



# Actes de la Rencontre Nationale

## *École et cinéma*

14, 15 et 16 octobre 2009 - Angoulême

- *morceaux choisis* -

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 SCÉRÉN-CNDP)

en partenariat avec :  
la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et Ciné Passion 16,  
le Rectorat de Poitiers, le Pôle Image Magelis, l'Inspection académique de la Charente,  
la Drac Poitou-Charentes, la Région Poitou-Charentes, le Pôle d'éducation artistique et  
de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Poitou-Charentes, l'ACOR  
et l'Abbaye de Fontevraud.



Document édité par *Les enfants de cinéma*



# Actes de la Rencontre Nationale *École et cinéma*

14, 15 et 16 octobre 2009 - Angoulême

- *morceaux choisis* -

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 SCÉRÉN-CNDP)

en partenariat avec :  
la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et Ciné Passion 16,  
le Rectorat de Poitiers, le Pôle Image Magelis, l'Inspection académique de la Charente,  
la Drac Poitou-Charentes, la Région Poitou-Charentes, le Pôle d'éducation artistique et  
de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Poitou-Charentes, l'ACOR  
et l'Abbaye de Fontevraud.





## École et cinéma : Plaisir - Transmission - Formation

Éditorial par Eugène Andréanszky

Ces trois mots-clés empruntés au mémoire de fin d'étude d'un élève de la Femis sur le cinéma à l'école résumant assez parfaitement le projet *École et cinéma*, et pourraient tout aussi bien résumer la Rencontre Nationale *École et cinéma*, notre rendez-vous annuel aujourd'hui incontournable et tout à fait indispensable à la vitalité et à la pérennité du projet.

Et, premier constat pour cette année à Angoulême : le plaisir fut grand.

Avec, à notre disposition, un outil idéal, la Cité internationale de la Bande dessinée et de l'image, ses équipements remarquables, son superbe restaurant et, bien entendu, ses deux magnifiques salles de cinéma dirigées de main de maître par Gilles Marchal, le plus généreux des hommes !

Une ville agréable, des hôteliers sympas et l'équipe dévouée de la Cité internationale et de la salle Nemo ont fait de notre rendez-vous annuel un très beau moment de partage, d'échanges et de formation.

En ouverture, la magnifique création musicale en direct de Jean-Marie Sénia pour la redécouverte de *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton fut un moment inoubliable et enthousiasmant. Ainsi que la soirée autour de la réalisatrice Sólveig Anspach venue présenter en avant-première *Louise Michel la rebelle* avec son scénariste Jean-Luc Gaget. Belle rencontre grâce à l'écoute et à la disponibilité de nos deux invités qui, le lendemain matin, ont animé un atelier de plus de 3 heures sur l'écriture et la réalisation du film.

Le mercredi après-midi, après le film *The Cat, the Reverend and the Slave* qui a suscité tant de débats\*, dans ce lieu symbolique qu'est la Cité internationale, une passerelle a été jetée entre l'illustration, la bande dessinée et le cinéma d'animation grâce à la formidable conférence de Jean-Pierre Mercier, au dialogue entre Hervé Joubert-Laurencin et le cinéaste et dessinateur Grégoire Solotareff\* et une table ronde passionnante sur la production du cinéma d'animation en France.

Et évoquer en deux mots les longs échanges fructueux, passionnés, quelquefois houleux entre les stagiaires ou avec les intervenants, échanges toujours constructifs qui nous permettent chaque année une véritable réflexion commune sur le projet *École et cinéma*, mais plus largement sur le cinéma comme art, son importance comme ouverture au monde et aux autres.

Le jeudi, au cœur de notre réflexion sur le cinéma, une journée assez extraordinaire sur le son que pilotait Carole Desbarats, toujours d'une grande clarté et d'une extrême justesse. Une journée documentée et intense avec deux professionnels aussi remarquables que chaleureux, Daniel Deshays et Dominique Hennequin, entourés de Sólveig Anspach, Licia Eminentin et Thierry Dilger, qui nous ont permis de mieux appréhender la part sonore du cinéma.

Enfin, pour compléter nos journées de formation et approfondir notre réflexion sur un certain nombre de sujets, six ateliers ont abordé la coordination départementale, l'éducation artistique, l'histoire des arts, l'approche pédagogique des films courts\*...

Nous y reviendrons très bientôt, tant les sujets sont importants et déterminants pour *École et cinéma*.

Que soient ici remerciés tous ceux et celles qui ont permis, par leur engagement, leur conviction, leur énergie, leur travail, leurs compétences, leur soutien financier, un déroulement harmonieux, rigoureux et joyeux de cette Rencontre Nationale *École et cinéma* à Angoulême.

Merci à Alain Rivals, Myriam Choffel, Thierry Delamotte et Jean-Pierre Daniel pour leur rôle efficace au sein de notre équipe durant cette semaine. Enfin, un merci tout particulier à Xavier Kawa-Topor.

Et bonne lecture de ces Actes... en attendant notre prochain rendez-vous à La Roche-Sur-Yon en Vendée les 13, 14 et 15 octobre 2010.

Eugène Andréanszky, Délégué général des *Enfants de cinéma*

\* Interventions non transcrites dans ces Actes mais restant à votre disposition à la demande.



# Sommaire

<b>ÉDITORIAL</b> par Eugène Andréanszky	page 5
<b>OUVERTURE DE LA RENCONTRE NATIONALE</b>	page 9
Accueil par le Délégué général des <i>Enfants de cinéma</i> , par le Directeur général de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, par l'Inspecteur d'académie de la Charente et le Directeur des Affaires culturelles de Poitou-Charentes.	
Prises de parole de la Directrice générale de l'Enseignement scolaire et du Chef du département Arts et culture du 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>	
<b>PARTIE 1 - POINTS D'ACTUALITÉ SUR ÉCOLE ET CINÉMA</b>	page 21
Débat en plénière sur <i>École et cinéma</i>	page 23
Synthèse de deux ateliers portant sur l'actualité du dispositif	page 32
<b>PARTIE 2 - ANGOULÊME : DE LA BANDE DESSINÉE AU CINÉMA D'ANIMATION</b>	page 41
Conférence : « En passant par la bande dessinée » par Jean-Pierre Mercier	page 43
Table ronde : « Quelle production pour le cinéma d'animation en France ? » débat animé par Xavier Kawa-Topor, avec : Olivier Catherin des Trois Ours, Christophe Jankovic de Prima Linea Productions, Ivan Rouveure des Armateurs et le cinéaste Grégoire Solotareff	page 51
<b>PARTIE 3 - LE SON AU CINÉMA</b>	page 63
Introduction par Carole Desbarats	page 65
Débat : « La part sonore du cinéma » avec Daniel Deshays	page 67
Conférence : « Le mixage d'un film : la dernière étape et la plus méconnue » par Dominique Hennequin	page 71
Table ronde : « L'importance du son au cinéma » débat animé par Carole Desbarats, avec : Daniel Deshays, Dominique Hennequin, Sólveig Anspach, Licia Eminententi et Thierry Dilger	page 79
<b>ANNEXES</b>	page 85
Circulaire DGESCO	
Programme de la Rencontre	
Présentation des intervenants cités	

*Rencontre Nationale École et cinéma organisée par  
Les enfants de cinéma*

*avec la soutien*  
 du ministère de la Culture et de la Communication (DNC et DDCM)  
 et du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesc et ACRÉDIN-CINÉMA)

*en partenariat avec*  
 le Ciel International de la Société Américaine de la Cinéma et l'État-Proche, SA,  
 le Réseau de Festivals, le Pôle Images Médias,  
 l'Observatoire Académique de la Cinéma, le Dgsc, Pôle Cinéma,  
 le Réseau Pédagogie Cinéma, le Collège d'Éducation Artistique et des Métiers de la Culture  
 et l'Institut de la Région Poitou-Charentes, l'ACM et l'Alliance de Poitiers





# Ouverture de la Rencontre Nationale

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Je tiens d'abord à remercier l'ensemble des partenaires locaux qui nous accueillent : la cité internationale de la Bande dessinée et de l'image où nous sommes, Ciné-passion 16, la Région Poitou-charentes, Poitou-charentes cinéma - pôle d'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel, le Pôle image Magelis, l'Inspection académique de la Charente, la Direction régionale des affaires culturelles de la région Poitou-Charentes qui ont rendu possible le déroulement de cette manifestation à Angoulême. Nous sommes très heureux de vous retrouver grâce à l'invitation de Gilles Marchal de Ciné-Passion 16, responsable du cinéma de la Cité et coordinateur cinéma d'*École et cinéma* pour la Charente et de Josiane Grenet, son binôme Éducation nationale du département.

Dans un premier temps, je donne la parole à Gilles Ciment, directeur général de la Cité, qui a été formidable et qui a très vite donné son accord dès le début du projet pour notre venue à Angoulême, et lui laisse le soin de vous accueillir.

Gilles Ciment, Directeur général de la Cité Internationale de la Bande dessinée et de l'image

Bienvenue à tous. Avant les quelques mots d'usage, je vais un peu vous parler de moi. Ce n'est pas dans mes habitudes, surtout en public, mais il se trouve que le film projeté ce soir en ciné-concert, *La Croisière du Navigator*, est mon premier souvenir de cinéma, et je crois ne pas me tromper en affirmant que c'est aussi mon plus vieux souvenir d'enfance, d'une précision étonnante, que je m'appête à confronter avec une nouvelle vision. Je l'ai vu à l'âge de trois ans et il m'a marqué à vie, contribuant à développer très jeune ma cinéphilie. À l'époque, dans les années 60, on n'allait pas au cinéma avec l'école, mais mon père m'emmenait à la Cinémathèque et dans les salles art & essai voir les films de patrimoine comme les nouveaux films. À l'école, mes petits camarades parlaient de ce qu'ils voyaient à la télévision - *Jacquou le Croquant*, *Thierry la Fronde* - et quand j'essayais de partager avec eux ma passion du cinéma et mes découvertes du week-end, ça ne fonctionnait évidemment pas - et, en mon for intérieur, je les plaignais beaucoup. Quand bien plus tard, au cours de mon expérience dans l'exploitation cinématographique, j'ai découvert *École et cinéma* à Paris, j'ai trouvé le concept formidable. Désormais à la tête d'un équipement culturel qui accueille les trois dispositifs, j'adore toujours voir les classes passer et remplir cette salle. Et à la rentrée scolaire de mes enfants - un en maternelle et un au primaire -, quand j'ai entendu à la réunion des parents d'élèves les enseignants nous dire avec des trémolos dans la voix qu'ils allaient bénéficier du dispositif et emmener nos enfants au cinéma voir des films comme *Gosses de Tokyo* d'Ozu, j'ai ressenti une reconnaissance immense pour cette action qui est faite, par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, en faveur du cinéma et de l'éveil de nos enfants aux images animées. C'est pour cela que je vous ai sans hésiter un instant ouvert grand les bras pour recevoir la Rencontre nationale.

Nous vous accueillons donc dans cette salle Nemo et sa petite sœur, la salle Laloux, qui porte le nom d'un grand réalisateur d'animation français. Ce cinéma s'inscrit au sein de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, qui regroupe plusieurs espaces : le Musée de la bande dessinée qui a ouvert ses portes au mois de juin dans les magnifiques Chais restaurés par Magelis (musée que nous vous inviterons à visiter durant ces trois jours en traversant la passerelle qui enjambe la Charente) ; la Bibliothèque de la bande dessinée, pôle associé à la Bibliothèque nationale de France et recevant le dépôt légal de la bande

dessinée ; la Maison des auteurs, qui reçoit en résidence des auteurs de bande dessinée, d'illustration et de cinéma d'animation pour mener à bien leurs projets ; la librairie de la bande dessinée, qui fait référence ; enfin le cinéma de la Cité et ses deux salles art & essai et recherche, depuis peu également Europa Cinémas, dont la programmation est conçue et ciselée par Gilles Marchal.

C'est ce grand ensemble, établissement public de coopération culturelle qui vous accueille aujourd'hui. Je vous souhaite de bonnes rencontres.

Jean-Yves Bessol, Inspecteur d'académie de la Charente

Bonsoir à toutes et tous. L'année dernière, vous étiez à Lyon, l'année précédente à Strasbourg et vous avez mis le cap à l'Ouest. Permettez-moi de vous remercier, et, au nom de Madame la Rectrice, de vous accueillir dans l'académie de Poitiers, en particulier dans le département de la Charente et dans la ville d'Angoulême. Notre ville, connue pour la bande dessinée et son festival, l'est également pour le cinéma.

Cette ville, vous le constaterez, vous offrira les conditions favorables que vous attendez, vous permettant l'échange d'idées et le partage d'expériences. Pendant ces journées de rencontre, ensemble, vous allez développer votre réflexion à partir de thèmes qui concernent bien sûr le cinéma, mais également l'école. Ainsi, par exemple, vous aborderez l'univers sonore du cinéma ou les liens entre le cinéma d'animation et la bande dessinée tout en réfléchissant aux possibles utilisations pédagogiques. Sachez que l'ensemble des échanges et du travail que vous allez fournir nous intéresse tout particulièrement, à telle enseigne que nous utilisons ces journées de rencontres pour former certains de nos enseignants.

Le dispositif *École et cinéma* a une quinzaine d'années, ces journées 12 ans. Ce projet, qui a démarré doucement en Charente, a maintenant pris de l'ampleur. Pour ce qui concerne la Charente, lorsque le réseau des écoles se lance dans l'expérience *École et cinéma*, c'est environ une trentaine d'écoles et un peu plus de 1 000 élèves qui sont concernés. Aujourd'hui plus de 150 écoles et presque 4 000 élèves sont touchés par le dispositif. Ce phénomène se constate dans l'ensemble des départements de France. Il ne présente pas forcément un caractère extraordinaire, mais je souhaitais le souligner. J'y vois le travail du corps enseignant de Charente que je n'ai pas toujours l'occasion de remercier. Je voulais saisir l'opportunité qui m'est donnée aujourd'hui pour leur exprimer ma gratitude et pour souligner l'investissement qui est le leur. Si cette action a pris de l'importance dans le département c'est bien évidemment parce qu'elle suscite un intérêt fort mais aussi parce que ses qualités artistiques et pédagogiques sont reconnues de tous. En effet, la programmation permet aux élèves d'accéder à des œuvres cinématographiques contemporaines ou patrimoniales qui structurent les parcours scolaires de références culturelles essentielles. Les œuvres proposées, qui ne sont pas toujours immédiatement accessibles, nous donnent l'occasion d'effectuer un travail d'importance dans les classes à partir de notions et de concepts que nous devons aborder dans le cadre des programmes nationaux. Cette opération constitue pour nous un levier qui nous permet d'atteindre les objectifs qui nous sont fixés par le système éducatif.

Ces rencontres sont aussi un moment privilégié pour que chaque enseignant enrichisse ses connaissances artistiques et culturelles, facilitant ainsi le travail en classe. En favorisant





l'accès de tous à des œuvres et à leur compréhension, l'école travaille alors une série d'objectifs qui lui sont fixés par la Nation et, en particulier, celui qui a mon sens est certainement l'un des plus importants : briser les inégalités. Le dispositif *École et cinéma* contribue à l'éducation du regard, il favorise la construction de compétences de lecteurs. Par la confrontation des points de vue, dans le respect de l'autre, il permet de développer l'esprit critique et facilite ainsi la mise en œuvre d'attitudes citoyennes. Enfin, il permet de développer la sensibilité.

Bien sûr, rien ne pourrait avoir lieu si l'opération n'était pas soutenue par nos partenaires. Je saisis l'occasion qui m'est donnée pour les remercier. Pour un département comme la Charente dont les 2/3 des écoles sont situées en milieu rural et sont de petites structures de 3 classes et moins, cette collaboration revêt une importance particulière. *École et cinéma*, je l'évoquais précédemment, est pour nous l'occasion d'ouvrir l'école vers l'extérieur, d'ouvrir l'école sur le monde. Nous ne pourrions le faire si nous ne pouvions nous appuyer sur le réseau des salles de cinéma : celle de la ville d'Angoulême mais également de La Rochefoucauld, Marthon, Chasseneuil, Confolens, Ruffec, Blanzac, Cognac, Montmoreau et Barbezieux, l'ensemble des communes et des municipalités, les associations de parents d'élèves...

Je vous souhaite de bonnes rencontres et vous remercie d'avoir choisi la Charente. Bonne soirée.

Jean-Paul Godderidge, Directeur des Affaires culturelles de Poitou-Charentes, ministère de la Culture

Je suis ravi d'être parmi vous. Bonsoir à toutes et tous, et vous verrez ce soir un Drac heureux, par rapport à l'objet de votre manifestation. Pourquoi, parce que l'éducation artistique et culturelle, vous le savez est au cœur des missions que porte le ministère de la Culture, en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale. Et dans ce domaine, les résultats sont parfois inégaux. Les ambitions sont immenses, les attentes immenses, les résultats sont présents, mais souvent nous nous attendons à plus et nous avons de nombreux progrès à faire. Je ne dis pas que dans le domaine du cinéma nous n'ayons pas de progrès à faire, mais dans cette région qui accueille votre quinzième Rencontre, il y a quand même un beau travail qui est fait. Je voulais vous le restituer, pour remercier toutes celles et tous ceux qui ont contribué à ce résultat. Aujourd'hui en Poitou-Charentes, les dispositifs d'éducation à l'image connaissent un vrai succès. Plus de 56 000 enfants bénéficient de cette action de qualité, dont 23 300 écoliers, 22 000 collégiens et plus de 11 000 lycéens. Au total, sur le plan de l'académie, 20% des élèves de cette région ont une éducation, une réflexion aux images filmiques qui construit au cours de leur scolarité une culture cinématographique, qui fera d'eux de futurs spectateurs réfléchis et ouverts à tous les courants artistiques, notamment aux cinémas art & essai. Vous voyez ainsi que le doublement du nombre des enfants inscrits dans les dispositifs que notre

ministre a fixé à ses services, est ici atteint. Nous allons donc devoir doubler l'objectif ! Atteindre les 40% supposera bien sûr des moyens, du temps. Nous avons comme difficulté particulière la ruralité de cette région qui contraint fortement les capacités, les possibilités et les ressources humaines qui ne sont évidemment pas inépuisables. Mais c'est vous dire que nous sommes vraiment dans une terre, dans un territoire qui est animé, qui vit profondément cette volonté d'éducation à l'image, d'éducation au cinéma. Ceci est le fruit, d'un remarquable partenariat, qui existe dans beaucoup de domaines du culturel et pas seulement celui de l'éducation à l'image. Mais je tiens à saluer l'ensemble des professionnels mobilisés sur ces dispositifs, au premier rang desquels les coordinateurs Cinéma de nos quatre départements : Gilles Marchal dans le département de la Charente avec l'association Ciné Passion 16, Édith Périn de la scène nationale La Coursive de La Rochelle, Jacques Morel de la scène nationale Moulin du Roc de Niort, et Christine Payen à la MJC Aliénor d'Aquitaine à Poitiers.

Les professionnels sont les premiers acteurs de ce remarquable résultat. Au-delà des professionnels, nous avons l'Éducation nationale. L'inspecteur d'Académie a pris la parole à l'instant, c'est évidemment un engagement extrêmement important de la part des structures administratives, mais de la part des enseignants également. Je voudrais saluer et souligner le rôle essentiel des enseignants dans ce dispositif, et dire combien nous sommes attentifs à toutes les actions qui sont menées en faveur de la formation de ces enseignants, de la mise à disposition des enseignants de tous les outils et moyens qui leur permettent d'investir ces dispositifs avec le plus d'efficacité et le plus de capacité. C'est un enjeu tout à fait essentiel.

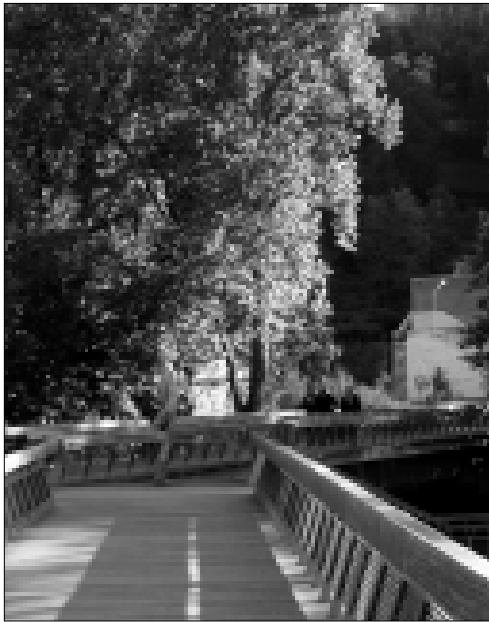
Enfin, je souhaite insister sur le partenariat que nous avons avec les collectivités territoriales dans cette région, en particulier les communes, les départements, et la région Poitou-Charentes qui porte, avec l'État, une politique tout à fait dynamique en matière de soutien à l'activité et la production du cinéma, à l'image et notamment l'éducation à l'image. Ce sont ces partenariats extrêmement riches, très stables, qui permettent ce résultat et qui nous fixent un devoir, celui d'aller au-delà, d'aller encore plus loin. Je conclurai en vous disant que nous sommes très heureux de vous accueillir dans cette région, vous dire tous les remerciements que je vous adresse au nom du ministère de la Culture et de la Communication pour le travail au quotidien que vous faites qui est fondamental sur le plan culturel, et pour cette mission aux enjeux essentiels à travers les dispositifs d'éducation artistique à l'image, que le Centre national de la cinématographie porte et que nous mettons en œuvre au niveau local.

