.



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



Mercredi 15 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, **présentation et projection** pour les enseignants du Rhône du film de Jean Vigo *Zéro de conduite*, en présence de Pierre Gabaston.

13 h 30 – 16 h 45

Projection de *Entre les murs* (2h10), film de Laurent Cantet sur un scénario de François Bégaudeau, palme d'Or au Festival de Cannes 2008.
Débat autour du film animé par Jean-Michel Frodon, journaliste, critique, directeur de la rédaction aux Cahiers du cinéma.

17h15 – 18 h 45

Conférence de Philippe Meirieu :
« En quoi et comment le cinéma permet de parler des questions d'éducation ».

19 h 00 – 21 h 30

Ouverture officielle de la Rencontre Nationale en présence des partenaires institutionnels.
Présentation en avant-première du dernier film de Claire Simon *Les Bureaux de Dieu* (2h02), en présence de membres de l'équipe du film.



Jeudi 16 octobre

9 h 00 – 10 h 45

Débat en plénière :

- Mise en réseau et avancée du Site Internet des *Enfants de cinéma*.
- Restitution d'un travail de groupe sur « L'évaluation des acquis des élèves dans le cadre d'un projet *École et cinéma* ».
- Points d'actualité du dispositif et perspectives d'avenir face à la volonté commune des deux ministères de « doubler les effectifs d'*École et cinéma* ».

11h00 – 13 h 30

Dans l'Histoire des arts, le cinéma - animé par Carole Desbarats.

1. *Le cinéma est-il un art ?* Mise en perspective historique par Francis Desbarats.
2. *Propositions pour un enseignement du cinéma replacé dans l'histoire des arts* par Alain Bergala.

14 h 45 – 17 h 45

Ateliers de réflexion :

- Une expérience pédagogique autour de la projection du film *Un sac de billes* de Jacques Doillon.
- Découvrir un vrai projet de télévision éducative « Cap canal ».
- À travers le catalogue d'*École et cinéma* : une approche historique d'un patrimoine cinématographique vivant.
- Les premiers retours des « Projets départementaux *École et cinéma* », une solution pour une meilleure maîtrise du projet ?
- Analyser une séquence d'un film *École et cinéma*. Qu'est-ce qui est possible avec une classe du primaire ?
- Comment le support multimédia peut permettre de nouveaux scénarios pédagogiques dans l'approche d'un corpus de courts-métrages avec les élèves.

19 h 00 – 23 h 30

Soirée à l'Institut Lumière de Lyon

Présentation et projections de « Vues Lumière » commentées par Fabrice Calzètoni, responsable pédagogique de l'Institut Lumière. Visite du Musée du Cinéma en petits groupes.

Vendredi 17 octobre

9 h 00 – 12 h 30

Matinée - Cinéma et nouvelles Images

- Introduction : « Cinéma et nouvelles Images : grandes étapes et nouvelles perspectives » par Frank Beau.
- « Cinéma et nouvelles Images. Quel impact aujourd'hui ? Quel avenir demain ». Table ronde animée par Philippe Meirieu, directeur de Cap Canal, avec Frank Beau, Benoît Labourdette, Serge Tisseron et Laurent Tremel.
- Cinéma et nouvelles Images : « Comment Internet redessine aujourd'hui les contours de la fiction ». Intervention d'Amélie Galli et Marie Amachoukeli.
- Intervention de Carole Desbarats : « Célébration du présent, évidence des récits ».

14 h 45 – 15h45

« Du praxinoscope au celulo » (autour des pionniers de l'animation).
Ciné-concert en direct proposé par les Archives du film et l'Adrc avec le compositeur et pianiste Jacques Cambra.



15h45 – 17 h 15

Présentation et projection du film *Bonjour* de J. Ozu.

17h15 – 17 h 45

Bilan et clôture de la Rencontre Nationale *École et cinéma*.