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

Bonjour à toutes et à tous. Je vais revenir, au nom de la Direction générale de l'enseignement scolaire (DGESCO), sur un certain nombre de composantes de l'opération. Vous avez compris que, la première, est très certainement le partenariat. Un partenariat exemplaire qui existe au niveau national, entre les représentants du ministère de la culture, le CNC et la D.D.A.I., et ceux du ministère de l'Éducation nationale avec la DGESCO et le CNDP. Cet engagement, vous l'avez vu se matérialiser entre le DRAC et l'Inspecteur d'Académie, il se retrouve au niveau régional et plus particulièrement au niveau départemental avec les coordinateurs Cinéma et Éducation nationale ; c'est aussi l'engagement des collectivités territoriales, et la part très importante qu'elles peuvent prendre, soit au niveau municipal, dans de très nombreux cas sinon toujours, et au niveau du conseil général et du conseil régional.

Ce partenariat est au service d'une mise en œuvre, dans les enseignements, d'une culture humaniste, et, depuis 2008, de l'histoire des arts avec les nouveaux programmes de l'école. Quelques interrogations, quelques inquiétudes ont émergé avec l'introduction de l'histoire des arts dans ces nouveaux programmes, mais ce qui est visé, dans ce cadre, est bien de permettre aux élèves d'accéder à une approche sensible des œuvres ; une telle démarche s'accorde parfaitement dans les objectifs et les mises en œuvres actuellement conduits dans ce dispositif et reconnaît au cinéma un statut d'art à part entière. Tout cela est évidemment à l'œuvre depuis une quinzaine d'années maintenant dans le cadre d'*École et cinéma*.

*École et cinéma* bénéficie aussi d'une composante extraordinaire, justement grâce à ces quinze années d'existence, être un dispositif inscrit dans la durée. Et pour l'Éducation nationale, ce développement dans le temps est très important, il permet la conception, la réalisation de projets. Et on le voit bien : le catalogue s'est constitué au cours du temps, les projets et les formations que construisent les coordinateurs le sont dans la durée -



l'Inspecteur d'Académie l'a souligné toute à l'heure ; c'est aussi une durée qui permet aux maîtres de programmer le visionnement des films, d'organiser leurs travaux et la participation de leurs élèves aux séances en salle sur des cycles, depuis le cycle 1 jusqu'à la fin du cycle 3, fin de l'école primaire. Et c'est donc aussi pour les enfants la possibilité de construire un parcours de spectateur qui commence à l'école et qui se poursuivra, on peut le souhaiter, au collège, au lycée et bien au-delà.  
Je vous souhaite une très bonne session à Angoulême.

Henri de Rohan-Csermak, Chef du département Arts et culture, CNDP<sup>1</sup>

Monsieur Patrick Dion, directeur général du CNDP, regrette beaucoup de ne pouvoir être parmi nous, car il est fidèle à ce rendez-vous annuel. Il l'est d'autant plus que, cette année, le CNDP vient en voisin, depuis le Poitou où il est désormais implanté.

Le sigle mystérieux de "Scérén" qui désigne notre réseau CNDP-CRDP signifie "Culture, édition, ressources pour l'éducation nationale" : dans ces missions affectées à l'établissement public, l'accompagnement de l'éducation au cinéma a depuis longtemps une place particulière. J'ai été sensible à la parole de M. le Directeur régional des affaires culturelles sur les outils qu'il importe de créer pour les professeurs : les trois dispositifs *École/Collège/Lycéens et apprentis au cinéma* supposent en effet une importante préparation des enseignants et c'est à quoi le réseau Scérén s'emploie, non seulement par sa production éditoriale mais aussi par des formations, en particulier dans le cadre des Pôles de ressource pour l'éducation artistique et culturelle.

On parle beaucoup, en ce moment, de l'histoire des arts. La mission d'éducation du regard que porte ce nouvel enseignement, le dispositif *École et cinéma* y contribue depuis longtemps. Les programmes eux-mêmes ont sorti le cinéma du cinéma pour le mettre au cœur de l'histoire des arts : Eisenstein était au programme du baccalauréat L en spécialité Histoire des arts, *La Mort aux trousses* en spécialité Musique. Le cinéma, qui contient en lui-même différents autres arts, a reçu l'influence de ces arts et les a influencé à son tour, tout au long de son histoire : le cinéma a été à ce point au cœur de la modernité qu'il n'y a pas d'art, notamment en Europe, qui n'ait été influencé par lui. Or, le choix des films qui est fait dans le dispositif *École et cinéma* reflète cela depuis de nombreuses années en inscrivant les œuvres dans un processus diachronique, en mettant en regard des films du patrimoine et des films de la création d'aujourd'hui. Cette éducation réfléchie de la sensibilité qui dégage une profondeur historique du contact avec les œuvres, qui nourrit les connaissances et crée des outils d'analyse, c'est ce qui justifie un partenariat que je pense extrêmement durable entre *Les enfants de cinéma* et le CNDP. Je vous souhaite d'excellentes et fructueuses journées de rencontre.

1. Henri de Rohan-Csermak est désormais l'Inspecteur général de l'Éducation nationale chargé de l'histoire des arts auprès du Ministre de l'Éducation nationale

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

D'abord je voudrais vous remercier comme chaque année de l'intérêt de ces journées et des débats qui y sont abordés. Je souhaiterais relever un sujet d'un des ateliers de vendredi, celui sur l'histoire des arts, sujet qui nous préoccupe beaucoup à l'Éducation nationale comme à la Culture.

La problématique de l'atelier est la suivante : quelle place pour *École et cinéma*, "coincé" entre l'éducation artistique et culturelle et l'enseignement de l'histoire des arts.

Pour le ministère de la culture, la réponse est assez simple : l'éducation artistique et culturelle comprend et englobe les enseignements artistiques et les dispositifs complémentaires. Donc *École et cinéma* est un dispositif de l'éducation artistique et culturelle au même titre que l'enseignement de l'histoire des arts.

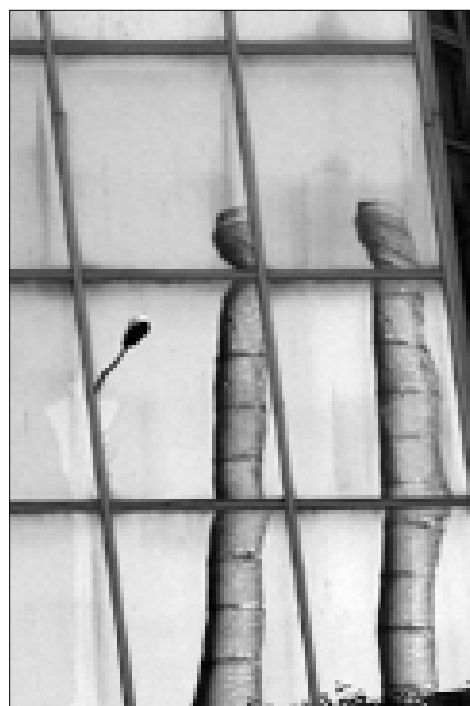
Mais je voulais également revenir sur le propos que j'avais aussi tenu l'année dernière où se posait la question de savoir si cet enseignement était une avancée pour *École et cinéma*. Après une année de recul, j'y vois de bonnes raisons d'espérer.

D'une part, c'est un enseignement pour tous, en permettant l'édification d'une culture pour chacun - un concept repris par notre ministre lors du Colloque du cinquantième du ministère. Et d'autre part, je voudrais m'appuyer sur le discours du ministre de l'Éducation nationale lors de la formation de son encadrement pour la mise en œuvre de cet enseignement de l'histoire des arts, discours où il a inscrit le partenariat comme élément constitutif de cet enseignement.

Les deux ministères se rejoignent donc sur ce constat : cet enseignement de l'histoire des arts ne pourra se mettre en place que parce qu'il y aura un partenariat entre les établissements scolaires et les structures culturelles. C'est aussi un des fondements de l'éducation artistique et culturelle et que nous répétons avec conviction depuis plus de 20 ans. Une autre particularité de ce programme est le dialogue entre les arts. Réaffirmer ce dialogue et ce partenariat est le discours qui a toujours été porté par *Les enfants de cinéma*.

Bien sûr, des écueils sont toujours possibles et le risque de n'utiliser les films d'*École et cinéma* que pour leur intérêt historique n'est pas très loin. Le risque de l'illustration voire de l'exploitation pédagogique est toujours présent.

Mais ces écueils doivent être évités, d'abord par la formation, ensuite par la formation et enfin et toujours par la formation. Ce n'est pas de la méthode Coué mais que ce soit au niveau national ou au niveau régional avec les DRAC, les Rectorats, les Inspections académiques, un énorme effort devra être fait pour accompagner cet enseignement et les dispositifs qui lui pré-existaient.



Enfin, au sein de la D.D.A.I., nous avons pensé qu'il serait utile à tous les enseignants de leur mettre à disposition des ressources numériques pédagogiques réalisés par les établissements publics du ministère de la culture. Ce site annuaire<sup>2</sup> sera ouvert à la fin du mois. Cette première version a été réalisée avec les établissements publics, la deuxième version présentera des ressources locales que nous aurons signalées les DRAC : le tout dans le but de favoriser la rencontre des œuvres, des artistes, des élèves et des éducateurs. Bonne Rencontre à tous.

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

Merci Eugène de me faire passer la dernière. Je suis très heureuse de vous retrouver, comme toutes les années, pour vous réaffirmer le soutien que le CNC apporte à l'éducation artistique, à *École et cinéma* et aux *Enfants de cinéma*. Je veux vraiment m'associer aux remerciements faits à tous les acteurs de ces dispositifs pour leur engagement, évidemment les professeurs des écoles volontaires qui décident de faire découvrir le cinéma aux enfants, évidemment les salles de cinéma qui accueillent les enfants, dont les circuits itinérants - et je vous ai remercié pour le regard un peu particulier sur les circuits itinérants dans l'évaluation nationale de 2007/2008 qui montre effectivement le rôle que peuvent jouer ces circuits dans les zones rurales. Évidemment remercier les acteurs du ministère de la Culture et de l'Éducation nationale qui, sur le terrain, font vivre les dispositifs, les coordinations locales qui les mettent en œuvre et les collectivités territoriales - et en particulier concernant *École et cinéma*, les communes et communautés de communes qui sont engagées et qui apportent un soutien très important.

L'année dernière avait été marquée par les annonces autour du doublement : en Poitou-Charentes 20% donc bravo Eugène, tu as bien choisi la région où tenir cette Rencontre, je t'en remercie. Pour autant, je trouve que l'on est, cette année, dans une situation nuancée. Le développement de l'éducation artistique et culturelle est une nécessité réaffirmée par tous, par l'État - le président de la République dans son discours hier sur les lycées l'a évoqué. L'introduction de l'enseignement de l'histoire des arts traduit une volonté très forte et une ambition forte de généraliser cette éducation artistique et culturelle - et l'on sait que le cinéma y aura une place - mais on sait aussi que les salles de cinéma, en particulier les salles moyennes des villes moyennes, les petites salles des zones rurales, ont aujourd'hui des difficultés économiques, financières, or ce sont les partenaires les plus actifs des dispositifs. Le CNC y est très attentif et l'on sait qu'il y a une période difficile à passer. On sait enfin que les collectivités territoriales ont beaucoup d'interrogations sur l'avenir : l'évolution des finances locales...

Dans ce contexte un peu général et compte tenu également de l'évolution de nos pratiques culturelles - je vous engage absolument à lire l'enquête que publie tous les 10 ans le Ministère de la Culture sur "les pratiques culturelles des Français" qui dit beaucoup de choses sur le cinéma, sur Internet, sur le jeune public - dans ce contexte un peu nuancé donc, je pense que notre partenariat est vaillant et notre volonté d'agir ensemble toujours aussi nécessaire. Je vous remercie de votre attention.



2. [www.histoiredesarts.culture.fr](http://www.histoiredesarts.culture.fr)

Avant de laisser la place au cinéma, je souhaite, au nom de l'association *Les Enfants de cinéma* renouveler, à chacun de vous qui venez de vous exprimer, nos remerciements. Renouveler nos remerciements à la fidélité de nos partenaires principaux, en particulier au partenariat qui nous lie au Centre National du Cinéma et de l'image animée, comme à celui que nous avons avec la Dgesco et le Scérén. Cette fidélité est effectivement essentielle au dispositif.

Juste dire aussi que l'Association est en quelque sorte fière de là où en est l'aventure *École et cinéma* : ça marche, on est nombreux, vous êtes tous là ce soir. Le renouvellement des coordinateurs départementaux est très important - une trentaine de présents à la réunion de ce matin où nous avons accueilli les nouveaux. Ce brassage est ce qui a fait d'*École et cinéma* le "mouvement pédagogique" qu'il est devenu. Voilà ce dont on peut être fiers.

Ce résultat est très précisément dû à ceux qui agissent, l'équipe permanente nationale dirigée par Eugène Andréanszky, et vous tous sur le terrain - mais cela est aussi porté par le fait que ce projet est basé sur une "hypothèse cinéma" - pour reprendre ce beau terme d'Alain Bergala - qui est très simple : le partenariat. Mot sans cesse repris et tourné dans tous les sens. Il s'agit du partenariat entre les travailleurs du cinéma et les enseignants pour construire ensemble un projet artistique et pédagogique. Depuis la naissance de ce dispositif - je parle là sous le contrôle de Ginette Dislaire qui en a été la cheville ouvrière dès le départ et qui est présente une fois encore parmi nous - *École et cinéma* est un projet envisagé comme un travail commun, du plus haut niveau - avec la Dgesco et le CNC - jusqu'au plus simple : entre une salle de cinéma et une classe. *École et cinéma* n'a pas été la construction d'une "offre culturelle" faite à des enseignants, mais un projet pédagogique et artistique à construire ensemble. Nous revendiquons cette dimension, tant elle nous semble être ce qui a favorisé la forte croissance de ce projet. Pour autant nous ne sommes pas dupes, nous savons très bien que la question de cette croissance pose des problèmes. La participation d'un très grand nombre d'élèves dans un projet qualitatif est la difficulté centrale de son développement. C'est aussi en ce sens qu'on peut être fiers, parce qu'on peut revendiquer la complexité riche et multiple de notre développement.

Avec un certain nombre d'écueils et d'inquiétudes. La transformation de l'école, de ses programmes, du socle commun à l'arrivée de l'histoire des arts, fait partie de ce qui bouleverse le contexte dans lequel nous travaillons. Je pense aussi qu'aujourd'hui - Anne Cochard, a parfaitement eu raison de le dire - le contexte économique autour des salles, l'arrivée du numérique et tous les enjeux de survie et de domination qui secouent ces professions impose une grande vigilance. Mais je voudrais insister sur ce qui nous préoccupe le plus aujourd'hui : la dérégulation des financements publics, commencée il y a deux ans, avec la crise des financements de l'action culturelle par l'État à travers les DRAC et que l'on le sent maintenant arriver dans les collectivités territoriale à travers la volonté de leur réforme. Je pense que ce sera la question qui va nous préoccuper le plus pour défendre ce projet, et pour essayer de pouvoir continuer à être fiers de le défendre comme un projet au cœur d'une éducation artistique et pédagogique de qualité. On est ensemble pendant trois jours pour bâtir ce futur.

Place maintenant à Buster Keaton qui, sur notre plaquette, vous l'avez remarqué, est en fait très heureux, non ?



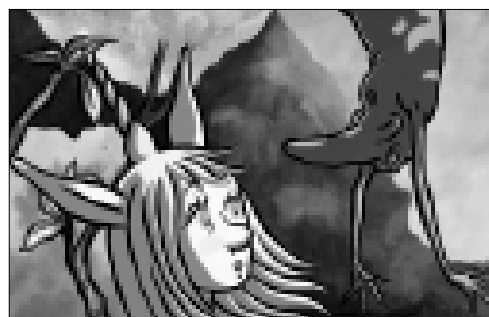
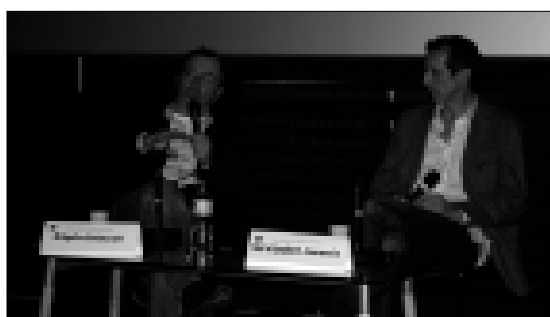
*Au fil de la Rencontre...*



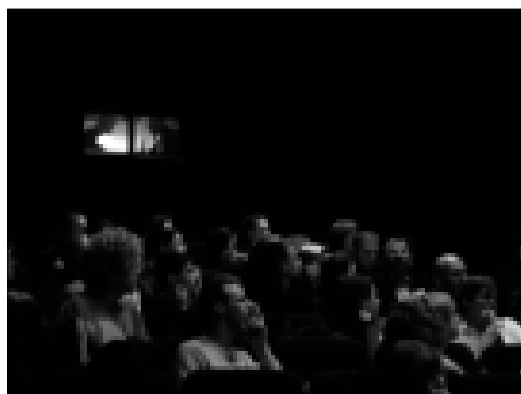
*Le cinéma de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*



*Accueil de la Rencontre dans le hall du cinéma*



*Mercredi : "À bâtons rompus : du dessin au cinéma", dialogue entre Hervé-Joubert Lorencin et Grégoire Solotareff, suite à la projection de U*





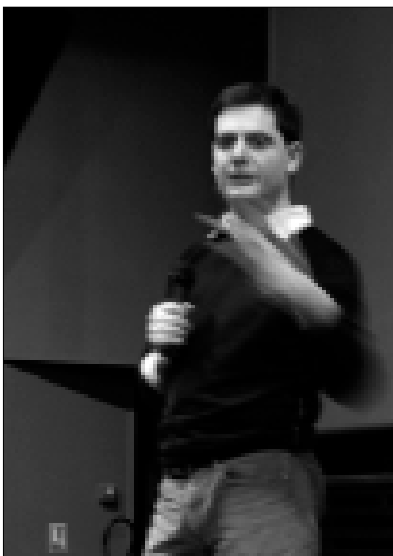
*Mercredi soir, création musicale de Jean-Marie Senia sur La Croisière du Navigator, de Buster Keaton*



*Dans le hall du cinéma*



*Frank Beau, à la pause-café*



*Emmanuel Burdeau lors du débat passionné autour du film The Cat, the Reverend and the Slave*



*Jeudi soir, Sólveig Anspach, la réalisatrice, et Jean-Luc Gaget, son scénariste, présentent leur film : Louise Michel la Rebelle*



*L'espace Chais*



*Buffets dans l'espace Chais*



*Vendredi matin : travail en ateliers*



*Pour finir, départ pour les visites de studios d'animation proposées par le Pôle Magelis*



# **PREMIÈRE PARTIE**

**Points d'actualité sur**

***École et cinéma***



## Débat en plénière autour d'*École et cinéma*

Eugène Andréanskzy

Nous proposons une heure d'échange autour d'*École et cinéma* : vos réflexions, en présence de nos tutelles (Anne Cochard du CNC, Françoise Lagarde de la Dgesco, Fabienne Bernard de la D.D.A.I.) nous sont utiles pour évoquer vos difficultés et avancer ensemble.

### 1. Les difficultés de la petite et moyenne exploitation, un risque pour *École et cinéma*

- Mauvaise santé de la petite et moyenne exploitation : les partenaires sont fragilisés

Guillaume Bachy, coordinateur Cinéma - Val-de-Marne (94)

Il existe une vraie inquiétude de la part des petits exploitants qui risquent de fermer, à cause de la baisse de fréquentation, de 12 à 15% dans ces salles-là, étant dans une économie très fragile. Or, le maillage sur lequel s'appuie *École et cinéma* est constitué des petites salles, parfois municipales, parfois gérées par des associations, des bénévoles, des salles souvent mono-écran, des circuits itinérants. La force de ce dispositif est liée à ce maillage. Lors d'un congrès des exploitants, on a senti une vive inquiétude. Or, si on perd ces salles-là, avec qui va-t-on travailler ?

Anne Ravat, coordinatrice Éducation nationale - Loire (42)

Mon binôme coordinateur Cinéma n'a pas pu venir car le cinéma Le France à Saint-Étienne est en redressement judiciaire. Même s'il existait d'autres soucis (salle gérée de façon associative qui avait du mal à transmettre) la cause est aussi de l'ordre de ce dont on parle. Mais le positionnement de l'Inspection Académique a été le retrait : on nous a spécifié qu'aucun représentant de l'IA ne devait participer au Conseil d'Administration. Et voici la solution envisagée par l'Inspection Académique : qu'une autre salle prenne en charge *École et cinéma*. Ceci n'est pas du soutien.

Eugène Andréanskzy, Délégué général des Enfants de cinéma

Le France est une salle emblématique et historique du mouvement art & essai en France, elle aura tout notre soutien. Mais sa situation montre que la précarité est constante : on n'est jamais à la merci d'un changement qui bouleverse l'ordre fragile. Et il semblerait que ce soit encore plus fragile aujourd'hui, lié au passage au numérique entre autres.

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

La fréquentation générale augmente, mais effectivement pas de manière égale entre types de salles. Les petites et moyennes exploitations sont plus fragiles. L'irrigation des petites et moyennes villes est moins grande qu'elle ne l'était car peu de films font beaucoup d'entrées. La fréquentation n'est pas bonne dans les petites et moyennes villes. Ce contraste structurel dans le parc de l'exploitation fait que les choses ne sont pas égales par ailleurs.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

On analyse nos difficultés en termes de transformations techniques, économiques, alors que la baisse de la fréquentation est aussi un problème de pratique culturelle du public mais aussi de l'exploitation, de la distribution et de la production.

Guillaume Bachy, coordinateur Cinéma - Val-de-Marne (94)

Les deux sont liés, la baisse de la fréquentation rend difficile un investissement dans du matériel technique coûteux.

Eric Raguet, coordinateur Cinéma - Savoie (73)

Si certains se posent de vraies questions concernant le passage à la projection numérique, d'autres parlent simplement du souci de rentabilité d'une séance d'*École et cinéma* et ne veulent plus faire des séances où trop peu de classes sont présentes. Le militantisme se perd.

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Cela se résume en une concentration qui laisse les petits de côté. La concentration s'accélère et met en danger le réseau de petites salles sur lequel repose *École et cinéma*. Nous sommes ainsi très inquiets vis-à-vis des circuits itinérants. Dans de nombreux départements ruraux, *École et cinéma* vit grâce à eux, qui sont pourtant d'une fragilité extrême.

- Le passage au numérique

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

Sur la problématique autre qui est celle de la numérisation des salles, le CNC essaie de construire avec les professionnels un fond de mutualisation : une partie de la production, les distributeurs entre autres, vont financer l'équipement des salles. La volonté du CNC est que ce passage permette d'emmener toutes les salles dans cette aventure.

Eric Raguet, coordinateur Cinéma - Savoie (73)

Je ne veux pas entamer le débat du numérique aujourd'hui, puisque seront organisés le mois prochain les États Généraux des circuits itinérants à Vendôme et qu'une réunion sur ce sujet est prévue prochainement au CNC. Mais si on ne trouve pas une solution technique adaptée, les circuits itinérants vont fermer dans quelques années. La difficulté est de faire comprendre qu'il existe des moyens de montrer des films autrement, grâce à l'action culturelle. On va trouver une solution, sans quoi les lieux de vie culturelle, et donc la continuité territoriale, vont s'arrêter aux villes moyennes.

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Surtout si l'on voit un désengagement des conseils généraux par exemple.



## 2. Difficultés du dispositif face à l'organisation complexe de la coordination Éducation nationale

Eugène Andréanszky, Délégué général des Enfants de cinéma

*École et cinéma* se développe ; ce qui est une bonne nouvelle face à nos inquiétudes d'une possible baisse consécutive aux changements des programmes de l'école et de la diminution des heures.

Pascal Fillol, coordinateur Éducation nationale - Lot-et-Garonne (47)

Parce qu'une affirmation de l'importance du cinéma dans les programmes se fait sentir. Mais si les discours de la Dgesco hier soir et de l'Inspecteur d'Académie font plaisir à entendre, concrètement sur le terrain, l'écart avec la réalité devient un gouffre. On arrive à améliorer le dispositif qualitativement, au fur et à mesure des années, mais l'accompagnement des enseignants devient difficile. On avait réussi à inscrire les formations de cinéma dans les animations pédagogiques, mais certains IEN ont enlevé ces heures... Ainsi, les Inspections s'inscrivent dans le dispositif mais ne mettent plus les moyens derrière : on dirait qu'ils attendent une déliquescence d'*École et cinéma*, en s'impliquant de moins en moins. Pour ma part, j'ai une demi-journée de décharge pour gérer 4 000 enfants et 160 classes. Le seul avantage que je peux avoir est d'utiliser le matériel de l'école. De même, malgré l'importance de la Rencontre nationale annuelle d'*École et cinéma*, je n'ai aucun frais remboursé pour m'y rendre, me loger...

Alain Pétiinaud, coordinateur Éducation nationale - Charente-Maritime (17)

Cette année, je suis coordinateur *École et cinéma* mais je n'ai aucun temps de décharge pour ce travail : le poste que j'occupais a été fermé l'année dernière. J'ai négocié pour pouvoir garder le dispositif en disant que j'acceptais la charge de travail sans contrepartie. Je suis maintenant directeur d'école et, donc je coordonne hors de mon temps de travail. Mais le principal problème est que je n'arrive pas à créer une unité de travail autour d'*École et cinéma* : chaque circonscription a des règles différentes ce qui fragilise la cohérence de l'opération aux yeux de l'ensemble des participants : les enseignants ne comprennent pas bien ces écarts de règle pour un dispositif national quand ils changent de circonscription. Cela est particulièrement difficile à gérer.

Jean Manhes, coordinateur Éducation nationale - Eure (27)

Je suis inspecteur de l'Éducation nationale et dans l'Eure, le dispositif est intégré à ma mission artistique et culturelle. Mais l'IEN que je suis n'a aucune journée référencée pour s'en occuper en plus du reste. Le métier n'est pas plus simple. Pourquoi opposer les acteurs entre conseillers pédagogiques ou enseignants plus ou moins déchargés et IEN ? Nous ne travaillons pas à des objectifs différents mais sommes complémentaires.

Pascal Fillol, coordinateur Éducation nationale - Lot-et-Garonne (47)

Je ne veux pas opposer les collègues de l'Éducation nationale les uns les autres. J'imagine quelles sont les tâches des IEN et je reconnais la chance d'avoir une demi-journée. Mais ce n'est pas parce qu'on a une petite chance qu'il ne faut pas se battre pour davantage d'accompagnement des enseignants. J'exprimais mon inquiétude vis-à-vis de certains disfonctionnements réapparaissant sur le terrain.

Régine Broise, coordinateur Éducation nationale - Ain (01)

Je suis nouvelle dans ce dispositif et je suis Inspectrice de l'Éducation nationale. Je ne ressens pas ce problème car l'Inspecteur d'Académie, qui met en œuvre beaucoup d'actions sur l'histoire des arts, a décidé d'installer le dispositif de façon pérenne en me confiant la tâche, moi qui souhaite m'installer dans le département. Donner les responsabilités à un pilote Éducation nationale qui pourra créer les liens entre différentes prises de positions sur un territoire est une bonne chose. Il existe une volonté forte de rendre cohérent, mettre du lien, donner une initiative commune.

Jean Manhes, coordinateur Éducation nationale - Eure (27)

Je rejoins l'idée d'une vraie coordination départementale qui pose le cadre du dispositif dans la discussion avec l'Inspecteur d'Académie. On prend sinon le risque que, circonscription par circonscription, chaque IEN construise son projet local au regard des données de sa circonscription. Une suggestion provocante : peut-être ne faudrait-il confier la coordination départementale Éducation nationale qu'à des Inspecteurs.

Philippe Mittet, administrateur des Enfants de cinéma

J'ai traversé trois départements et je crois que l'une des difficultés est la place du coordinateur Éducation nationale vis-à-vis de la hiérarchie, des personnes de l'Inspection Académique ou des personnes qui pilotent le dossier culture. La question importante à se poser est la suivante : comment, quand on est coordinateur Éducation nationale, être suffisamment proche de cette hiérarchie ?

Rappelons que l'existence des Conseillers pédagogiques dans le domaine des arts fait la caractéristique du dossier culture. Mais le choix de confier *École et cinéma* est établi en fonction de la spécificité du terrain : entre départements de tailles différentes, la Seine-Saint-Denis, l'Essonne ou l'Yonne par exemple, la façon d'organiser et coordonner le dispositif l'est forcément aussi... C'est vrai qu'être directeur d'école rend difficile le contact avec l'IEN alors que le Conseiller pédagogique est déjà adjoint à un IEN.

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Un des problèmes de plus en plus important pour assurer le suivi du projet est aussi le changement incessant des coordinateurs Éducation nationale, sans parfois d'explication défendable. Et au vu la complexité de l'organisation locale et nationale à prendre en compte, ce n'est pas chose facile pour eux.

Philippe Mittet, administrateur des Enfants de cinéma

Le changement incessant des coordinateurs Éducation nationale est également lié à ce problème : il faut se demander quel est le bon degré de proximité entre le coordinateur et l'Inspecteur d'Académie, quelles sont les conditions à créer pour que le dispositif fonctionne, même si le coordinateur n'est pas conseiller pédagogique ou Inspecteur de l'Éducation nationale.

Fanny Lauricisque, coordinatrice Éducation nationale - Creuse (23)

On parle du turn-over des coordinateurs, or dans notre petit département de trois circonscriptions, il est plus question du turn-over des IEN. En quatre ans de coordination d'*École et cinéma*, j'ai vu trois Inspecteurs de l'éducation nationale différents. Le lien est donc difficile à créer avec ces IEN, nommés parfois après la rentrée. Sur trois, deux sont des Conseillers pédagogiques "faisant fonction" d'Inspecteurs. J'ai la grande chance d'avoir un poste de professeur des écoles itinérant, donc je vais sur le terrain voir tous les collègues. Les Inspecteurs ont en charge le dossier culturel mais ils se déchargent ainsi sur l'équipe déjà constituée et cela fonctionne.

Michèle Courtin, coordinatrice Éducation nationale - Haute-Garonne (31)

Dans un gros département comme le nôtre, concrètement le dispositif fonctionne bien mais il est souvent question d'organisation. Nous avons constitué un "groupe culture" départemental avec l'aval de l'Inspecteur d'Académie. Coordinatrice de l'action culturelle du second degré, je travaille en lien étroit avec la collègue IEN 1<sup>er</sup> degré qui est chargée du dossier culture. Nous avons 21 IEN et la conseillère pédagogique gère *École et cinéma* sur le terrain. Le groupe culture se réunit trois fois par an, avec d'autres référents des différents bassins 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> degré. Les objectifs essentiels sont la cohérence des actions culturelles sur le plan territorial et leur inscription dans les apprentissages en lien avec le socle commun de connaissances et de compétences.

Philippe Mittet, administrateur des Enfants de cinéma

Parlant de cohérence : il faut se réunir collectivement au moins une fois par an pour expliquer comment le dispositif fonctionne.

Michèle Courtin, coordinatrice Éducation nationale - Haute-Garonne (31)

C'est par exemple ainsi que la conseillère pédagogique a pu inscrire *École et cinéma* dans les temps d'animations pédagogiques ; cela nécessitant un cadrage, une organisation avec l'aval de l'Inspecteur d'Académie.

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

Quelle que soit l'organisation départementale, souvent diverse, il faut un mandatement par l'Inspecteur d'Académie pour avoir la reconnaissance de ce que le coordinateur va faire par la suite.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

Dans le cahier des charges, il est stipulé que le projet, du côté Éducation nationale, repose sur l'engagement de l'Inspecteur d'Académie qui choisit un coordinateur qui établit un lien avec le coordinateur Cinéma désigné par la DRAC.

Philippe Mittet, administrateur des Enfants de cinéma

L'Inspecteur d'Académie doit signer le cahier des charges pour le transmettre aux Inspecteurs de l'Éducation nationale chaque année.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

Il est aussi stipulé que le projet particulier *École et cinéma* nécessite une coordination croisée Éducation nationale et Cinéma. Les disfonctionnements sont des problèmes d'organisation, non pas uniquement au sein de l'Éducation nationale : la construction d'un binôme est essentielle.

Eugène Andrászky, Délégué général des Enfants de cinéma

Malgré la diversité des situations et des difficultés, on arrive toujours à franchir ces obstacles. Un cahier des charges est présent pour nous aider, mais également un projet départemental, pour donner davantage de cohérence à l'intérieur d'une inspection académique, et dépasser les difficultés à mettre en place des formations.





### 3. Prise en charge du transport des classes, dans la perspective d'une réforme des financements des collectivités territoriales

Anne Ravat, coordinatrice Éducation nationale - Loire (42)

Le coût des transports, pas seulement pour *École et cinéma*, est très élevé dans les départements ruraux comme la Loire.

Eugène Andréanszky, Délégué général des Enfants de cinéma

Problème permanent depuis la naissance du projet, le transport a beaucoup augmenté ces dernières années. Il devient un véritable obstacle que nous ne pouvons contrôler.

Fanny Lauricisque, coordinatrice Éducation nationale - Creuse (23)

À ce propos, nous nous sommes heurtés cette année à un nouveau problème : certaines écoles ont demandé de ne voir que deux films car elles ne pouvaient gérer ce coût de transport pour trois films. On leur a expliqué que le cahier des charges stipulait trois films et ils se sont débrouillés. Mais ce problème risque d'être récurrent.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

Face aux difficultés financières, la tentation de rogner un film est une fausse solution et un vrai danger pour le dispositif. *École et cinéma* est un parcours d'au moins trois films ; cela fait partie de la volonté pédagogique du projet. C'est même le fondement de l'identité du projet. Cette exigence doit être maintenue.

Amélie Lefoulon, cinéma Alhambra - Bouches-du-Rhône (13)

Parallèlement, les Inspecteurs de l'Éducation Nationale ont fait passer une consigne très claire : il est interdit de demander de l'argent aux familles. Or, elles participaient à hauteur de 40% du financement du transport et du ticket. D'un côté est réaffirmée la nécessité d'une éducation artistique, du doublement des effectifs, et de l'autre, les écoles se ferment sur elles-mêmes.

Régine Broise, coordinateur Éducation nationale - Ain (01)

L'Éducation nationale ne peut pas compter sur la bonne volonté des familles pour donner vie à un dispositif aussi important qu'*École et cinéma*. Il faut distinguer entre l'impulsion que l'on peut donner et les problèmes financiers qui sont de l'ordre d'un dysfonctionnement. Il faut construire les financements du projet, quitte à ce qu'il y ait un moment de flottement, mais pour que les valeurs qu'on souhaite porter soient garanties.

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

Il n'est effectivement pas possible de demander un règlement aux familles : cela n'est pas souhaitable ni autorisé dans les textes. Les associations de parents, notamment la FCPE, ont insisté sur la gratuité avec la perspective d'une meilleure équité de l'école. Dans le fonctionnement, on peut mettre en place un partenariat avec la commune, trouver des crédits d'action culturelle, mettre en place une coopérative scolaire pour redistribuer des sommes en laissant aux parents le choix des sommes versées à la coopérative. Et dans ce cas-là, il n'existe plus de problème juridique.

Alain Pétinaud, Coordinateur Éducation nationale - Charente-Maritime (17)

Le transport des écoles devient un problème également dans les agglomérations urbaines. À la Rochelle par exemple, ils sont financés à raison de trois voyages par classe par année. Or dans plusieurs villes, le nombre de déplacements va être revu à la baisse avec la nouvelle loi sur les finances des collectivités territoriales.

Edy Payet, coordinateur Éducation nationale - la Réunion (974)

Cette inquiétude est encore plus marquée à la Réunion. Sur nos 200 000 élèves scolarisés, 17 000 élèves participent à *École et cinéma*. Le dispositif fonctionne avec 800 classes à PAC, instituées grâce au partenariat avec les communes. Si on annonce qu'en métropole les communes perdent la taxe professionnelle, chez nous, elles perdent son équivalent : l'octroie de mer. On va avoir un gros problème l'année prochaine : face à la baisse de leur budget, les communes ne voudront plus payer le transport des 17 000 élèves.

L'année dernière, en juin, on a fêté les 20 ans de *Collège au cinéma* avec un discours très laudatif du Président du Conseil général, lequel, partenaire financier principal du dispositif, a annoncé son retrait à cette rentrée... On a pensé que le dispositif allait mourir, mais tous les professeurs se sont mobilisés et le dispositif perdure grâce à leur volonté, avec une baisse de seulement 20 à 25%. Je me dis que l'année prochaine, si les communes nous quittent, on vivra peut-être la même chose avec les enseignants du primaire pour *École et cinéma*.



*Que serait Mon voisin Totoro sans un transport en chat-bus ?*

#### 4. Autre point abordé : réactions suite à l'annonce présidentielle de création de ciné-clubs au sein des lycées.

Cette question d'actualité, quoique ne portant pas directement sur *École et cinéma*, a été la première évoquée lors de notre débat, réaction à chaud au discours présidentiel qui venait d'être prononcé par Nicolas Sarkozy quatre jours plus tôt. Dans son discours, cette proposition vient en clôture du point quatre de son développement, sur la place de la culture au Lycée.

- Extraits du discours<sup>1</sup> :

« (...) Dans chaque lycée général, technologique et professionnel de France, un équivalent moderne de ce qu'on appelait, autrefois, les ciné-clubs. (...)

France Télévisions développera une plateforme internet de vidéos en ligne qui sera accessible dans tous vos établissements. (...)

Deux cents grands classiques du cinéma mondial seront disponibles et constitueront la vidéothèque de base de chaque lycée. (...)

Dans ces 4 500 établissements, je demande qu'il y ait une salle qui permette de recevoir des projections. Nous financerons ces projections s'il le faut, vous aurez une vidéothèque libre de droit.

(...)

Mais je voudrais que nous allions plus loin (...) pourquoi ne pas imaginer chaque fois qu'il y a une première à l'Opéra de Paris ou dans un théâtre national, ou dans un théâtre subventionné que le même soir, ou un soir différent dans chacun des 4 500 lycées de France soit retransmise en direct la création qui a été financée sur des deniers publics libres de droit ?

(...) l'habitude sera prise, entre la seconde et la terminale, de voir des grands films, de bénéficier d'une vidéothèque exceptionnelle avec les grands films du monde, ou de voir ce que c'est qu'un opéra à Paris de son lycée.

(...) Ce n'est pas une affaire d'argent, ça, on va donner le matériel à tout le monde, c'est une affaire de volonté. Les programmes existent, le contenu existe, à nous de nous en saisir. »

Discours adressé au ministre de l'Éducation nationale, Luc Chatel, et porté par une forte impulsion du Président de la République.

- Cette déclaration a suscité de vives inquiétudes :

1. La possibilité de diffusion de films aux lycéens par la création de salles de projection dans chaque lycée peut donner un coup de frein aux sorties scolaires des lycéens dans les salles de cinéma de proximité, déjà fragilisées économiquement.
2. Même si le principe de la complémentarité de cette nouvelle initiative nationale avec *Lycéens et apprentis au cinéma* est posé en introduction de la proposition du chef de l'État, cela ne se fera sans doute pas en partenariat avec les salles et structures culturelles engagées dans ce dispositif national.
3. Pourquoi envisager la création d'une salle qui fera de la vidéo-projection dans les lycées, alors que dans les cinémas, le numérique professionnel qui va les équiper, de qualité égale voire supérieure au 35mm, dépassera de loin cette technique de diffusion ?
4. Le cœur du mouvement des ciné-clubs était l'accès aux films en distribution, du patrimoine ou contemporain, en tant que cinéma vivant. Or cette approche centrée sur le patrimoine risque d'enfermer les films comme objets culturels du passé. Parlerons-nous encore de cinéma vivant ?

---

1. Vous trouverez l'intégralité du discours du 13 octobre 2009 sur le site : [www.elysee.fr](http://www.elysee.fr) (Rubrique "Élyséthèque" puis "Discours" : "Discours de M. le Président de la République sur la réforme du lycée")

- Et des interrogations :

1. Quelles en seront les modalités : bibliothèque de prêt de films pour l'élève, ateliers de type Cinémathèque ou séances collectives de visionnages dans le lycée ?
2. Peut-on proposer une « histoire du cinéma » coupée des moments de découverte du cinéma contemporain ?
3. Pourquoi France télévision ? Les programmeurs culturels, professionnels de l'action culturelle cinématographique seront-ils associés à ce projet, s'il s'agit de constituer une valise culturelle de 200 films du cinéma dans les lycées ?
4. Quelle va être la place des collectifs d'élèves dans le choix des films pour monter ces ciné-clubs ? Quid de l'émancipation des élèves par rapport au choix des œuvres et à l'acquisition d'une autonomie du regard par ce travail d'animation culturelle, héritage là aussi des ciné-clubs ?

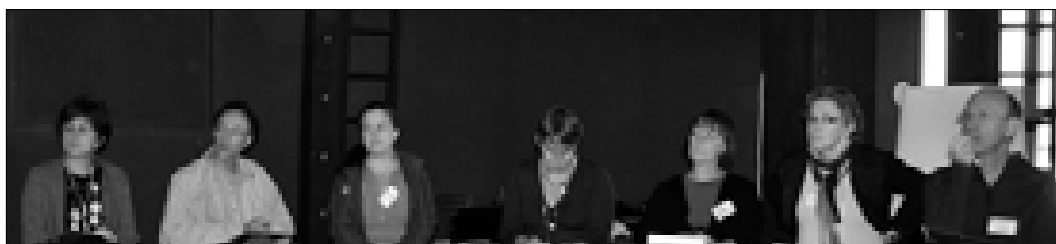
- Propositions des présents :

1. Le projet doit être coordonné par les structures pilotant *Lycéens et apprentis au cinéma*, notamment pour l'élaboration de cette liste de 200 films du patrimoine mondial.
2. En tout état de cause, la pratique de la salle est très importante dans la conception des trois dispositifs. Il faudrait que cette complémentarité avec le dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* soit une évidence, que ce projet ne mette pas à mal les partenariats préexistants.
3. S'il est rassurant que soit souligné que depuis la rentrée 2009, tout projet d'établissement scolaire comporte un volet culturel comprenant un volet artistique et que le Président de la République annonce la nomination dans chaque établissement d'un "référé culture" qui gèrera cette plateforme artistique en lien avec le chef d'établissement, rappelons néanmoins que le cinéma, en tant qu'art, doit bien en faire partie, et les partenaires cinéma y être associés.

Enfin, il est indiqué que la mise en place de ce projet prendra du temps et mobilisera des moyens importants pour équiper chaque lycée d'une salle avec un vidéo projecteur, par les collectivités territoriales et l'État. Or, Jean-Pierre Daniel, Président des *Enfants de cinéma*, a rappelé que les difficultés des salles sont nombreuses et que l'urgence, comme l'a souligné la suite de nos débats, est peut-être sur d'autres problèmes (financement de l'action culturelle, partenariat, arrivée du numérique) qui se posent à bien plus courte échéance. Toutes ces sources d'inquiétudes sont plus larges quoique plus diffuses et les conséquences peut-être plus graves sur le long terme pour l'ensemble de nos actions.

## Compte-rendu de deux ateliers portant sur les questions d'actualité :

- *École et cinéma* dans « l'enseignement des Pratiques artistiques et de l'histoire des arts »
- La coordination d'*École et cinéma* à l'échelle d'un département



### 1. *École et cinéma* dans « l'enseignement des Pratiques artistiques et de l'histoire des arts »

*Depuis la rentrée 2007, les programmes de l'école élémentaire (BO n°3 du 19 juin 2008, hors-série) situent l'éducation artistique dans les domaines disciplinaires des « Pratiques artistiques et histoire des arts ».*

*Comment ces nouvelles instructions de référence, qui sont à développer dans le cadre du volet culturel des projets d'école, influencent, modifient, renforcent, complexifient, fragilisent... la mise en œuvre du dispositif *École et cinéma* dans les départements ?*

Synthèse de l'atelier présentée par Philippe Mittet, administrateur des Enfants de cinéma

Je voudrais souligner d'abord deux surprises qui ont eu cours dans cet atelier.