La Rencontre Nationale a lieu au
Cinéma Le Comœdia
13, avenue Berthelot à Lyon

Tel. 04 26 99 45 00 • www.cinema-comoedia.com

Annexe 3 : présentation des intervenants

MARIE AMACHOUKELI

Issue de la Fémis, elle travaille sur le cinéma d'animation et a participé à l'écriture du scénario de plusieurs films :

- *Forbach* de Claire Burger (2008)
- *L'Arbre d'Hugo* de Yoann de Montgrand (2007)
- *La Traversée* de Maëva Poli (2006)

Elle fait partie du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*.

FRANK BEAU

Intermittent de la recherche, journaliste, travaille sur les usages émergents des technologies de l'information et l'histoire culturelle du cinéma et de l'audiovisuel.

Il fait partie du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*.

Petite bibliographie sélective

- *Culture d'univers* : les jeux en réseau - ouvrage collectif - Ed. FYP, coll. Innovation
- *Cinéma et dernières technologies* - ouvrage collectif - Ed. De Boeck Université, coll. Arts et cinéma

ALAIN BERGALA

Alain Bergala est cinéaste de fictions et de documentaires, et enseignant de cinéma à l'Université de Paris III et à la Fémis. Il a été rédacteur en chef et éditeur aux *Cahiers de cinéma*. Il a été également le conseiller cinéma de Jack Lang en 2000 pour l'élaboration du plan des arts à l'école dans les enseignements fondamentaux. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages et, pour *Les enfants de cinéma*, rédacteur de plusieurs *Cahiers de notes sur...* : *Les Contrebandiers de Moonfleet*, *Jeune et Innocent*, *Où est la maison de mon ami ?*, *Ponette*, *La Vie est immense et pleine de dangers*, *Le Voleur de bicyclette*.

Petite bibliographie sélective

- *Godard au travail*, ed. Cahiers du Cinéma, 2006
- *Monika de Ingmar Bergman*, Yelow Now, 2005
- *L'Hypothèse Cinéma*, ed. Cahiers de Cinéma, 2002
- *Mais où je suis ?* ed. Actes sud junior, 2007

CAROLE DESBARATS

Éminente spécialiste de la pédagogie du cinéma, Carole Desbarats est directrice des Études à la Fémis. Elle 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* et *Les Vacances de Monsieur Hulot*.

Petite bibliographie sélective

- *Pauline à la plage*, Yelow Now, 1990
- *Atom Egoyan* - ouvrage collectif - Ed. Dis Voir (1993)

FRANCIS DESBARATS

Professeur agrégé d'histoire à Toulouse, auteur d'une thèse intitulée *Les Origines, les Conditions et les Perspectives idéologiques de l'enseignement du cinéma en France*, Francis Desbarats enseigne le cinéma dans le cadre des options au lycée.

Il est l'auteur de nombreux articles, notamment pour le magazine *Cinéma*.

BENOIT LABOURDETTE

Benoit Labourdette exerce différents métiers liés au monde du cinéma et de l'image. Réalisateur atypique, il débute en 1990 avec le court-métrage *Syndrome*, puis tourne en 1995 pour Paris Première 4 émissions intitulées "Canal du savoir". Il réalise ensuite un moyen-métrage *La tête dans l'eau*, qui remporte le prix du public au festival de Châteauroux. En 1997, il tourne *Idems*, film qui s'attache à décrire les impressions du

quotidien. Deux ans plus tard, Benoit Labourdette crée sa société, Quidam production. En 2001, il revient avec le documentaire *Fatigue*, focus sur l'épuisement chronique des citadins.

L'année suivante, il co-écrit avec le réalisateur Ivan Calbérac le long métrage *Irène*, interprété par Cécile De France et Bruno Putzulu. Benoit Labourdette est également le coordinateur général du festival Pocket Films depuis sa création en 2005. Il encourage les nouvelles formes de création au cinéma.