La première est que nous étions dans une salle où l'éclairage de face faisait que nous ne nous voyions pas les uns les autres. Nous avons donc une impression de "flou", et comme quelqu'un l'a dit : « c'est presque comme *École et cinéma* et l'histoire des arts » !

D'autre part, la seconde surprise fut que l'échange a porté sur un point soulevé dans l'atelier précédent : la formation des enseignants. Ce thème n'était pas celui auquel on aurait spontanément pensé en raison de l'intitulé de notre atelier, mais qui, au final, le rejoint parce qu'il a re-questionné de façon cruciale l'ensemble des liens entre l'histoire des arts à l'école et le dispositif *École et cinéma*.

L'atelier s'est déroulé en deux temps : un tour de table pour que tout le monde puisse prendre la parole sur la question posée, où chacun a pu s'exprimer pour identifier les questionnements et interrogations sur l'histoire des arts et son rapport avec le dispositif *École et cinéma* ; et, dans un deuxième temps, des échanges.

- Synthèse du tour de table des participants autour de trois thématiques

Les trois thématiques sont les suivantes : la première pose la question de la relation entre l'histoire des arts et le dispositif *École et cinéma*. La deuxième thématique est l'enseignant et l'enseignement : comment cela peut se travailler concernant *École et cinéma* ? Enfin, la troisième porte sur l'élève : que fait l'élève dans *École et cinéma* et comment pourrait-on avoir un certain nombre d'idées qui rattachent cette expérience aux objectifs d'une histoire des arts à l'école ?



### 1/ Relation entre l'histoire des arts et École et cinéma

Lors de l'atelier, le mot le plus souvent prononcé fut "opportunité" ; puis, rapidement : "une opportunité, mais...", avec des conditions multiples à poser. Le premier terme très vite entendu fut également "intégration". Mais plutôt au sens d'une question : nous avons compris que l'histoire des arts existe, le dispositif *École et cinéma* va-t-il être pour autant intégré ? Ensuite a été utilisé le terme "forcé"...

Nous constatons d'emblée des réactions très opposées.

Il ne semble donc pas convaincant que le dispositif soit obligatoirement "forcé" à être dans l'histoire des arts. Pour autant, la question de l'intégration a été évoquée de façon récurrente, notamment pour interroger la place du dispositif dans l'histoire des arts : est-on sur une logique d'intégration (noyer *École et cinéma* à l'intérieur du dispositif de l'histoire des arts) ou, au contraire, a-t-on, avec *École et cinéma*, une place singulière ?

Sans chercher absolument à trancher définitivement, nous étions tous d'accord pour considérer qu'il y avait une place pour *École et cinéma* dans l'histoire des arts, mais que le dispositif ne pouvait pas être *seulement* dans l'histoire des arts. Cette question n'a pas encore abouti, mais elle devra en tout cas faire l'objet de débats à poursuivre.

En revanche, ce qui a été évoqué à travers ce point est la mise en réseau des arts entre eux. Certains coordinateurs ont rétorqué l'avoir fait bien avant l'histoire des arts. Avec ces textes, c'est simplement un peu plus formalisé. A été dit également que cette "mise en réseau" avait même pu créer de la concurrence entre les actions artistiques à l'école : la difficulté des enseignants, avec l'histoire des arts, d'avoir à travailler simultanément avec beaucoup de lieux culturels - par exemple, l'injonction d'avoir à travailler à Strasbourg aussi avec l'opéra, le musée...

En somme, sur ce point, aucune réponse ne fut formalisée à l'issue de l'atelier, mais dans le groupe, au-delà de ces difficultés rencontrées, nous n'avons pas ressenti d'inquiétude majeure sur le terrain concernant l'avenir d'*École et cinéma* avec l'arrivée de l'histoire des arts.

### 2/ Les enseignants

Ce qui nous a plus interrogé, sur le fond, concerne l'usage que pourront faire les enseignants d'*École et cinéma*, pris dans ce nouveau cadre de l'histoire des arts. Quelle est la posture des enseignants ? Vont-ils encore être en mesure d'utiliser le dispositif sur des aspects sensibles, sur des pratiques autour du cinéma, ou est-ce que cela va uniquement être "un outil au service d'un enseignement : l'histoire des arts" ?

La question du "temps en classe" fut également posée. Cette question se pose plus largement au dispositif : moins de temps en classe pour mener *École et cinéma*, risque d'instrumentaliser l'action comme un objet scolaire ; une utilisation qui compromettrait le cinéma autant que le livre, pour lequel on met 10 ans avant de le réouvrir.

### 3/ L'élève

Nous avons évoqué la notion de "parcours" : l'idée récurrente qu'il existe, entre *École et cinéma* et l'histoire des arts, quelque chose à trouver sur le "parcours". Comment garder la trace de ce qui a été fait, de ce que pourrait faire l'élève dans ces dispositifs ? Les outils comme le "portfolio", le "carnet de voyage"... ont été rappelés.

Au sujet de l'élève, nous avons également mentionné la question des compétences et de l'évaluation, question qu'il faut évidemment se poser dans le cadre scolaire, en s'interrogeant sur la façon de l'aborder, avec deux points à retenir :

- dans toutes les écoles et tous les établissements, il devait y avoir un projet qui mentionne à un moment donné la question de la culture et comment l'aborder ;



Travaux pratiques avec un IME dans le département du Val-de-Marne

- dans le socle commun, un élément nouveau peu cité ce matin mais qui est quand même à travailler maintenant : comment le suivi du parcours entre le premier degré, *École et cinéma*, et le second degré, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*, pourrait s'organiser ? On le voit dans l'histoire des arts, qui l'envisage bien sur les trois niveaux. Nous avons plutôt évoqué l'idée d'un support que l'élève garderait (et pas nécessairement sur des documents qui se transmettraient d'établissement à établissement par exemple).

- **Les échanges : la formation des enseignants et le partenariat**

En seconde partie, nous avons évoqué la formation des enseignants. Spontanément, cela pouvait sembler hors sujet. Or, parler de la formation a assez rapidement consisté à évoquer la question de la place des partenaires : comment peuvent-ils travailler dans ce dispositif, notamment avec cette nouvelle configuration ? Et là, la mise en place rapide de l'histoire des arts par le ministre a fait que tous les inspecteurs, d'Académies comme de Circonscriptions, ont organisé des animations et des formations autour de l'histoire des arts.

De fait, dans un volume global de formation plutôt contraint, en régression plus qu'en augmentation, un certain nombre de coordinateurs départementaux nous ont dit que ce qui existait autour d'*École et cinéma* en terme de formation des enseignants avait diminué dans un certain nombre de lieux, au profit de l'accompagnement de la mise en place de l'histoire des arts. Ceci pose une vraie interrogation.

D'autre part, nous avons posé la question des formations "en externe".

Nous avons également travaillé sur la place des partenaires dans les formations en abordant différents points :

- la délégation : jusqu'où l'éducation nationale peut aller dans la délégation à la structure ou aux partenaires culturels pour mettre en place des animations ou des formations ? Cette question fait craindre à nouveau l'instrumentalisation d'*École et cinéma* vis-à-vis des contraintes de plus en plus fortes demandées aux partenaires culturels.

- l'expertise fut à ce sujet un point essentiel de nos échanges : comment, dans une formation, peut-on prendre appui sur les partenaires pour pouvoir travailler sur cette expertise singulière qui fait qu'en réalité, les enseignants ne sont pas suffisamment précis dans leurs connaissances sur le cinéma ? Par exemple, sur le son, ce que nous avons vécu durant ces journées risque de modifier notre manière d'entendre un film. Et ce ne peut être que des professionnels, les "travailleurs du cinéma", qui peuvent nous apporter tout cela. Nous pouvons avoir des références, mais nous n'avons pas ces aspects particuliers. C'est donc dans ce cadre-là qu'il faut réfléchir.

- enfin, nous avons déterminé le partenariat comme l'élaboration de projets ensemble, non pas un rapport de demandeur-prestataire.

La difficulté principale du partenariat est de réussir à faire dialoguer les différents acteurs. La DRAC ne semble pas toujours présente au moment où l'on souhaiterait qu'elle soit disponible, de même que l'Éducation nationale du premier degré, qui n'est pas non plus toujours là quand la DRAC est présente. Ceci engendre des difficultés organisationnelles des différentes instances de décision. Par exemple, la personne qui décide le plan de formation du premier degré n'est pas la personne qui rencontre nécessairement les responsables de la DRAC : comment faire pour que l'on puisse réduire ces écarts et que les choses se mettent en place ?

À la fin de l'échange, un rappel simple et nécessaire fut évoqué : dans le cahier des charges, on retrouve bon nombre d'éléments qui devraient permettre à chacun de s'y retrouver. Ce document reste la base de référence pour le travail autour d'*École et cinéma*.

Pour conclure, Jean-Pierre Daniel nous a donné quelques pistes - ou en tout cas le début d'un questionnement de l'association *Les enfants de cinéma* :

Il a parlé du contexte : cette arrivée de l'histoire des arts relevait très certainement d'une "injonction politique", un véritable choix politique assumé par le Président de la République, avec le besoin de "faire plaisir aux parents". Et de recentrer le travail des enseignants "dans l'école". Le problème est bien de cet ordre, comme l'an dernier la question du doublement de notre effectif d'élèves sur laquelle nous avons dû rappeler qu'il

n'était pas possible que tous les enseignants "utilisent" le dispositif *École et cinéma* - et certainement pas souhaitable d'ailleurs.

On a parlé de "flou" sur les attentes de "l'histoire des arts". On a des textes, des documents, certains sur le terrain attendent qu'on leur donne des consignes plus précises.

La conclusion de nos échanges fut la défense du projet initial *École et cinéma, les enfants du deuxième siècle*, avec deux mots-clés : la formation des intervenants et le partenariat entre enseignants et artistes.

Nous avons rappelé également la place centrale des coordinateurs départementaux. Car, à l'évidence, si ce dispositif fonctionne, si on peut encore trouver une place dans le cadre scolaire comme au sein de l'histoire des arts, c'est aussi parce que les coordinateurs, Cinéma comme Éducation nationale, sont à la bonne place pour mener leur mission. Cette place n'est pas toujours simple : il faut réussir à se trouver au bon endroit au bon moment, afin d'être présent pour dire lors des plans de formation « il serait bien de rajouter deux jours sur *École et cinéma* » ou au moment où se dégage un trou dans le calendrier, de dire « je prends » pour répondre à nos besoins récurrents de formation sur *École et cinéma*. C'est une chose importante qu'il faudrait essayer de préserver.

Jean-Pierre Daniel, Président des Enfants de cinéma

L'association et son conseil d'administration, à partir de cet atelier et du début de réflexion que nous avons commencé, va continuer à réfléchir et essayer de bien clarifier sa position, mais ce rapport d'atelier est un bon socle pour poursuivre le travail sur cette question.



*Travaux pratiques avec un intervenant dans le département du Doubs*

## 2. Qu'est-ce que coordonner *École et cinéma* à l'échelle d'un département ?

*Cet atelier exprime une volonté de mettre l'accent sur le binôme, le partenariat, et le projet départemental. Nous remercions de leur investissement les cinq binômes qui sont intervenus pour présenter des actions de coordination autour d'École et cinéma et pour le travail de préparation conséquent que cet atelier leur a demandé.*

*Voici le résumé des expériences singulières de mise en réseau qu'ils ont présentées :*

- **Candice Roussel et Maguy Barneiras du Puy-de-Dôme** ont expliqué comment elles forment les enseignants à l'aide d'animations pédagogiques et de fiches. Constatant un manque de formation, la coordination a commencé une réflexion sur l'accompagnement pédagogique et sur la création d'outils d'éducation à l'image il y a 6 ans. Organisant des animations qui sont réfléchies suivant la difficulté du film et créant des fiches qui sont des pistes possibles pour les enseignants, des clés de lecture pour s'appropriier le film et pour approfondir, s'enrichir et entrer dans une culture de l'image animée, les résultats sont probants. D'une part, la position des enseignants par rapport au film a considérablement évolué, une certaine confiance dans une programmation osée s'est instaurée ; le dispositif a acquis une nouvelle reconnaissance.



*Extrait d'une fiche pédagogique sur le Monde vivant créée par les coordinatrices du Puy-de-Dôme*

- **Guillaume Bachy et Pierre Tancelin du Val-de-Marne** ont insisté sur la formation en présentant leur manière d'accompagner les enseignants inscrits à *École et cinéma*, notamment à travers le stage de formation continue de 3 semaines et à travers deux types d'animations pédagogiques. Ces deux types d'animation sont soit de trois heures avec projection du film dans une salle de cinéma, le mercredi matin, soit d'une heure sans visionnage en fin de journée. Ils ont montré ce qu'il est possible d'organiser grâce à la volonté et l'implication des acteurs de terrain, notamment les 6 conseillers pédagogiques pour les arts visuels constitués en "groupe départemental" et les responsables des salles.



*Tournage des enseignants dans le cadre du stage École et cinéma dans le Val-de-Marne*



- **Véronique Girard et Elisa Filiot du Morbihan** ont relaté la mise en place du projet départemental et ses retombées positives sur *École et cinéma*. Dans un département difficile à "conquérir", le maillage patient et minutieux d'un réseau, la mise en œuvre des coordinations et le partenariat, au service d'un projet départemental pour toucher un public scolaire qui a peu d'accès au cinéma a pu se concrétiser grâce à la mise en place de règles communes qui ont petit à petit donné confiance aux différents partenaires.
- **Anne-Claire Gascoin et Yves Legay de la Gironde** ont évoqué l'implication des salles associées. Ils ont raconté que l'arrivée du nouveau cahier des charges d'*École et cinéma*, qui insiste sur le travail des salles associées, a coïncidé avec des plaintes d'enseignants à propos de dysfonctionnements dans les salles. Ce nouvel outil a permis d'organiser un meilleur partenariat avec les salles... S'appuyant sur la coordination, ils ont fait en sorte que cette demande soit un levier pour aider les salles à mieux s'équiper par exemple, mais qu'en retour, elles s'impliquent auprès des classes. L'objectif est de les rendre responsable pour qu'elles se sentent de véritables partenaires et non des prestataires de service.
- **Sylviane Fessier et Frédéric Schildknecht de la Somme** ont relaté une expérience de mobilisation des partenaires *École et cinéma* autour d'un événement. Le personnage de Charlot vagabond dans *le Cirque* de Chaplin, programmé dès le mois de septembre dans le dispositif *École et cinéma* de la Somme a suscité un fort engouement tant au niveau des élèves que des enseignants concernés. La présence d'un cirque à Amiens même, la coïncidence de dates contemporaines entre la naissance de Chaplin (16 avril 1889) et la construction du Cirque d'Amiens inauguré par Jules Verne (23 juin 1889) ont engagé un travail sur l'année scolaire.



*La carte-postale de l'événement*

Synthèse de l'atelier présentée par Michel Billout, administrateur des Enfants de cinéma

Je voudrais d'abord souligner que nous avons la chance d'avoir avec nous Ginette Dislaire, la principale fondatrice de l'opération, qui nous rappelait que, dès son début en 1994, la force d'*École et cinéma* était d'avoir défini un cadre qui reposait sur 3 piliers : un cahier des charges national, une coordination départementale basée sur un binôme Éducation nationale et Culture, et un accompagnement national grâce aux documents et à l'association *Les enfants de cinéma*. Quinze ans plus tard, ce cadre est toujours d'une extrême actualité - et on constate toujours que la coordination départementale est à la fois un pilier essentiel et la cheville ouvrière du dispositif, localement. Les 5 expériences, qui étaient complémentaires, l'ont montré et ont bien correspondu à l'attente des coordinateurs participants. Je vais, de mon point de vue, résumer les préoccupations qui ont été présentées - assez rapidement, en 5 minutes, l'atelier ayant travaillé 3 heures (sans pause, comme quoi les coordinateurs restent des gens formidables, sérieux, impliqués !)

- **Les conséquences de l'extension du dispositif**

Évidemment, la question de l'extension du dispositif vient au premier plan. Elle pose la question de la capacité des coordinateurs (qui sont ceux qui au final prennent la décision) de s'opposer à une forme de course aux chiffres ce qui n'est certainement pas aujourd'hui notre objectif - pour au contraire proposer une extension maîtrisée. Ce qui se heurte à plusieurs grandes questions. La plus évoquée est sans conteste celle de la formation des enseignants, puisque étendre le dispositif, veut dire s'adresser à des nouveaux enseignants, qui pour beaucoup d'entre eux ont, comme leurs élèves en définitive, une connaissance du cinéma qui est celle de personnes fréquentant les salles mais sans beaucoup plus de

moyens pour aborder le cinéma.

D'où une inquiétude permanente qui ne cesse de se renforcer : comment faire, dès lors que les décisions du ministère de l'Éducation nationale contribuent à ce qu'il y ait de moins en moins de formations des enseignants ?

Il a notamment été constaté que la refonte de la formation continue fait rarement place à des stages d'une ou plusieurs semaines pour de plus en plus se limiter à un certain nombre de journées d'animations pédagogiques en circonscription ou auprès des salles partenaires. Une inquiétude est également pointée sur la formation initiale, puisque dans certains départements, des IUFM prenaient en charge une formation au cinéma dans leur cursus. Qu'en sera-t-il avec la disparition programmée des IUFM ?

Il en résulte donc un appel assez vibrant des coordinateurs, qu'ils soient Éducation nationale ou Cinéma, pour que s'engage une véritable réflexion sur ce que l'extension implique comme formation initiale et continue des enseignants.

- **L'intégration des salles associées**

C'était d'ailleurs l'objet d'une des expériences relatées. Et l'on s'accorde à dire que de ce point de vue, le nouveau cahier des charges est vraiment bienvenu pour rappeler aux salles qui souhaitent participer à ce dispositif quels sont leurs droits - mais aussi leurs devoirs.

- Leurs droits : il a été évoqué qu'encore beaucoup de salles ignoraient qu'elles pouvaient utiliser les copies pour en faire des séances publiques. Il y a donc encore du travail à faire sur ce point.

- Leurs devoirs : la nécessité d'accueillir convenablement les élèves dans la salle, si possible présenter le film, respecter une jauge de spectateurs qui permet de voir le film dans des conditions tout à fait convenables.

A été effleurée également la question de la concurrence des salles et des dispositifs, en se disant que ce n'était sans doute pas un souci : il peut coexister en France de nombreux dispositifs et les salles peuvent continuer à faire un travail d'accompagnement du jeune public sans que cela puisse porter ombrage à *École et cinéma*. Au contraire, on ne peut que les encourager à cela, *École et cinéma* n'ayant pas pour vocation de devenir le dispositif unique, et le plus performant partout. Par contre, c'est certainement le seul dispositif national qui ait ce niveau de qualité. La qualité, une question qu'il faut donc absolument préserver, quand il est question d'extension.

- **La nécessaire complémentarité du binôme**

On a fortement rappelé qu'un binôme, un réel binôme, était absolument essentiel pour assurer la coordination du dispositif dans les meilleurs termes, et permettre d'aboutir aux exemples qui ont été présentés. Ceux-ci n'auraient pas pu être poussés au niveau où ils l'ont été sans un partenariat extrêmement soudé entre l'Éducation nationale et la Culture. Tous ont souligné la nécessité de s'entourer : un binôme n'est pas une fin en soi, mais permet effectivement de développer, par exemple, des comités de pilotages dans les départements, qui peuvent prendre des formes extrêmement variées. De ce point de vue, une fois encore, c'est avant tout l'histoire locale qui permet de voir qui peut y être associé, comment, quelles sont les tâches que peuvent remplir ces comités. Dans un département un comité de pilotage a pu avoir un rôle de tutorat, notamment en direction des enseignants entrant dans le dispositif - des enseignants plus aguerris aidant leurs collègues à surmonter quelques difficultés, un point effectivement important pour l'avenir du dispositif.

Surtout, en accompagnement du binôme des coordinateurs départementaux, ce comité de pilotage peut être la base de la construction d'un projet départemental - un autre des exemples de relation de travail proposé - auquel nous tenons beaucoup. Aujourd'hui, pour aller plus loin, pour pouvoir convaincre nos hiérarchies respectives, notamment celle de l'Éducation nationale, il faut effectivement que l'on puisse présenter des éléments convaincants. Le "projet départemental" est un élément de lisibilité. Cela peut également aider à trouver d'autres partenaires sur des événements fédérateurs prévus en fin d'année afin de valoriser l'importance qu'a pu avoir le dispositif dans un département auprès des élèves, auprès des enseignants et des partenaires.

Un exemple de partenaire ponctuel : la SNCF dans la Somme, qui a joué le rôle de relais sur la question des transports des classes en TER jusqu'au cirque d'Amiens pour une journée départementale destinée aux classes inscrites au projet.



*Le cirque d'Amiens envahi par les écoliers venus de toute la Somme à la journée départementale d'École et cinéma*

- L'accès aux outils

La question de l'accès aux outils visuels et sonores a été également pointée. Elle est récurrente et elle semble se poser avec moins d'acuité qu'il y a 15 ans, mais se pose encore, aussi en termes de droits. On a regretté que des structures importantes, comme la Cinémathèque française, soient encore un peu absentes de notre dispositif. Il y a là des ressources qui ne sont pas encore suffisamment utilisées, mais globalement, on peut estimer que, de ce point de vue, Internet est un progrès considérable dans l'accès à de nombreuses ressources. Rappelons le nouveau site des *Enfants de cinéma* ou celui du Lux de Valence (Site image du CNC) sur lesquels nous pouvons trouver un certain nombre de documents visuels et sonores utiles à la pratique en classe ou en salle.



*Présentation du nouveau site internet des Enfants de cinéma le jeudi matin*

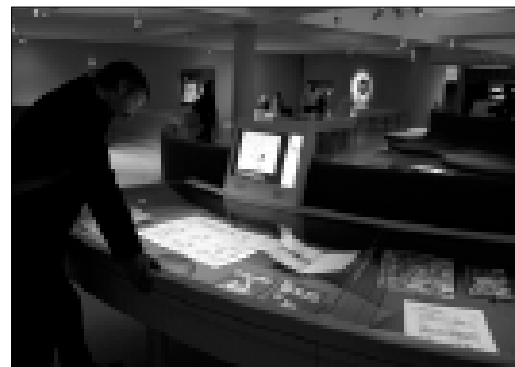
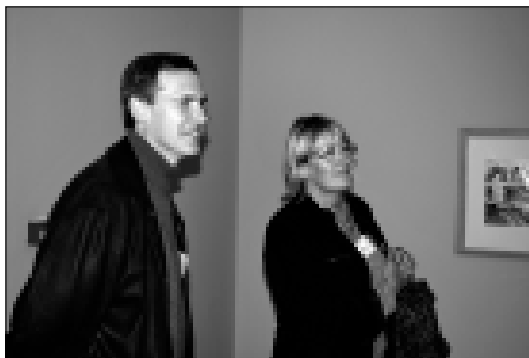




# **DEUXIÈME PARTIE**

**Angoulême : de la bande  
dessinée au cinéma  
d'animation**

*Visite du Musée de la bande dessinée*



# En passant par la bande dessinée

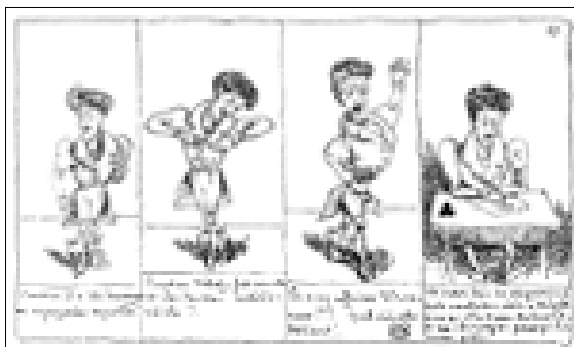
## Conférence de Jean-Pierre Mercier

On m'a invité à parler de l'histoire de la bande dessinée sur une durée plutôt courte, je vais donc résumer. Avant de commencer et avant toute chose, souvenez-vous que le plus important dans mon exposé n'est pas les noms que je vais mentionner mais tout ce que, par nécessité, je vais passer sous silence. Ce sera un peu le même rapport que pour un iceberg : un dixième visible pour neuf dixièmes cachés. Le but est de vous inciter à y aller voir par vous-même.

### La naissance de la bande dessinée

L'intérêt pour la bande dessinée et son histoire remonte à une quarantaine d'années. Auparavant, la bande dessinée est un objet de mépris à peu près universel. Dans les années soixante, ceux qui s'intéressent à la bande dessinée essaient d'anoblir un peu la cause en allant lui chercher des origines assez lointaines et prestigieuses. On remonte alors aux hiéroglyphes égyptiens, à la grotte de Lascaux ou à la fameuse tapisserie de Bayeux... Il est vrai que raconter des histoires avec des images est ancien : on en trouve des exemples un peu partout, sous des formes extrêmement répandues, pensons aux chemins de croix dans les églises, à certains vitraux ou retables... Mais enfin bref, la recherche historique sur les origines de la bande dessinée a progressé depuis une quarantaine d'années et les spécialistes sont à peu près tous d'accord pour dire qu'elle la bande dessinée est née au XIX<sup>e</sup> siècle, qui a été la première période d'explosion des médias et en particulier de la presse papier, dans laquelle la bande dessinée est née.

Paradoxalement, celui qu'on considère comme "l'inventeur" de la bande dessinée l'a fait naître non pas dans la presse mais sous la forme de livres. Il s'agit de Rodolphe Töpffer. Il est genevois, fils de peintre et enseigne le dessin dans une école. Il fait par ailleurs du dessin dans la presse et "tourne" autour de l'idée de raconter des histoires avec des images. Il dessine pour le plaisir ce qu'il appelle des "histoires en estampes" à partir de 1827 et il publie une demi-douzaine d'albums à partir de 1833. Ses personnages sont de bons bourgeois saisis par des idées fixes et à qui il arrive des tas de catastrophes. Töpffer met en œuvre les grands principes de la bande dessinée : il place les images en séquence, joue avec le déroulement temporel et l'ellipse et avec le rapport entre texte et image. Ses petites histoires sont éditées à Genève à partir de 1833 et reçoivent un accueil extrêmement chaleureux. Goethe, qui a eu des albums entre les mains, lui envoie une lettre dans laquelle il écrit qu'il trouve ça drôle, étincelant... Töpffer est important parce que, non seulement il invente les histoires en estampes, la forme moderne de la bande dessinée mais il est aussi le premier à théoriser son apport : il écrit un *Essai de physiognomonie* dans lequel il mène une réflexion sur sa trouvaille. Töpffer a un énorme impact. De nombreuses personnes s'emparent de son "invention" et en reprennent le principe.



Un extrait de Histoire de M. Jabot, de Töpffer

Par exemple, en France, Cham, pseudonyme d'Amédée de Noé qui était le fils d'un pair de France, très connu dans l'histoire de la caricature a d'abord fait des albums à la manière de Töpffer. Il est le pionnier de la bande dessinée en France avec *Monsieur Lajaunisse*, *Monsieur Lamélasse*... et quelques autres, puis il s'est ensuite lancé dans la caricature. On peut également citer parmi les précurseurs Gustave Doré, Wilhelm Busch en Allemagne, et des pionniers américains qui ont découvert les traductions des albums de Töpffer à partir de 1842.

## L'essor de la bande dessinée dans la presse

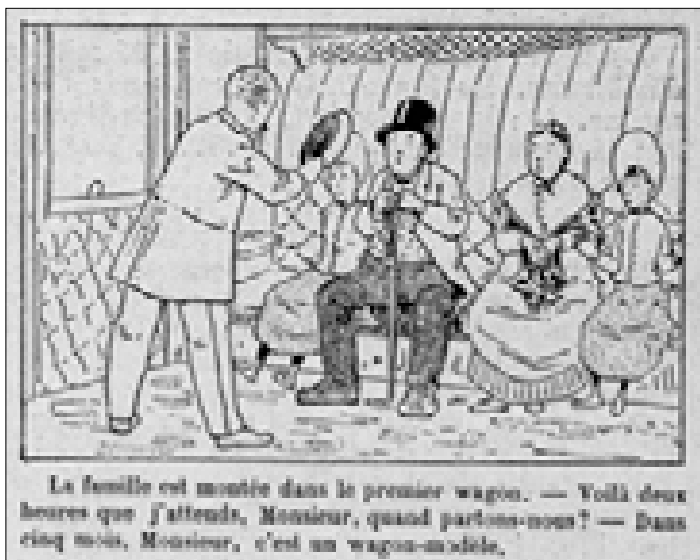
Vous aurez remarqué que, jusqu'à présent, il n'est pas question de bande dessinée pour enfants. Töpffer s'adresse à des adultes, les personnages qu'il représente sont des adultes. Cela dure tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Après Töpffer, la bande dessinée se développe dans la presse et de nombreux dessinateurs font de la bande dessinée sans le savoir. Citons parmi cent autres Caran d'Ache, de son vrai nom Emmanuel Poiré. Caran d'Ache signifie "crayon" en russe. Il a passé toute son enfance à Moscou, est venu en France et a fait carrière comme dessinateur de presse. Son style graphique est d'une modernité incroyable. On le connaît pour la célèbre séquence de la vache qui regarde passer un train et un dessin sur l'affaire Dreyfus, mais il a fait bien d'autres choses, et en particulier une histoire muette qu'il avait décidé de proposer au *Figaro*, qui n'est jamais parue. Caran d'Ache appelait cela un "roman sans texte". Le Musée de la bande dessinée a retrouvé la quasi-totalité des originaux et l'a édité pour la première fois en 1998.

- Au tournant du siècle, la naissance des comics

Traversons l'Atlantique. La bande dessinée se développe dans la presse américaine dans ce qu'on appelle les *Sunday supplements* : dans l'édition du samedi des journaux US, il existe des suppléments sur le sport, le jardinage... Très vite apparaissent les "comics sections". Les éditeurs des journaux américains se rendent compte que la bande dessinée fait vendre. Ces grandes pages sont appréciées par le public. Rapidement, tous les journaux sur le territoire américain contiennent chaque week-end des "comics sections" avec des personnages comme Buster Brown, les Katzenjammer Kids que nous appelons Pim Pam Poum et bien sûr *Little Nemo in Slumberland*... Devant le succès, les éditeurs de presse font se demander rapidement : « pourquoi ne pas les publier tous les jours ? ». Dès les années 10 paraît cette forme très spécifiquement américaine qu'on appelle le "daily strip", la bande quotidienne, qui perdure jusqu'à l'époque contemporaine, même si les difficultés de la presse papier se font sentir aujourd'hui sur la production.

La bande dessinée s'adresse aux enfants

Revenons en France. La dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle voit la migration de la bande dessinée dans la presse pour enfants. *La Famille Fenouillard* de Christophe en est le premier exemple. Christophe, de son vrai nom Georges Colomb est un enseignant qui a écrit de nombreux ouvrages scolaires. Il a un sens de l'humour formidable. À partir de 1896, il dessine des histoires spécifiquement pour les enfants. À compter de Christophe, "bande dessinée" signifie "production pour enfants" et ça va durer jusque dans



les années 60. Cette révolution est immédiatement très mal perçue par les associations familiales, les enseignants, les prêtres, les éducateurs, bref tous ceux qui travaillent pour l'éducation et à l'édification des enfants. Mais les enfants aiment et plébiscitent. Les prêtres ou les enseignants laïques sont dans cette situation très paradoxale : ils n'aiment pas la bande dessinée, mais voient que les enfants adorent. Ils vont en publier tout en ne l'aimant pas ; cette position ambiguë va durer jusque dans les années 70.

#### Bécassine et la naissance du personnage récurrent

Bécassine naît dans *La Semaine de Suzette* en 1905. Cette date est celle de la bande dessinée dans la conception qu'on en a eu longtemps : c'est-à-dire celle du personnage récurrent, qui vit quantité d'aventures successives, sans vieillir ni changer. *La Semaine de Suzette* a été créée par une riche famille parisienne qui a des convictions catholiques très marquées et veut faire pièce à la propagande républicaine d'Hetzel, l'éditeur des romans de Jules Verne. La dimension idéologique est très marquée. Les albums de Bécassine sont intéressants à lire dans l'ordre chronologique car on y trouve un témoignage sur l'évolution de la France de l'époque : d'abord rurale, assez arriérée, puis qui s'ouvre de plus en plus au "progrès". À la suite de *la Semaine de Suzette* et de Bécassine naîtront de nombreux autres titres de magazines et de personnages. On connaît encore aujourd'hui *les Pieds Nickelés*, antithèse mal peignée à la très morale Bécassine, mais il faudrait également citer *la Petite Shirley*, *Lili*, *Bibi Fricotin* et des dizaines de séries oubliées aujourd'hui, qui ont distraité des générations de lecteurs.

#### Little Nemo

Repartons aux États-Unis et intéressons-nous à *Little Nemo*, qui est considéré comme le premier grand chef d'œuvre de toute l'histoire de la bande dessinée. L'argument de la série est très simple : un enfant s'endort dans son lit, et vit un rêve que nous voyons se déployer sur la page, puis se réveille, dans la dernière case, au pied de son lit. Chaque nuit, il va ainsi au "Slumberland", le pays des songes. Winsor McCay, l'auteur de cette série, utilise l'espace de la page avec une liberté et une invention prodigieuses : des cases en escalier, jouant sur des déformations de personnages, des anamorphoses... C'est un très grand dessinateur qui possède parfaitement toute la technique du dessin et en particulier la perspective.

McCay a été dessinateur de bande dessinée, mais aussi dessinateur de presse, celui qui fait chaque jour "l'editorial cartoon", le dessin éditorial du journal. C'est aussi un grand pionnier du dessin animé. Il n'est pas le seul : en France, un pionnier comme Émile Cohl, fondateur du dessin animé en France, a également été dessinateur de presse et, de temps à autre, auteur de pages de ce que nous appelons aujourd'hui de la bande dessinée.

#### Mickey et la forme géométrique

Venons-en à *Mickey*. Comme chacun sait, le personnage naît sur grand écran en 1927 et grâce au succès planétaire qu'il connaît, va très vite devenir un héros de bande dessinée. Les premiers Mickey en bande dessinée sont dessinés par le bras droit de Walt Disney, Ub Iwerks. D'autres dessinateurs vont prendre la suite. Le premier grand dessinateur de Mickey en bande dessinée se nomme Floyd Gottfredson. Pour Donald, son plus grand auteur en bande dessinée est Carl Barks. Quand on demandait à Barks ce qu'il faisait, il répondait : « I'm strictly a duck man » car il a passé sa vie à dessiner des canards. Il a développé l'univers de Donald tel qu'on le connaît, et qui est absolument formidable. Le succès de Disney a eu un impact formel sur la bande dessinée. Dans le monde entier, beaucoup de dessinateurs emploient une esthétique disneyenne, qu'on appelle "le gros nez" (les Américains disent "big foot", gros pied), encore extrêmement répandue aujourd'hui. Pour ne citer que des exemples connus : Franquin et *Gaston Lagaffe*, Frank Margerin, ou pour les amateurs de mangas, Osamu Tezuka, ont tous été directement influencés par Disney.

#### Zig et Puce et les bulles

Alain Saint-Ogan est l'homme qui a imposé la bulle dans la bande dessinée française en 1925 avec *Les Aventures de Zig et Puce*, qui paraissent dans *Le Dimanche illustré*,

supplément dominical d'un quotidien parisien. Saint-Ogan a l'obsession de la lisibilité. Influencé par l'esthétique de l'art déco, il travaille sur des couleurs en aplat, des traits de contours les plus simples possibles. Il a beaucoup d'influence sur un jeune dessinateur belge, Georges Remi, qui signe Hergé.

Tout le monde connaît Hergé et son personnage Tintin, créé en 1929. Il va être celui qui met dans ses créations une exigence d'"artiste",

d'"auteur", alors que les dessinateurs de bande dessinée se vivent au mieux comme des artisans. Partant de l'esthétique de Saint-Ogan, de l'américain McManus, créateur de *Bringing Up Father*, Hergé met au point une esthétique qu'on appelle maintenant "la ligne claire", mais je n'insiste pas, tout le monde connaît Hergé, n'est-ce pas ?



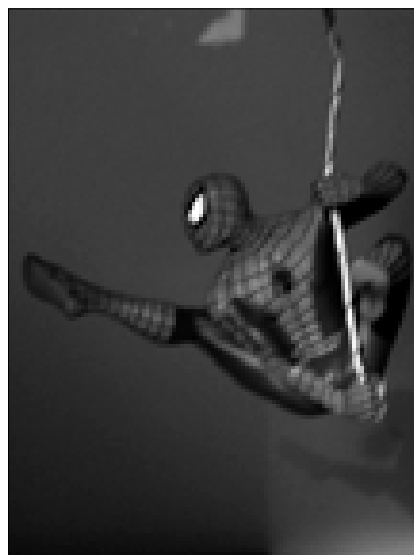
- Des funnies aux comics

Pendant qu'en France et en Belgique Tintin et la bande dessinée pour enfants se développent dans la presse, aux États-Unis, nous passons des "funnies" aux "comics". Les termes l'indiquent, on reste dans le registre de l'humour. La période qui va de la fin des années 20 à la fin des années 30 est l'époque de "l'âge d'or" qui correspond à l'arrivée sur le marché américain d'une nouvelle génération d'auteurs et d'un nouveau type de bandes dessinées qui recyclent tous les genres de la littérature populaire, c'est-à-dire la science fiction, le fantastique, le roman policier, l'histoire... Cette irruption de ces genres d'aventures est due à deux éléments : d'abord au cinéma le développement d'un nouveau type de films appelés les serials, ces films à épisodes qu'on retrouve toutes les semaines, sur le principe du feuilleton. Ensuite, l'essor des feuilletons radio, les soap operas : chaque jour, des feuilletons passaient à la radio, exploitant les mêmes genres populaires. Les éditeurs de journaux se rendent compte qu'il existe là un filon : ils font appel à une nouvelle génération d'auteurs qui s'appellent Alex Raymond, Hal Foster, Phil Davis... pour leur faire dessiner des histoires dont le ressort essentiel est l'aventure, pas le comique. Les grands classiques sont connus : *Flash Gordon*, *Prince Valiant*, *Mandrake*, *The Phantom*... Ces auteurs travaillent dans le registre du dessin classique hérité de la Renaissance. De ce point de vue Burne Hogarth, qui a dessiné Tarzan d'après Edgar Rice Burroughs a poussé très loin le souci d'une certaine esthétique classique : le personnage est toujours en extension, le moindre muscle parfaitement dessiné.

## 1939 : nouveau support, nouveaux personnages

Restons encore un moment aux États-Unis. 1938 est une date marquante car c'est à la fois la naissance d'un support et la naissance d'un nouveau type de héros. Nous avons évoqué jusqu'à maintenant pour la presse américaine le supplément du dimanche. Quelqu'un a l'idée dans le cours des années 20 de prendre ces suppléments, de les plier en deux, de les agraffer et de les recouper : cela donne des petits livrets dans lesquels on réédite des bandes dessinées déjà parues dans la presse et qu'on peut glisser, pour de la publicité, dans des boîtes de lessive et des produits de ce type. L'idée surgit bientôt de mettre du matériel inédit dans ces fascicules. Le premier "comic book" qui remporte un succès colossal s'appelle *Action Comics*. C'est là qu'apparaît *Superman*, *The Man of Steel*, l'homme d'acier. Il possède quelques particularités par rapport à tous les héros vus jusqu'alors. A posteriori, on leur a donné un nom : ce sont les "super-héros". Trois caractéristiques définissent le super-héros : il a des super pouvoirs, c'est-à-dire qu'il est surhumain ; il a un costume (*Superman* est le premier à avoir imposé la mode du slip sur les collants) ; enfin, le super-

héros a une identité secrète. *Superman* a été créé par deux jeunes dessinateurs américains d'origine juive qui s'appellent Siegel et Shuster. La bande dessinée étant un médium commercial, le succès de *Superman* produit immédiatement de nombreux autres "costumed heroes", héros en costume, comme on les appelait à l'époque. *Superman* sera suivi de *Batman*, *The Flash*, *Captain America* qui, pendant la guerre, défend l'Amérique contre les Nazis. Les comics books, comme les livres de poche, ont été développés pendant la guerre à la demande des forces armées. Le genre super-héroïque connaîtra une baisse de faveur après-guerre, mais renaîtra au début des années 60 avec l'essor des super-héros de la firme Marvel : *Les Fantastic Four*, *Spiderman*, *The X-Men*... Les comics de super-héros restent un genre vivant, qui a connu de multiples évolutions jusqu'à la période contemporaine, évolutions sur lesquelles je ne m'étendrai pas, par manque de temps.



À la même époque, dans les journaux, apparaît Milton Caniff, contemporain de Superman et de toute la tradition du film noir américain. Milton Caniff reprend cette esthétique du noir et blanc contrasté, et la met au service de récits feuilletonesques très bien construits. Son influence est énorme aux États-Unis (la liste est longue de ses suiveurs : de Frank Robbins à Frank Miller aujourd'hui) mais aussi en Europe (*Hugo Pratt*, évidemment, Victor Hubinon avec *Buck Danny*) et même en Amérique du sud avec Alberto Breccia ou José Muñoz.

## L'après-guerre aux États-Unis...

La fin des années 40 et le début des années 50 amènent un changement complet de la bande dessinée : dans la presse d'abord, c'est l'arrivée d'un nouveau type de strips humoristiques, qu'on a classé sous la bannière de l'intellectuel humor. La série la plus connue est les *Peanuts*, mais on pourrait également citer *B.C.* de Johnny Hart, les pages de Jules Feiffer ou de Walt Kelly, génial auteur de *Pogo*. La satire est plus grinçante, le rire plus cérébral. La vogue parallèle des comic books d'horreur provoque une vague de rejet des bandes dessinées, qui incite les éditeurs à contrôler et censurer la production, aboutissant à l'élaboration du "Comics Code", ensemble de règles qui brideront plusieurs années l'imagination et l'audace des créateurs.

La fin des années 50 et le début des années 60 correspond au développement de ce qu'on appelle la youth culture, la teenage culture, c'est-à-dire la culture jeune qui concerne la musique, le cinéma et, pour ce qui nous occupe, un nouveau type de bande dessinée. La firme Marvel, dont j'ai déjà parlé, est, dans le domaine des super-héros, le symbole de cette culture spécifiquement jeune.

## ... et en Europe

Revenons sur le vieux continent. Nous voilà en terrain connu, avec la bande dessinée franco-belge, qui se développe dans l'immédiat après-guerre autour de deux hebdomadaires, *Spirou* et *Tintin*.

*Spirou* date de 1938 mais démarre vraiment dans l'immédiat après-guerre. Les bandes vedettes de *Spirou* sont *Johan et Pirlouit*, *Gaston Lagaffe*, *Lucky Luke*. Même si le journal comprend de belles bandes d'aventures, de western (*Jerry Spring*), sa spécialité est l'humour, souvent iconoclaste et le dynamisme graphique dont André Franquin est le plus génial représentant.

*Tintin* paraît en 1946. C'est un journal pour jeunes garçons qui, même s'il publie des bandes comiques formidables (*Chlorophylle* de Macherot) privilégie surtout l'aventure, l'histoire, le fantastique avec un certain sérieux, et un grand souci de la documentation. Les séries les plus connues ont nom *Tintin* bien sûr, mais aussi *Corentin* de Cuvelier, *Blake*

et Mortimer, Alix, Chevalier Ardent...