PHILIPPE MEIRIEU

Philippe Meirieu a très tôt milité dans des mouvements d'Éducation populaire. Après un baccalauréat littéraire, il fait des études de philosophie et de Lettres à Paris puis devient successivement instituteur, professeur de français en collège puis de philosophie en terminale, avant de prendre des responsabilités pédagogiques et administratives. Tout au long de celles-ci, il a toujours conservé des charges d'enseignement auprès d'élèves et d'étudiants. Docteur en Lettres et Sciences humaines en 1983, il est devenu Professeur des universités en Sciences de l'éducation puis Directeur de l'IUFM de Lyon. Depuis 2006, il dirige la chaîne de télévision éducative Cap Canal. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des grands penseurs de la pédagogie.

Petite bibliographie sélective

- *Une autre télévision est possible*, Chronique sociale, 2007
- *École, demandez le programme*, ESF éditeur, 2006
- *Le monde n'est pas un jouet*, Desclée de Brouwer, 2004
- *Deux Voix pour une école*, avec Xavier Darcos, Desclée de Brouwer, 2003
- *L'École ou la guerre civile*, avec Marc Guiraud, Plon, 1997
- *Apprendre... oui mais comment*, ESF éditeur, collection Pédagogie, 1995
- *L'École mode d'emploi : des méthodes actives à la pédagogie différenciée*, ESF éditeur, 1989

SERGE TISSERON

Serge Tisseron est psychiatre, psychanalyste, docteur en psychologie, directeur de recherche à l'Université de Paris X-Nanterre. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages sur le cinéma et les images.

Petite bibliographie sélective

- *Les Dangers de la télé pour les bébé*, 2009
- *Virtuel mon amour*, 2008
- *Les bienfaits des images*, 2002
- *Enfants sous influence : les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, 2000
- *Petites mythologies d'aujourd'hui*, 2000.
- *Le mystère de la chambre claire*, 1999
- *Psychanalyse de l'image*, 1997
- *Le bonheur dans l'image*, 1996
- *Le Secret d'Hergé*, 1993

LAURENT TRÉMEL

Laurent Trémel est docteur en sociologie de l'EHESS (thèse soutenue en 1999) et exerce actuellement des fonctions de chargé de conservation et de recherche au musée national de l'éducation (Rouen), musée scientifique de l'Institut national de recherche pédagogique (INRP). Il travaille depuis 1990 à l'étude des pratiques culturelles (jeux de rôles, jeux vidéo et cinéma plus particulièrement) et des modes de socialisation de la jeunesse, menant actuellement une réflexion sur l'éducation à l'image.

Petite bibliographie sélective

- *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia : les faiseurs de mondes*. Paris. PUF (coll. "Sociologie d'aujourd'hui"). 2001, Préface de Jean-Louis Derouet.
- *Le grand jeu. Débats autour de quelques avatars médiatiques*. Paris. PUF (coll. "Sociologie d'aujourd'hui"). 2004. En co-direction avec Nicolas Santolaria.
- *Les jeux vidéo : pratiques, contenus et enjeux sociaux*. Paris. L'Harmattan (coll. "Champs visuels"). 2006. En collaboration avec Tony Fortin et Philippe Mora.

... à vos agendas...

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

Angoulême les 14, 15 et 16 octobre 2009



- Actes de Lyon -

avec le soutien de la Délégation au Développement et aux Affaires Internationales,
document réalisé par *Les enfants de cinéma*,
maître d'oeuvre d'*École et cinéma*,
dispositif subventionné par le CNC et la D.D.A.I (ministère de la Culture et de la Communication)
et la Dgesco et le SCÉRÈN-CNDP (ministère de l'Éducation nationale)

Directeur de publication : Eugène Andréanszky
Secrétariat et rédaction du document : Olivier Demay,
assisté de Hélène Breda
Conception maquette et iconographie : Perrine Boutin
Impression : société Vervinckt, 1er semestre 2009. 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 Lyon

*Un remerciement tout particulier à Myriam Choffel et Noël Faure, Coline, Lionel et Ronan du Comœdia,
à Céline Ferrier du PREAC, Philippe Quaillet, Nathalie Hubert et Aurélie Billout,
ainsi que Laurine, Bastien, Marine et Cynthia.
Merci enfin à Delphine, Perrine et Lydie !*