Ces deux journaux sont édités par deux éditeurs belges qui décident à la fin des années 40 de partir à l'assaut du marché français et qui y parviennent avec un éclatant succès, à un point tel que les grandes séries populaires de la bande dessinée française sont souvent belges. Cet impact sera dans un premier temps limité par le vote en France de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, qui est une loi de censure et de protectionnisme qui visait essentiellement, dans l'immédiat après-guerre, à empêcher l'essor de la bande dessinée américaine, et également à "moraliser" la jeunesse. Mais la qualité de cette production, et aussi bien sûr l'évolution des mœurs, feront que la bande dessinée franco-belge marquera au moins deux générations de lecteurs.

## Les années 60 : arrivée de la bande dessinée pour adultes et de la notion d'auteur

À la fin des années 50 en France, apparaissent plusieurs héros et séries qui tranchent avec la production habituelle pour les enfants. On citera d'abord *Barbarella*, une bande dessinée qui paraît dans une revue "pour messieurs", comme on disait, mais qui est beaucoup plus qu'une bande dessinée érotique : c'est un grand moment de poésie. Forest, le dessinateur, est un de ceux qui permet l'émancipation de la bande dessinée qui s'adresse aux adultes. Il faudrait parler d'*Hara-Kiri*, dont l'humour "bête et méchant", malgré une censure répétée, va réintroduire la politique, la virulence et l'audace graphique dans la bande dessinée et le dessin d'humour. L'esprit de Coluche et de Canal+ viennent de là.

Arrêtons-nous un peu plus longtemps sur *Pilote*. Le numéro 1 de *Pilote*, qui paraît le 29 octobre 1959, publie la première page des aventures d'*Astérix*. Le succès phénoménal d'*Astérix* va inciter une génération d'adultes à lire des bandes dessinées. On peut désormais les apprécier sans être un cas social. Le succès de *Pilote* va entraîner celui de Gotlib, Bretécher, Mandryka, Druillet, Bilal qui sont découverts par Goscinny et Charlier... C'est le moment où l'on commence à parler non plus de séries mais d'auteurs. La grande conquête de *Pilote* est d'avoir imposé la notion d'auteur.

Aux États-Unis, à partir de 1952, le comic book *Mad* va se livrer à une satire sans concession de l'américain way of life. L'âme et le chef d'orchestre de la revue est Harvey Kurtzman, un humoriste autant qu'un moraliste et un dessinateur génial qui découvrira ensuite les jeunes dessinateurs de la future génération underground des années 60. La vague underground correspond à la période contestataire de la guerre du Vietnam... La bande dessinée, pour la première fois outre-Atlantique, se vend alors hors des circuits commerciaux de la distribution commerciale, et les jeunes auteurs underground ont nom Crumb, Shelton, Spiegelman, Deitch, etc. La bande dessinée underground vit en tant que telle moins de dix ans, mais son impact s'est fait sentir jusqu'aujourd'hui, puisque de nombreux auteurs contemporains se revendiquent de cet héritage, aux États-Unis comme en France.

L'impact de l'underground, dans les années 70 en France, c'est par exemple la création de revues comme *L'Écho des Savanes* ou *Métal Hurlant* dont l'auteur le plus marquant est Jean Giraud, dessinateur de *Blueberry*, connu également sous le nom de Mœbius, l'auteur d'*Arzach*, et de nombreuses œuvres fondamentales créées à cette époque.

Un retour à l'esthétique hergéenne s'opère au début des années 70 avec des auteurs comme le hollandais Joost Swarte, auteur de bande dessinée et designer qui invente l'expression "ligne claire", qui fera fortune. On se trouve en présence d'une démarche postmoderne, qui reprend un forme et la subvertit. De son côté Tardi, qui est à certains égards un héritier de Jacobs, nourrit son œuvre d'obsessions qui sont le feuilleton populaire, la ville, en particulier Paris, le genre policier et la guerre de 14-18.

Un dessinateur important pour la reconnaissance de la bande dessinée est Spiegelman, l'auteur de *Maus*. Spiegelman a expliqué qu'Adolf Hitler était co-auteur de cette œuvre car il aurait dit dans un discours : « Les juifs sont indiscutablement une race, mais ils ne sont pas humains ». Spiegelman reprend donc la tradition du dessin animé animalier qu'on appelle outre-Atlantique le cat and mouse (*Tom et Jerry*...) pour raconter l'histoire de son père et de sa mère, juifs polonais rescapés des camps de concentration, et la façon dont ils sont arrivés aux États-Unis. Cet ouvrage ambitieux et parfaitement réussi a été récompensé par un prix spécial Pulitzer et a été déterminant pour la reconnaissance de la



bande dessinée aux USA et partout dans le monde.

Nous avons laissé les super-héros peu après leur apparition dans les années 60. Dans les années 80, les œuvres de Frank Miller (*The Dark Knight Returns*) d'une part et d'Alan Moore et Dave Gibbons (*The Watchmen*) d'autre part imaginent des super-héros vieillissants et amers. C'est la fin d'une certaine forme d'innocence et le genre super-héroïque ne s'est jamais vraiment remis de cette perte.

## Des années 70 à nos jours

Edmond Baudoin nous donne l'occasion de parler de l'autobiographie, dont il est l'un des précurseurs en France, qui sera au cœur des projets éditoriaux de la plupart des nouveaux labels qui apparaîtront dans les années 90. Derrière lui, Jean-Christophe Menu, David B., et Fabrice Neaud creuseront ce sillon. Neaud travaille à son journal intime en bande dessinée, projet qui devrait durer le temps d'une vie.

L'autre grande (re)découverte est la bande dessinée de reportage. Citons l'américain Joe Sacco, qui se rend en Palestine armé d'un appareil photo, de quoi prendre des notes, et qui ensuite fait des reportages sous forme de bande dessinée. Il en a réalisé également en ex-Yougoslavie, avec un album intitulé *Gorazde*, qui raconte ce qu'il s'est passé dans ce coin des Balkans pendant le conflit des années 90.

Au chapitre des nouveaux territoires de la bande dessinée, il faudrait citer l'OuBaPo, Ouvroir de Bande-dessinée Potentielle, à la manière de l'OuLiPo, créé dans les années 60 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Étienne Léacroart est l'un des grands "oubapiens", qui dessine des histoires hilarantes aux contraintes fortes. Il faudrait également citer François Ayroles, Jochen Gerner, Killoffer, Jean-Christophe Menu, parmi les "oubapiens" remarquables...

Dans les années 90, un peu plus tard que dans le reste du monde, arrive en France les mangas sous les huées des parents, des éducateurs, qui ne comprennent pas ce nouveau langage. Découvrir la bande dessinée japonaise depuis une quinzaine d'années, c'est comme si on nous avait caché qu'il y avait eu du cinéma à Hollywood et que, soudain, on ouvre la porte et on nous déverse tout d'un coup. Il y a beaucoup de déchets dans cette production (comme dans la nôtre), mais également des pépites qui méritent la découverte.

Pour conclure : on dénombre aujourd'hui trois grandes aires de production de la bande dessinée dans le monde : l'Europe, et en particulier la France, l'Amérique du Nord avec les États-Unis et le Canada, et le Japon. Il existe d'autres traditions comme en Argentine, en Corée et bien sûr en Chine et en Inde qu'on peut prévoir de découvrir dans les années qui viennent. On peut y voir un autre effet, bénéfique me semble-t-il, de la fameuse mondialisation. On va s'arrêter là, je vous remercie de votre attention.





# Quelle production pour le cinéma d'animation en France ?

Table ronde animée par Xavier Kawa-Topor, avec :  
Ivan Rouveure, Olivier Catherin, Christophe Jankovic et  
Grégoire Solotareff

## Introduction

Le thème de cette table ronde est l'actualité et le devenir de la production de l'animation en France. Il est jugé opportun de donner un coup de projecteur sur cette question puisque d'une part, nous trouvons à Angoulême, l'un des hauts lieux de la production d'images, fixes et animées, de bande dessinée, d'illustrations mais aussi d'animation, de jeux vidéos... Nous sommes dans un lieu qui est aujourd'hui un vrai pôle de créativité : il faut profiter de la présence à Angoulême d'un certain nombre d'acteurs (producteurs, mais aussi auteurs, techniciens, formateurs...) pour partager ce regard sur l'animation en France. D'autre part, un renversement historique s'est produit, relativement récent (depuis une quinzaine d'années maintenant) : l'animation est produite en France de façon beaucoup plus importante qu'auparavant. C'est un euphémisme : il existe un vrai décollage de l'animation, par sa présence sur les écrans, audiovisuels bien sûr mais aussi au cinéma. Cela crée une activité forte autour de l'animation.

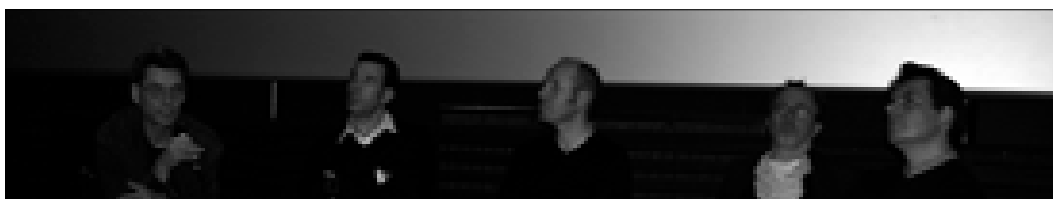
Le dispositif *École et cinéma* et le catalogue des films donne une très large part aux films d'animation : on doit être à une vingtaine de films ou de programmes d'animation sur 68 films ; ce qui fait à peu près 30% des films. C'est à la fois peu et beaucoup. Beaucoup car cela donne de l'importance symbolique au paysage cinématographique dans lequel l'animation a très longtemps été dans les marges. Or, dans *École et cinéma*, il n'est pas dans les marges, il est très présent, à travers sa diversité d'origine, d'auteur, de forme. Cette convergence entre un secteur de production, un lieu et une intention qu'ont toujours que les *Enfants de cinéma* sur l'animation, est au cœur de cette rencontre.

On pourrait mettre en perspective ce débat au sein de deux étranges corrélations entre le dessin, l'image fixe, l'animation, la bande dessinée. Premièrement, il existe de bonnes et de mauvaises raisons à vouloir comparer le film d'animation et la bande dessinée. Les enjeux de ce rapprochement sont souvent économiques. On ne peut pas ignorer que la bande dessinée et l'animation sont deux formes très différentes, mais qui, à la fois, n'ont cessées de se tutoyer, dès les origines (Emile Cohl, Winsor McCay). Des auteurs d'animation viennent de la bande dessinée, d'autres passent de l'un à l'autre. Ce tutoiement continue à exister, mais il existe pourtant un danger à vouloir réduire chacune de ces formes à une simple comparaison avec l'autre. L'animation n'est pas de la bande dessinée qui serait enfin réalisée, et la bande dessinée n'est pas le cinéma du pauvre.

Un deuxième triangle problématique est au cœur de notre débat : ce qui se joue entre le cinéma d'animation, le cinéma et le jeune public. Le cinéma d'animation a aussi très longtemps souffert d'être ramené à un genre qui s'adresserait exclusivement aux enfants. Par voie de conséquence, on a très longtemps eu une vision très restrictive de ce qu'était le jeune public. *Les Enfants de cinéma* et le réseau *École et cinéma* jouent un rôle pionnier dans la façon de considérer le jeune public comme un public à part entière et à considérer le cinéma en tant qu'art. Nous avons autour de la table des producteurs et des auteurs qui s'emparent de l'animation comme un art à part entière.

Cette problématique entre art et jeune public est bien au cœur de nos échanges ; le débat pour savoir si le cinéma d'animation était du cinéma étant derrière nous aujourd'hui.

## Table ronde



Xavier Kawa-Topor

Pour débattre de la production d'animation en France, nous avons autour de cette table Christophe Jankovic de Prima Linea, Ivan Rouveure, Directeur administratif et producteur exécutif des Armateurs, le cinéaste Grégoire Solotareff et Olivier Catherin, producteur de la société des Trois Ours.

Les questions sont les suivantes : qui êtes-vous ? Quelles est la société de production pour laquelle vous travaillez ? Quels sont les projets qui ont été pour vous déterminants pour votre travail ? Nous allons suivre un ordre, non pas de préséance mais un ordre historique dans l'arrivée des sociétés, pour suivre un fil chronologique de ce qu'il s'est passé dans la production française au cours des 15 dernières années.

Ivan Rouveure

Je travaille aux Armateurs depuis à peu près 10 ans. L'homme de l'art est Didier Brunner, mais je suis très impliqué dans la production. Les Armateurs existent depuis 15 ans environ, nous sommes connus pour avoir produit *Kirikou et la sorcière*, *Kirikou et les bêtes sauvages*, *L'enfant qui voulait être un ours*, *Princes et princesses*, *Les Triplettes de Belleville...* Deux d'entre eux, *Kirikou et la sorcière* et *Princes et princesses*, font partie du réseau *École et cinéma*. *Brendan et le secret de Kells* vient de sortir, nous avons de nombreux projets encore devant nous. Nous sommes une société plutôt connue dans le domaine du long métrage d'animation, mais également pour des séries télé d'animation également (nous produisons exclusivement de l'animation pour le moment). Cette société est historique grâce à *Kirikou et la sorcière* qui a ramené à l'ordre du jour le fait de produire du long métrage d'animation en France, et plus généralement en Europe, dans la mesure où il n'est pas facile de produire du cinéma d'animation franco-français. Les Armateurs produisent généralement en coproduction avec d'autres pays, européens la plupart du temps (mais cela peut se produire avec le Canada également).

Xavier Kawa-Topor

*Kirikou et la sorcière* dont la sortie date de 1998, est considéré comme, sinon le déclencheur, tout du moins le révélateur d'un mouvement. Il s'agit du premier film français qui rencontre un succès, de presse comme de public en salle, depuis très longtemps. Ce film rend possible à la fois l'aventure des Armateurs et l'envie de produire en montrant qu'il existe des débouchés possibles.

Ivan Rouveure

Effectivement, *Kirikou et la sorcière* est sorti en décembre 1998, alors que cela faisait presque 15 ans qu'il n'y avait pas eu de long métrage d'animation français, excepté *Astérix*, mais qui est une licence, en tout cas aucun film d'auteur qui ne soit déjà une adaptation. Ce film a donc permis un renouveau de la production de long métrage en France, montrant d'une part qu'on pouvait faire un film d'animation



Kirikou et la sorcière

vraiment original, qui ne cherche pas à concurrencer les films américains (ils ne jouent simplement pas sur le même tableau, cela est ni mieux ni moins bien). D'autre part, avec une vraie identité française, ces films ont une raison d'exister : ils rencontrent un public, ils ont une sensibilité, une âme. Ils reposent davantage sur un travail d'auteur, plutôt que sur un travail de producteur comme on peut l'imaginer dans les productions américaines. Ce film a été le point de départ dans le fait de redonner confiance dans la production de long métrage d'animation en France. Il existait auparavant une morosité, une timidité. Je suis arrivé aux Armateurs au moment de *Kirikou et la sorcière*, j'ai donc du mal à avoir une connaissance du secteur avant. Mais je sais que le marché ne le souhaitait pas non plus : quand Didier Brunner a annoncé son projet, tout le monde l'a regardé avec de gros yeux en disant qu'il était fou de vouloir mener ce projet, qu'il n'y arriverait jamais, que personne n'irait voir ce film. Dans la mesure où Disney était leader, il fallait leur laisser faire leur métier et faire autre chose. Ils pensaient qu'il n'existait pas de place pour ce type de projet. Il y a eu peu de promotion sur le film, mais d'excellents bouche à oreille et retour de presse. *Kirikou et la sorcière* s'est imposé au monde professionnel qui, comme partout, a ses préjugés concernant ce qui marche ou non. Or, il est important de cultiver la diversité et l'Europe détient des choses à dire différentes de ce que font les grands studios américains.

Xavier Kawa-Topor

Christophe Jankovic, Prima Linea, autre société de production implantée à Angoulême que tu diriges avec Valérie Schermann, qui a une histoire un peu particulière : il existe au départ une agence de graphistes et l'animation vient dans un second temps.

Christophe Jankovic

C'est effectivement notre spécificité : la production existe à partir du travail de plus de 20 ans de Valérie Schermann au sein de Prima Linea qui est une agence de représentations d'auteurs graphiques. C'est ainsi qu'elle a rencontré Grégoire Solotareff et beaucoup d'autres dessinateurs importants. Cette proximité avec les auteurs est l'essentielle de notre ligne éditoriale. Je viens de la prise de vue réelle et je suis arrivé dans l'aventure pour la création de cette production il y a une dizaine d'années. J'insiste sur le mot auteur, en espérant avoir l'occasion d'y revenir. Ces auteurs sont des artistes qui travaillent dans des secteurs graphiques assez différents : beaucoup dans la bande dessinée, d'autres, comme Grégoire Solotareff, dans l'édition jeunesse, certains dans des éléments encore plus extrêmes de l'image graphique comme la typographie... Nous avons créé la production, à cause, avec et pour eux. Un dessinateur, un auteur par le dessin, a souvent envie de se confronter à l'image animée et plus globalement à l'audiovisuel, peut-être encore plus aujourd'hui avec les technologies numériques. Prima Linea Productions a été créée comme outil de recherche, pour travailler avec ces auteurs et non pas pour adapter leur dessin en animation (ce qui n'a pas grand intérêt et qui est un peu réducteur), pour leur donner les outils pratiques, pour réfléchir, expérimenter même, avec eux, les moyens d'élargir leur champ créatif : vivre de nouvelles aventures, explorer un nouveau territoire, celui de l'image en mouvement à partir de leur travail en image fixe. Tous, comme Grégoire Solotareff, disent qu'un des éléments qui les intéresse le plus est le son. Sur la table à dessin, le mouvement existe, implicitement, mais le son manque. Nombre d'entre eux, qui ont fait l'expérience du film d'animation, ont parlé du son presque avant le mouvement.

Nous avons commencé avec des formats très courts, assez expérimentaux, et du travail de commande qui a permis de faire vivre la société : la publicité, l'habillage télé, le web... Ceci nous a permis de nous former, car aucun d'entre nous ne connaissait véritablement l'animation. Notre envie commune était d'arriver à raconter des histoires avec l'animation. Grégoire Solotareff nous a permis d'atteindre cet objectif, en commençant par *Loulou*,



Loulou et autres loups

qui a été notre premier passage à l'acte de raconter des histoires.

*Loulou* est devenu au cinéma *Loulou et autres loups*. *Loulou* y est accompagné de quatre courts métrages réalisés par quatre auteurs graphiques différents. Pour la plupart d'entre eux aussi, il s'agissait d'une première en animation. En revanche, l'ensemble des scénarios est du à Grégoire Solotareff et Jean-Luc Fromental. Ainsi, à partir de *Loulou*, un "spécial" d'une demi-heure pour les cases jeunesse de France 3, nous avons eu la première opportunité de raconter des histoires en animation et cela avec plusieurs des auteurs historiques de Prima Linea. Le film est sorti en salle et a eu un bel écho. Ce qui nous a donné les moyens d'attaquer la pièce maîtresse que nous avions en ligne de mire dès l'origine avec Grégoire Solotareff : son long-métrage *Kulka* (le titre d'origine de *U*). *Loulou* a donc été notre galop d'essai commun et le moyen de montrer aux financiers et aux décideurs du monde audiovisuel qu'on était capable de fabriquer davantage que des bouts de 30 secondes pour la publicité ! Après *U* qui fut le deuxième, il y eut *Peur(s) du noir*, avec lequel on a essayé de s'intéresser à un secteur plus difficile : le public adulte. Les Armateurs avaient ouvert la voie avec *Les Triplettes de Belleville*. Toucher le public adulte nous intéressait, également l'idée de travailler sur un projet inhabituel : *Peur(s) du noir* est un film à sketch, avec six auteurs différents qui évoquent chacun une peur profonde, personnelle... En noir et blanc, le film entremêle ces regards. Ces six auteurs proviennent tous du graphisme et avaient peu été, ou pas du tout, confrontés jusqu'alors à l'animation (McGuire et Marie Caillou étaient déjà de l'aventure des autres loups). Ces films marquent un premier aboutissement : explorer de nouveaux territoires avec ces auteurs graphiques que nous admirons et avec lesquels nous cherchons à travailler sur le long terme.



Peur(s) du noir

Xavier Kawa-Topor

Olivier Catherin, des Trois Ours, une société de production beaucoup plus récente, d'à peine un an et demi, créée autour d'Olivier Catherin et de Serge Elissalde. Tu as auparavant eu d'importantes responsabilités dans l'Association Française du Cinéma d'Animation, autour de la Fête de l'animation. Cette création des Trois Ours se fonde, ou en tout cas s'étaie, par la connaissance particulière que tu as pu acquérir de l'évolution de l'animation au cours des dernières années en France et à l'étranger.

Olivier Catherin

Passer plusieurs années à l'Association Française du Cinéma d'Animation a été l'occasion d'avoir une vue extérieure et générale sur le monde de l'animation. C'est aussi l'occasion de se confronter à des réalisateurs et des auteurs, d'entendre les plaintes des uns et des autres. En montant par exemple un comité de lecture à l'AFCA, je pensais souvent à la production, sans que cela devienne un métier qui me taraude. Ma rencontre avec Serge Elissalde a été déterminante. Il est le réalisateur que l'on connaît, qui a travaillé avec plusieurs producteurs, et qui avait envie à la fois de faire naître des projets portés par les uns et les autres au fil des rencontres professionnelles et aussi de pouvoir produire des projets personnels. Cette rencontre, cette double rencontre, a été le déclencheur de la société les Trois Ours installée à Angoulême qui, pour l'instant, n'a pas produit grand-chose. Elle a terminé un film et peut-être la semaine prochaine deux autres. C'est très récent.

L'idée de départ est un désir de court-métrage : on avait vraiment envie de faire exister des films qui nous proposaient quelque chose, qui nous excitaient. C'est une affaire de

rencontre avec des auteurs et des projets, avec une vraie envie d'être surpris : des projets de série courte d'auteur, un projet de série documentaire animé, et puis on commence tout juste à se poser la question de produire un long métrage. Le long-métrage paraît une aventure démesurée... Je pense qu'on en reparlera.

Xavier Kawa-Topor

J'ai envie de poser une première question à Grégoire Solotareff. Vous avez beaucoup parlé avec Hervé Joubert-Laurencin de l'aspect artistique : ce qui se lie entre les images fixes et l'animation. L'animation en tant qu'art mais autre chose se joue également. Vous travaillez en tant qu'auteur, illustrateur dans un cadre relativement solitaire : vous êtes le seul capitaine à bord. Avec l'animation, vous passez dans un cadre collectif. Cela a dû être le cas pour *Loulou et autres loups* ; c'est aussi le cas pour *U*. Qu'on aborde un format de 26 minutes ou un long métrage, il s'agit d'un collectif, d'une collaboration. Quelles ont été vos premiers sentiments vis-à-vis de ce cadre de travail que vous découvrez, d'autant que l'économie du cinéma et ses contraintes n'ont rien à voir avec ceux de l'édition ?

Et pour aller encore plus loin, est-ce qu'il faut rogner sur la liberté de l'auteur lorsqu'on passe dans l'animation ?

Grégoire Solotareff

Comme toutes les aventures artistiques, c'est une histoire de rencontre. Le travail avec Valérie Schermann, Christophe Jankovic et toute l'équipe, en particulier Serge Elissalde avec qui j'ai fait ce film de bout en bout, a permis à ces projets d'aboutir. On mène cette aventure ensemble, du début jusqu'à la fin, avec l'idée de fabriquer ensemble un film en sachant que cela va être long et compliqué. Chacun à son poste va donner le meilleur de ce qu'il est capable de donner. C'est comme si l'on partait en voyage ensemble pour plusieurs années : il faut composer sur le plan humain. On n'appréhende pas forcément cet aspect, on part enthousiaste, avec en ligne de mire un objet virtuel ; ce qui est très excitant (c'est d'ailleurs un très grand souvenir). L'autre jour, j'ai participé à une rencontre avec des enfants et un enfant de 6 ou 7 ans m'a posé une question incroyable pour cet âge-là : « est-ce que tu préfères finir un livre ou le commencer ? ». À cette belle question, j'ai répondu : « comme tout ce que je fais, je préfère commencer. D'ailleurs, je ne sais pas finir mes histoires ». Ainsi, l'idée de commencer un travail à plusieurs est très excitant ; d'autant plus que, quand on est à l'origine d'un projet, on a un désir qu'on sait ne pas pouvoir réaliser seul : la règle du jeu est évidente dès le départ. La question de l'adaptation de son travail ne se pose donc pas, l'idée même que d'autres personnes viennent travailler sur ce qu'on a imaginé est au contraire inouïe. C'est extrêmement gratifiant, d'autant qu'habituellement, le travail d'auteur est très solitaire. Je crois qu'on écrit et dessine correctement que lorsqu'on est seul. L'arrivée d'une équipe sur un projet à soi est une vraie récompense de son travail. On sait bien que cela va être difficile, qu'il y aura des tensions, qu'on va se trouver dans des moments où l'on est moins productif que les autres, qu'on n'est pas tous au même rythme. La fatigue faisant, tout ne se passe pas de manière aussi idéale que l'on aurait aimé, mais tout cela fait partie du jeu. Globalement, *Loulou et autres loups* et *U* ont été des aventures formidables qui ont été produits avec une grâce extrême. On ne s'est jamais quitté, on s'est bien entendu jusqu'au bout. L'idée fixe et commune était de faire le meilleur film possible ; conscients que l'objet n'était pas purement commercial. L'objectif était de faire, ensemble, un film qui vaille la peine.

Xavier Kawa-Topor

Pour prolonger ce que vous venez de dire, je vais m'adresser aux 3 producteurs : pourquoi produisez-vous des films d'animation ? Est-ce plus facile, plus difficile que le cinéma en prise de vue réelle ? Un producteur aborde-t-il la production d'animation en se rassurant sur un public jeune acquis avec des débouchés à travers la télévision et l'édition ?

Christophe Jankovic

La production est le seul moyen d'arriver à faire les films qu'on veut faire. Nous n'avons pas grande vocation en terme industriel, financier... ou autres joyeusetés de ce genre, si ce n'est une nécessité de survie de la société, d'en vivre aussi, avec notre équipe, puisque c'est devenu notre métier. Mais qu'est-ce qui déclenche pour Valérie et moi l'envie de faire un film ? Notre chance est de travailler avec des gens que nous connaissons bien, dont nous

sommes parfois amis, dont nous aimons beaucoup le travail, et avec lesquels nous avons des échanges qui datent de plusieurs années. Tous nos films sont l'aboutissement d'un long processus avec ces auteurs. Certains projets ne sont pas mûrs, nous le sentons, sans pouvoir en donner les raisons. Le premier long métrage



Kulka dans U

qui a mûri est celui de Grégoire Solotareff, mais je ne peux pas vous dire pourquoi. D'emblée, Grégoire n'a pas aucun mal à nous persuader. Le premier personnage qu'il nous a montré, Kulka, nous a donné envie... Il portait l'histoire encore en gestation. On s'est dit qu'un tel film était envisageable, qu'on pouvait s'y atteler, même s'il fallait passer par l'étape *Loulou* pour y arriver. L'envie est donc à la fois artistique et humaine. C'est le moteur.

Les producteurs vivent une sorte de grand écart, entre des éléments qui touchent à l'artistique, qui tiennent à cœur, qui font réfléchir, et une autre partie de notre activité qui est confrontée à l'industrie, au loisir, à la télévision, à la finance, de haute volée parfois. C'est très angoissant, mais stimulant à la fois.

Xavier Kawa-Topor

Est-il aujourd'hui plus facile de produire un film d'animation ? Trouve-t-on plus facilement de l'argent, des coproductions et un public que quelques années auparavant ?

Ivan Rouveure

Aujourd'hui, on trouve probablement plus facilement de l'argent qu'avant *Kirikou et la sorcière*, mais sûrement plus difficilement que 4 ou 5 ans auparavant. Le cycle est le propre de l'économie : la vague monte puis redescend. Je crois que nous sommes dans le creux de la vague. *Brendan et le secret de Kells* n'a pas eu le succès à la hauteur de ce qui était attendu. Les partenaires qu'on embarque sur notre bateau sont donc échaudés, plus frileux, plus exigeants, quand on revient les voir pour faire un nouveau film.

J'appelle un film à grand succès un film qui, quand on dépense 100 pour le fabriquer, rapporte 100 de telle sorte qu'on puisse en refaire un autre. C'est déjà un bon succès.

Sachant que le succès économique d'un film se joue dans son montage financier, avant même les entrées en salle. Chaque film est un prototype. Nous avons produit 7 longs métrages aux Armateurs et ce fut 7 plans de financements différents. C'est parfois de la haute voltige : un film comme *Les Triplettes de Belleville* a été un montage financier compliqué, coûteux, qui n'enrichit que ceux qui risquent le moins, mais cela fait partie du jeu. Le film a été un succès public, ce qui est notre plus grande satisfaction. Les Armateurs, le plus gros investisseur sur ce film, ne gagne rien économiquement, mais gagne en notoriété, crédibilité. C'est aussi ce qui permet de produire d'autres films.

Le retour sur investissement n'est pas uniquement financier. Les Armateurs a dû réagir après ce film : on est entré dans un groupe audiovisuel pour survivre aux *Triplettes de Belleville*, sinon on aurait probablement déposé le bilan.

Le montage financier est donc la partie la plus importante, d'autant que l'une des particularités de l'animation est le temps de production. En moyenne, le temps de fabrication des images pour un film (je ne compte pas l'écriture du scénario...) est de 24 mois, entre 18 et



Les Triplettes de Belleville



36 mois. Plus les aventures sont longues, plus les enjeux économiques sont importants. Quand quelqu'un donne une somme à une année  $n$ , il faut imaginer que le film sera terminé à  $n + 2$ ,  $n + 3$  peut-être si le film met du temps à sortir en salle. Car le film, une fois fini, ne sort pas forcément très vite : il existe parfois 6 à 8 mois d'attente. Ainsi, cette personne prend un risque.

Concernant les financements, il existe deux principales sources de financement : en premier, les subventions. Il en existe un grand nombre, qui ont chacune leur règle, en France et en Europe. Certaines ne sont pas cumulables, certaines arrivent à l'écriture, d'autres en production, d'autres encore à l'exploitation ou à la distribution.

Mais les aides ne sont pas particulièrement favorables à l'animation en France, pas plus à la prise vue réelle qu'à l'animation. En revanche, nous n'avons pas le droit d'avoir plus de 50% de subvention sur le total du financement du projet.

La deuxième source importante de financement doit être au niveau des recettes : le Minimum Garanti que nous versent les distributeurs qui placent le film chez les exploitants dans les salles de cinéma, la vente du film à l'international, son édition en DVD... On finance le film avec une avance sur les recettes à venir. Ils doivent croire suffisamment au film avant même qu'il existe pour investir de l'argent, des sommes parfois assez conséquentes, qui permettent de fabriquer le film. C'est un système de prototype : on fabrique sans connaître le produit final, c'est l'aventure.

C'est ce qui fait le charme de ce métier : on est dépendant du public, on travaille pour le public. Et je réponds à la question de départ : pourquoi sommes-nous producteurs ? parce que nous ne sommes pas des artistes, mais que nous pouvons donner la possibilité à ceux qui savent dessiner et raconter des histoires de pouvoir le faire et d'exister au-delà de leur intimité. Cela naît, comme le disait Grégoire Solotareff, d'une rencontre humaine. D'où le nom des Armateurs : produire un film d'animation revient à armer un bateau, tels les armateurs du XVIIIe siècle pour qui partir en mer était une grande aventure. Pour produire un film d'animation, il faut être tenace, plus fou que courageux, pour partir au départ.

Xavier Kawa-Topor

Une question pour Olivier Catherin : comment cela se passe pour le court métrage ? Existe-t-il davantage de liberté, de créativité possible, dans la manière de produire un court métrage ? Le court métrage peut-il jouer un rôle de laboratoire de recherche pour l'animation ?

Olivier Catherin

Il existe beaucoup de différences entre un court et un long métrage mais il existe un point commun : la durée de production. Même pour produire un court métrage, on est embarqué dans une aventure qui dure, dans le meilleur des cas : 8 à 10 mois, mais parfois un an, un an et demi, voire beaucoup plus que cela. Pour ce qui est du long-métrage, le budget est plus important, mobilisé sur davantage de temps, donc un travail sur la durée avec toute une équipe. Avec le court-métrage, nous sommes confrontés à un problème de durée, sans être confronté du tout aux mêmes enjeux financiers, la question de la rentabilité n'existant pas. En effet, le budget donné au départ, est à utiliser, sans enjeu commercial derrière. Le système de subvention français mis en place par le CNC et par les régions est tel, qu'il permet d'avoir un budget correct pour financer des films courts, même s'il est parfois restreint. Les préachats de chaîne de télévision sont également un moyen mais sans enjeu commercial non plus. Le point fort d'un projet de court-métrage est son ambition et sa qualité artistiques. La question de sa vente en télévision plus ou moins assurée n'est pas posée. Les films qui marchent les mieux sont les plus forts. La question est différente pour les longs-métrages d'animation et les longs-métrages en général, où le public est à prendre en compte.

Nous choisissons les projets essentiellement en fonction de la rencontre, en passant beaucoup de temps avec la personne. Les problèmes financiers sont simplement des problèmes d'organisation de la production, de rapport avec l'équipe... Cela peut également arriver sur des projets de courts métrages : on a mal préparé le projet, on a mal évalué les problèmes au départ... Le court métrage a un rôle de laboratoire non seulement pour le long-métrage mais aussi pour la publicité, pour la série... Nous avons la chance d'avoir des créateurs d'images et d'histoires absolument extraordinaires. Certains ont des paris audacieux : le court métrage représente un foisonnement de création qui nourrit particulièrement l'animation dans toute sa production.

# Débat

Xavier Kawa-Topor

Une question à tous pour ouvrir la discussion. Quand on regarde les films d'animation qui sortent au cinéma, on aperçoit un clivage très important, de plus en plus systématique et prégnant : d'un côté, la production de grosses machines, résultant davantage de l'industrie du loisir, très soutenues à l'international et très stéréotypées ; par ailleurs, on voit exister sur les écrans de l'animation d'auteur, française bien sûr, mais aussi étrangère (japonaise...). Ce clivage va-t-il dans le sens que vous défendez ? Existe-t-il une place réelle pour l'animation d'auteurs sur les écrans ?

Christophe Jankovic

Je suis moyennement optimiste. À la fois, j'ai tort de dire cela car vous participez au plus positif de l'élan. Chez Prima Linea, nous ne faisons aucune différence entre le cinéma et l'animation. On défend toujours l'idée que le cinéma d'animation n'est pas un genre en soi mais un moyen d'expression, avec ses techniques propres. La meilleure preuve est que l'on peut aborder tous les genres dans le cinéma d'animation. Ce dernier n'étant pas à part, il n'a pas de raison de vivre autre chose que ce que vit le cinéma. Or, le cinéma subit, aujourd'hui en France, le caractère de plus en plus puissant des grosses machines de l'industrie du loisir et la difficulté grandissante du cinéma d'auteur pour exister, quel qu'il soit. Dans la production d'animation, un moment d'euphorie s'est produit ces dernières années grâce à l'écroulement de la muraille de Chine produit par de nouveaux succès tels que *Kirikou et la sorcière* face à la dominance de Disney dans le monde occidental depuis des décennies. Nous avons été nombreux à nous engouffrer dans cette porte ouverte, en Europe mais aussi aux États-Unis : certains grands studios américains ont joué magnifiquement sur les deux tableaux (artistique et économique), comme Pixar par exemple. Chez Prima Linea, nous sommes des artisans, nous avons la chance de pouvoir faire exister le cinéma d'auteur, car nous avons un cinéma riche et varié, des auteurs, et un public curieux en France (beaucoup plus que dans d'autres pays d'Europe), grâce au système de gestion très encadré du cinéma, aux règles d'exceptions culturelles, aux politiques du CNC en général, encore plus qu'aux seules subventions. Mais ce public me donne aujourd'hui un peu l'impression d'être moins là, ou peut-être moins curieux...

Le créneau du film d'auteur est ce qui nous intéresse le plus par goût mais c'est aussi l'espace économique dans lequel nous savons opérer le mieux, même si c'est avec plus de difficultés. Nos difficultés viennent du public ou plus exactement des gens qui font les menus pour le public, et qui évaluent la capacité du public à accepter telle ou telle chose. Un exemple : on a de plus en plus de mal à vendre des films d'animation aux chaînes de télévision. On ne parle pas de TF1 qui ne s'intéresse pas beaucoup au long-métrage d'animation, à peine de M6, ni d'Arte qui ne fait à peu de chose près que dans le court-métrage. Il reste France Télévision et Canal +. Mais tous nous disent : « l'animation ne fait pas d'audience et ne passe pas en prime time ». Or, ils n'ont jamais, ou quasi, tenté de passer en prime time des films d'animation, et de toutes façons, apparemment, les enfants ne sont pas comptabilisés dans ces audiences de prime time... !

Ivan Rouveure

Pour exister, pour la prise de vue réelle comme pour l'animation, le problème est marketing : les films qui marchent bénéficient souvent d'un gros marketing. En France, il est compliqué d'avoir déjà les moyens de financer le film, alors il paraît difficile d'avoir les moyens pour être à la hauteur de ce que font les Américains sur ce plan. En tant que public, nous sommes sensibles au matraquage des films. On connaît déjà ce que va sortir Pixar sur les 12 mois à venir, mais aussi le line up de Disney. Nous avons déjà les bandes-annonces. Ils ont un savoir-faire marketing pour nous préparer, pour que le film existe déjà dans nos esprits bien avant que le film ne soit disponible sur les écrans.

Un spectateur

Est-ce qu'un nouveau *Kirikou et la sorcière* est possible 10 ans après ? Un succès dégagé de toute stratégie marketing, qui a fonctionné par une chose humaine, lié au cinéma d'auteur : le bouche à oreille, une autre échelle que le marché ou la publicité ? De mon point de vue, c'est encore possible car cela ne vieillit pas.

Ivan Rouveure

Cela est de moins en moins possible car il existe de plus en plus de films sur le marché. *Kirikou et la sorcière* a engendré un million en demi d'entrées, mais, le premier mois, sûrement moins de 200 000 entrées. Aujourd'hui, s'il fait moins de 200 000 entrées le premier mois, je ne suis pas sûr que le film tienne 4 semaines de plus. En 1998, on avait le temps d'installer un film dans la durée, de donner le temps au bouche à oreille. Aujourd'hui, tellement de films arrivent sur le marché que soit on fait nos preuves en salle le premier mois, souvent même les premières semaines, soit on est sorti des salles. Après, il reste la vidéo, mais si le film n'existe pas en notoriété, on vend difficilement le DVD. Après tout, la vidéo est également un moyen de faire circuler un film, mais encore faut-il que le film acquiert une certaine notoriété pour que cela marche. Le bouche à oreille est encore possible : *Valse avec Bachir* a bien marché par ce biais, sans grand renfort marketing. Mais cela était dû au film, un documentaire en animation, quelque chose qui vient à contre-pied, du jamais vu, du hors-norme et une présentation à Cannes. Aujourd'hui 25 ou 30 films d'animation sont proposés par an. Quand *Kirikou et la sorcière* est sorti, il existait un film français d'animation européen et 2 ou 3 films des studios américains : 5 ou 6 films d'animation au maximum dans l'année. La différence se situe vis-à-vis du temps qu'on donne au film pour exister.



Valse avec Bachir

Olivier Catherin

La donne a changé : à l'AFCA, nous avons organisé une table ronde sur la production de long-métrage d'animation 2 ans après la sortie de *Kirikou et la sorcière*. Il existait alors 16 projets de long-métrage à ce moment-là en France, ce qui était spectaculaire (et encore, beaucoup sont restés à l'état de projet). La deuxième évolution est le fait d'avoir réussi à attirer un public adulte sur des films d'animation. Le premier est peut-être *Les Triplettes de Belleville*, et il y a ensuite eut *Persepolis*, *Valse avec Bachir*... Nous avons donc élargi la palette du public et de ce qu'il est possible de faire. Mais cela reste des exceptions. J'ai également le sentiment que le plus gros obstacle reste un problème de budget : lorsqu'on monte un film de long métrage, l'ensemble des partenaires doit être présent. Il faut donc une rentabilité commerciale : si le film ne génère pas 500 000 entrées, voire un million, il se trouve dans un échec commercial. Ceci est un vrai problème pour l'animation. Certains films de prise de vue réelle arrivent à s'équilibrer économiquement avec 150 000 ou 200 000 entrées. D'autres choses sont à imaginer dans ce sens-là : par exemple, des films d'auteurs fabriqués un peu différemment, qui coûtent moins cher, donc qui n'ont pas les mêmes nécessités de rentabilité commerciale. Nous avons eu déjà quelques exemples de films de type-là, dont les choix artistiques et techniques permettent des budgets moins importants. En inventant des techniques moins coûteuses et des scénarios adaptés aux contraintes budgétaires, on arrivera peut-être à produire des films d'auteurs avec un peu

plus de liberté. Sans en revenir au court métrage, on se situe quelque part entre les deux. Aujourd'hui, quand on voit le travail de montage d'un projet de long métrage d'animation qui coûte 8 millions ou 10 millions d'euros, on est condamné au succès ou à la faillite. On comprend que les partenaires aient du mal à s'engager dans ce type de production.

Eric Raguet, coordinateur cinéma - Savoie (73)

L'arrivée de la 3D en relief me semble un phénomène inquiétant : formate-t-on un public, des parents avec cette technique ? On va voir le film car il est en relief, sans autre intérêt. En tant que producteur, comment regardez-vous ce phénomène ?



*Spectatrices avec des lunettes 3D*

Ivan Rouveure

Je reste perplexe sur ce phénomène : je ne suis pas du tout convaincu par le relief. C'est d'abord un effet marketing : l'entrée est plus chère, ce qui permet de rentabiliser des films plus rapidement, même s'ils sont plus chers à produire. Nous assistons aussi à un effet de mode : les réalisateurs vont apprendre à mettre en scène en fonction de la technique, et non pas l'inverse, c'est-à-dire mettre de la technique pour engendrer un peu plus d'entrées. Le relief nécessite une autre mise en scène, il ne s'agit pas de produire uniquement du spectaculaire. Faire du cinéma commence d'abord par raconter une histoire.

Concernant la 3D simplement, nous n'avons pas encore produit aux Armateurs de films en images numériques, mais on continue à produire des films en 2D, que ce soit en 2D traditionnelle, avec du dessin sur papier, ou de l'animation flash comme on est en train de le faire sur notre production en cours. La 2D va continuer, même si elle risque de devenir un peu plus marginale. Mais je ne pense pas qu'elle disparaisse car il existe peu de limite à ce qu'on peut faire en 2D. Alors qu'en 3D, il existe encore certaines limites, différentes de celles de la 2D.

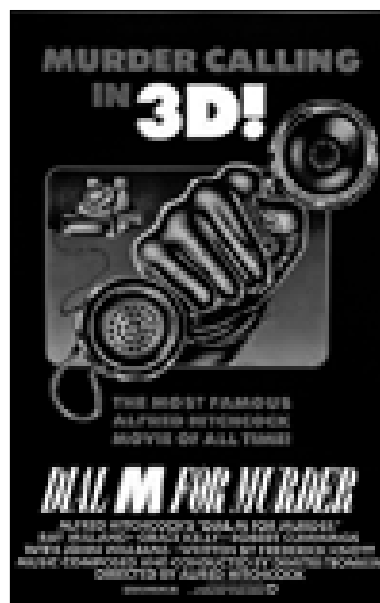
Pour répondre à la question posée tout à l'heure, à savoir "pourquoi l'animation", je dirais : parce qu'il n'y a pas de limite à l'animation, il n'existe pas de limite à l'imagination. Cette technique permet tout.

Christophe Jankovic

Pour le moment, les films qui ont bien marché en France sont plutôt des films d'auteurs en 2D. Mais je ne sais pas s'il faut s'inquiéter du relief. Je sais qu'on s'est inquiété lors de l'arrivée du parlant. Comme vous, je ne suis pas totalement convaincu, j'attends le film de Cameron, *Avatar*, le premier annoncé spécifiquement pensé pour le relief. Dans le cas des petites salles ou du cinéma itinérant, cela va poser des problèmes, sûrement. En même temps, cela sera plus simple que dans les années 50 : le relief eut de magnifiques heures de gloires, avec *la Mort aux trousses* d'Hitchcock ou encore *le Crime était presque parfait*.

Cela ne me paraît pas directement inquiétant en terme de public, car cela coûte plus cher, avec le port des lunettes obligatoire. Quand il existera un relief sans lunettes au même prix, pour voir le film, peut-être.

Concernant la 3D, il faut faire très attention à ce qu'on dit. Nous sommes adeptes du dessin, de la 2D, certes, mais en même temps, nous ne sommes qu'à l'aube de l'image de synthèse ; une technique qui va continuer à évoluer. Aucune raison ne permet de penser qu'on ne peut pas créer dans cet univers, exactement de la même façon que dans d'autres univers (pâte à modeler...). C'est cet ensemble de techniques riches et variées qui rend l'animation intéressante.



*Affiche du film  
Le Crime était presque parfait*

Xavier Kawa-Topor

Je voudrais poser une dernière question à Grégoire Solotareff : vous avez, j'imagine, des projets d'animation, pouvez-vous nous en parler ? Comment abordez-vous aujourd'hui ce projet au vue de votre expérience et de ce qu'on vient de dire du contexte de la production en France ?

Grégoire Solotareff

Nous avons, avec Prima Linea Production, le projet d'un long métrage, actuellement en écriture, à partir des personnages de *Loulou*, mais en long métrage cette fois-ci. Je me lance donc dans l'aventure à nouveau, dans tous les sens du terme, en sachant que les paramètres ont changé. Avant la sortie de *Kirikou et la sorcière*, le grand public était réticent car il n'existait que très peu de longs métrages d'animation français de qualité, maintenant il existe trop de films d'animation. Parmi toutes ces nouveautés plus ou moins heureuses, je pense malgré tout que quelque chose peut se produire : non pas un autre *Kirikou* car il existe toujours une évolution dans tous les domaines, mais quelque chose d'inattendu, qui nous surprendra. Cela ne sera peut-être pas un film en 2D avec peu d'argent et de moyens techniques, ce sera quelque chose qu'on ne peut pas, par définition, définir : une nouvelle surprise. S'il n'existait pas au fond de nous l'espoir de fabriquer une œuvre qui sorte du lot, nous serions beaucoup moins nombreux à exercer ce métier, nous serions davantage désespérés que nous le sommes. Selon moi, l'avenir n'est pas si noir. Par exemple, le cinéma doit maintenant tenir compte du relief, mais, comme toutes techniques qui perdurent (comme le noir et blanc par exemple), il trouvera sa place avec des entrées plus chères. Cela sera peut-être de plus en plus difficile, mais le cinéma d'auteur a toujours été plus difficile que le cinéma commercial. Dans le cas de notre projet, je ne sais pas si cela correspond à la définition du film d'auteur, dans la mesure où il se réfère à un livre existant et un court métrage. Mais dans la mesure où personne d'entre nous n'a de visée purement commerciale, on peut dire qu'on essaie de mettre sur pied un film d'auteur.

Christophe Jankovic

Le débat sur le film d'auteur que tu ouvres est riche. Je le vois sur un plan pragmatique et simple. Selon moi, un film qui est motivé par d'autres raisons que ce que le film met lui-même en œuvre, n'est pas un film d'auteur. Un film d'auteur se définirait, en tant que film entrant dans la catégorie "film d'auteur", comme ceci : si l'unique raison d'être de ce film se trouve en lui-même, dans celui qui l'a porté et qu'on définit comme un auteur. De ce point de vue-là, Grégoire Solotareff est incapable de faire autre chose qu'un film d'auteur, malheureusement peut-être pour nous qui le produisons et pour sa retraite !

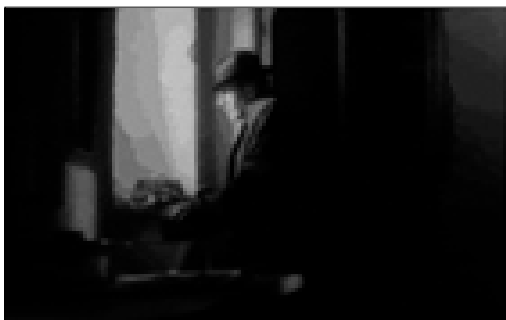
Xavier Kawa-Topor

On va clore sur cette incapacité de Grégoire Solotareff, qui nous rassure tous !



# **TROISIÈME PARTIE**

## **Le son au cinéma**



*Le Choeur, de Kiarostami, nouveau court-métrage du catalogue École et cinéma, en 2010-2011  
présenté en avant-première en plénière puis travaillé lors d'un atelier*



# Le son au cinéma

## Introduction par Carole Desbarats

Je remercie l'équipe permanente des *Enfants de cinéma* d'avoir choisi le film *Le Chœur* de Kiarostami, qui introduit fort à propos cette journée consacrée au son.

Lors des Rencontres nationales, nous avons toujours un moment lié à la question de la formation des participants et d'une certaine manière, de leur apprentissage. Nous avons choisi, au sein du groupe de réflexion des *Enfants de cinéma*, de travailler sur le son, parce qu'il reste un domaine méconnu dont la connaissance - ou au moins la sensibilisation - pourrait apporter énormément aux enfants.

Pour préparer cette introduction, j'avais d'abord sorti de ma bibliothèque des livres de Michel Chion, recherché les ouvrages de Schaeffer sur le son, mais est-ce qu'un cours universitaire correspondait vraiment à vos besoins ? Pas sûr... Alors, il valait mieux procéder autrement, en vous faisant rencontrer des professionnels de haut niveau, capables de vous parler de leur métier et de leur passion.

Hier soir, en rentrant à pied à notre hôtel situé sur les hauteurs d'Angoulême, quelque chose s'est passé, qui a conforté cette approche. Tout en discutant avec Jean-Pierre Daniel, j'ai à un moment relâché mon attention, l'oreille attirée ailleurs : un train passait dans la vallée. Or, ce qui remontait jusqu'à nous n'était pas un bruit, mais un son, un son magnifique. Quelqu'un dans le groupe a été témoin du relâchement de mon attention à ce qui se disait et j'ai entendu à côté de moi : « Il est beau, hein ? ». Daniel Deshays ici présent, avec son regard malicieux, avait parfaitement compris ce qui se passait : j'étais en train de déguster ce son et il partageait ce plaisir. Effectivement, miracle rossellinien, ce son de TGV était magnifique et je vous conseille de l'écouter ce soir si vous avez la chance de pouvoir l'entendre !...

Cette anecdote illustre parfaitement ce qu'a dit Michel Chion : la question du son mérite une initiation.

Soit vous êtes merveilleusement sensible au sonore, vous aimez les sons, les bruits, et de par votre personnalité vous prenez naturellement un plaisir intense à les écouter. Soit vous êtes comme moi, peu doué pour cela, et vous faites appel à des passeurs qui vous aident à sentir que les images "trouées" par le son s'en trouvent changées. Ces médiateurs nous permettent de vivre le cinéma différemment. Et le plaisir que l'on gagne à être conscient des bruits autour de soi en même temps que l'on vit ce qui fait notre quotidien, est quelque chose qui mérite d'être partagé avec les élèves !

Ceci me ramène à la dernière partie de mon anecdote : après m'être aperçue du fait que j'avais un complice (voire deux avec Jean-Pierre Daniel), j'ai essayé de parler de ce plaisir fugitif, en appelant à moi différentes références, le son du premier plan de *Val Abraham* de Manoel de Oliveira par exemple, où un train traverse la vallée du Douro. Daniel Deshays, lui, a simplement dit, « Oui, il était gras ce son, ils le sont rarement comme cela ». Voilà, cela était précis.

Avec les élèves aussi, on a intérêt à développer l'écoute et à nommer voire qualifier les sons : l'expérience est d'autant plus vive qu'elle est enrichie de langage. C'est ce que ce grand professionnel, mais aussi grand pédagogue du son a fait hier soir.

Après Daniel Deshays, ce sera au tour de Dominique Hennequin d'intervenir. Dominique est reconnu par la profession comme étant l'un des 2 ou 3 grands mixeurs d'aujourd'hui. Voici quelques titres de films qu'il a mixés, choisis dans sa longue et prestigieuse carrière. Parmi ces 150 films : *37°2 le matin* de Jean-Jacques Beineix (1986), *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat (1987), *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau (1988), *Les Nuits fauves* de Cyril Collard (1992), *La Reine Margot* de Patrice Chéreau (1994), *Ponette* de Doillon (un film cher aux *Enfants de cinéma*) ou encore les derniers films de Claire Denis et de Youssef Chahine et enfin, *Pauline à la Plage* et tous les films d'Éric Rohmer qui suivirent.

Nous finirons par une table ronde où continueront à être agitées ces questions, et à laquelle participeront, aux côtés des deux intervenants qui viennent d'être présentés et d'un ingénieur du son du CREADOC, deux réalisatrices que nous avons invitées, Sólveig Anspach et Licia Eminententi.



*Carole Desbarats et Daniel Deshays*

# La part sonore du cinéma

## par Daniel Deshays

### Intervention de Daniel Deshays

Intervention à écouter, en document audio, en ligne sur le site des *Enfants de cinéma* :

« La question sonore est toujours une question compliquée et en même temps très simple, dans son rapport à l'image. »

- À la découverte du paradoxe du son au cinéma : être "le sonore" d'une image (conférence de 37 minutes)

- Puis (pour le plaisir), extraits des deux films de Jacques Tati présentés durant la conférence, à revivre avec commentaires de Daniel Deshays, en "live" : *Les Vacances de Monsieur Hulot* (12 minutes) et *Mon Oncle* (15 minutes).



Un des extraits montrés des *Vacances de M. Hulot*

Se reporter au site : [www.enfants-de-cinema.com](http://www.enfants-de-cinema.com)

### Débat

Daniel Deshays

*Les vacances de Monsieur Hulot* et *Mon Oncle* sont les deux plus beaux films en ce qui concerne le rapport du son et de l'image chez Jacques Tati.

Carole Desbarats

On dit que le corps burlesque introduit le chaos dans le monde. Or tout ce que vous avez montré chez Tati de l'interpénétration par le son de lieux qui ne devraient pas, en toute logique, se côtoyer, propose une analyse concrète et précise qui permettrait effectivement de travailler avec des enfants des notions de prime abord assez abstraites.

Daniel Deshays

Avec les enfants, c'est une méthode très efficace pour commencer à entendre le son des films de Tati et comprendre ce travail du son. D'abord évidemment, retourner aux films copieusement, les regarder plusieurs fois très attentivement. Puis enregistrer la bande son à part, et l'écouter seul plusieurs fois. Ensuite seulement, vous revenez aux images. Et là, il y a beaucoup plus de clarté, parce que vous avez totalement intégré la dimension sonore du film. Donc se mettre en sous-synchronisation : arrêter le synchronisme, arrêter les images et écouter, et l'encrage commencera à apparaître. Évidemment, le disque nous pénètre de cette façon. Le "tube", c'est ça, on réécoute 200 fois la musique et elle nous appartient. Si l'on écoute les bandes-son de films de cette façon, on les aura en nous et l'on aura une réelle écoute au moment où les images reviendront dessus. Cette méthode convient à tous, et pour tous les films. Elle permet de faire apparaître enfin ce sonore qui n'apparaît jamais, qui est un agent discret - comme l'on dit des agents secrets dans les romans d'espionnage.

Carole Desbarats

Tel que vous l'évoquez, ce travail du son entre totalement dans celui que l'on peut faire sur la mise en scène : voir des films avec un jeune public et approfondir la question de l'organisation du sens, de la préparation de l'émotion du spectateur et de la place donnée à ce dernier.

Delphine Chaix, administratrice des Enfants de cinéma

Ma question concerne la version doublée en français de films en langue étrangère. Si sur un DVD, il est facile de basculer d'une version à l'autre, à l'écoute de la piste française, on reste avec l'impression que la bande-son s'appauvrit et devient complètement plate.

Daniel Deshays

Où cela peut aller trop loin ! Sur le DVD de *Stalker* de Tarkovski, une version 5+1 a été faite et vous tombez d'emblée dessus au lieu de la version mono d'origine. Pour la faire, on a alimenté les haut-parleurs arrières par des ambiances rajoutées, des grillons, etc. Or Tarkovski n'en a jamais mis dans son film. C'est hallucinant et contraire au travail du son de *Stalker* qui est une pure merveille. Il y a un moment où les producteurs exagèrent, simplement pour vendre un dispositif tel que Monsieur Dolby qui détient le marché mondial des réducteurs de bruits l'a imposé. Et ce système 5+1 nous est vendu, pas seulement pour les salles, mais pour le Home Vidéo - ce que vous avez dans votre salon. Ce plus-plus est du moins-moins. Le cinéma en mono s'adressait à toute la salle de la même façon. En stéréo, il a commencé à s'adresser au centre, et en multi-canal, aux privilégiés qui sont placés au milieu. Pourquoi ce recentrage qui ne marche pas, pourquoi le monde serait le lieu du recentrage. Avec le multicanal, vous êtes parmi les élus, au centre du monde. Et au fond : pourquoi serait-on au centre du monde ? « Achète ton Home vidéo et tu seras le prince, avec ta femme et ton enfant à tes côtés ». Les normalisations doivent avoir du sens.

Dominique Hennequin

La honte, est de tromper le spectateur qui achète un DVD et à qui on ne dit pas que l'œuvre originale est en mono. C'est une trahison, et quand la technique commence à bouffer le discours, cela pose une vraie question. Avec toute cette évolution du cinéma, comme nos débats sur le cinéma d'animation où nous évoquions le relief, on en arrive à une mauvaise utilisation des techniques modernes : devoir les utiliser, pour montrer qu'on les utilise.

Delphine Chaix, administratrice des Enfants de cinéma

Mais techniquement, qu'est-ce qui est gardé ou non de l'ambiance sonore d'un film lorsqu'on fait son doublage, et pourquoi ?

Dominique Hennequin

Quand un film est terminé dans sa langue d'origine, on fabrique ce qui s'appelle une "VI", la "version internationale" qui comprend tout ce qui reste quand vous enlevez le texte ou le direct. Souvent un re-mixe des ambiances, une version prête à ce que les comédiens étrangers rejouent les textes. Le problème vient de l'attention accordée à la réalisation de cette version. Il existe des versions étrangères vraiment remarquables comme le *Barry Lyndon* de Kubrick. Je l'ai revu pour une énième fois à la télévision et me suis surpris à l'écouter en français, sans m'en être rendu compte : « Mais c'est un film en anglais » et j'ai changé de canal. Je ne m'en suis aperçu qu'au bout de 10 minutes, parce que le tournage de la version française avait été dirigé par Patrice Chéreau, avec un résultat en termes de direction d'acteur absolument remarquable. C'est donc une question de qualité - et donc d'argent. Car Patrice Chéreau ne l'a pas fait gratuitement, cela a pris des semaines et a nécessité une équipe, un perchman, un casting d'acteurs et des interprètes qui ne vont pas singer les acteurs originaux pour leur ressembler mais qui joueront le rôle. Le tout avec une direction d'acteurs pour un travail qui n'est pas fait à la chaîne. Dès lors notre sentiment à la vision de la version doublée est bon, la technique a pu en partie rattraper les choses. Ce qui fait que la version doublée souvent ne nous plaît pas, est qu'il manque la volonté de faire bien, l'argent, tout le système.

Et enfin, que les acteurs sont choisis en quelques jours par des boîtes à fric. Ce sont en général des comédiens spécialisés sur le doublage, pris pour leur grande habilité à lire la "bande rythmo" qui défile sous l'écran et à être synchrone rapidement, mais qui ne savent même pas ce qu'ils vont interpréter. Et le fait que ce ne soit pas toujours réinterprété nous procure ce sentiment de platitude.

Daniel Deshays

On peut refabriquer les choses, et les organiser comme on veut avec la densité que l'on veut. On peut faire "du faux", mais si c'est voulu. Grandrieux par exemple, tourne en parlant aux acteurs comme le faisait Fellini. Il hurle pendant le tournage, donne des indications, dit aux acteurs ce qu'ils doivent faire, et après, on refait toute la scène pour le son, puis on recalcule les choses au montage. Mais le problème de la post-synchronisation, du doublage est que les corps ne sont plus en vie. Lorsque je suis en jeu, je bouge, les micros bougent, tout bouge. Or il est nécessaire que le corps soit à l'épreuve parce que "le corps à l'épreuve", cela s'entend. Ce que j'entends dans la voix, ce n'est pas que du sens et du texte. Et même si en doublage les interprètes bougent un peu, on est dans des acoustiques mates, dans des espaces qui ne réagissent pas à la diversité des acoustiques. Si je m'approche du sol, ça sonne différemment que si je suis debout. Il y a là un certain nombre de facteurs qui sont des choses très importantes pour notre perception. Nous ne sommes pas percepteurs de très grosses choses, mais percevons au contraire par de très petits détails. Et c'est même ces petites choses qui nous intéressent. Quand au téléphone quelqu'un nous ment, on le sait sur de très petits détails. L'écoute se constitue avec le très large, mais aussi avec le très fin.

Delphine Chaix, administratrice des Enfants de cinéma

Est-ce à dire que le cinéaste n'assiste jamais à la "VI" de son film ?

Daniel Deshays

la "VI", c'est avant les voix, tout ce qui n'est pas les voix. Le réalisateur est souvent là, puisque ça se fait avant le mixage. Mais l'enregistrement des voix après coup, est effectivement une autre paire de manches - et se fait souvent sans lui.

La question de la post-synchro et de la re-fabrication des sons est un véritable enjeu de mise en scène.



*Dominique Hennequin*

# Le mixage d'un film : la dernière étape et la plus méconnue

Conférence de Dominique Hennequin

Ma carrière a débuté en 1972, et je viens d'arrêter il y a 9 mois. J'ai consacré ma vie entière à ce travail, mais il n'y a aucune nostalgie dans le témoignage que je vous apporterai. Je suis plus un homme de terrain qu'un universitaire et le métier de mixeur est plus pour moi une passion qu'un métier. D'une manière générale, tous les techniciens, les gens de cinéma, même si l'audiovisuel est très à la mode aujourd'hui, ne se lancent pas en se disant « et si je faisais du cinéma », mais sont d'abord des passionnés.

Je suis violemment contre l'idée que le son est une question de spécialiste. Il n'y a pas de spécialiste du son, ce serait presque une insulte parce que le son pourrait apparaître comme à part du cinéma. Or, il n'en est rien, je pense que l'on fait du son au cinéma parce qu'on aime le cinéma, parce qu'on aime les acteurs, que l'on comprend leurs problèmes, leur enthousiasme !

## 1. En quoi consiste le mixage ?

D'un point de vue strictement technique, le mixage consiste à mélanger trois groupes de choses :

- les paroles et les bruitages,
- la musique,
- les ambiances et les effets.

### • Les paroles

Les paroles, en son direct, sont ensuite traitées (j'y accorde beaucoup d'importance), pour optimiser les "couleurs", enlever les scories et notamment raccorder les plans. Le "grand chic" pour le mixeur consiste à préserver toutes les qualités du son direct, à en conserver la vie, à "ne pas l'assassiner". Car il est très facile d'assassiner du son direct au mixage par des traitements trop radicaux.

Les paroles du son direct, sont parfois remplacées par le "doublage" ou "post-synchro", réalisé en studio, comme nous l'avons évoqué avec Daniel Deshay. Le public est persuadé que la totalité des paroles d'un film parlé en français proviennent du tournage lui-même, or ce n'est souvent pas le cas. Première raison, quand la prise de son était impossible (en raison de conditions polluantes épouvantables). Et la seconde, moins connue : quand l'acteur a été mauvais, que ce n'était pas son jour et que la scène ne plait pas au metteur en scène. On peut alors changer une phrase, une syllabe, ou même une scène entière - Le travail consistant bien sûr à ce que cela ne s'entende pas !

Il faut que les parties rapportées "raccordent" avec le son direct, de façon à ce que le public ait l'illusion du direct. Ce travail sur le doublage a un côté passionnant.

### • Les bruitages

Certains bruitages sont faits en "son seul", au moment du tournage ou postérieurement. Mais pour tout ce qui est bruitage courant, utilitaire, on fait appel à un bruiteur qui exerce dans un auditorium. Il voit défiler le film et, avec des objets, simule tout ce qui est du domaine de la vie courante. Cela permettra au metteur en scène de renforcer le direct. Cela permettra aussi de faire la "version internationale du film" : les paroles retirées, il restera la bande-son (bruitages, musique, ambiances, effets) prête à être doublée en langue étrangère.

- La musique

La musique n'arrive pas toujours nécessairement "à l'heure". De plus, elle n'est pas "à plat", comme on dit. Elle est "éclatée" : les groupes d'instruments sont préparés par des "mixeurs musique cinéma" (un autre métier du son). Les musiques sont livrées sur quelques pistes et c'est au cours du mixage du film que l'équilibre définitif est trouvé.

Au cinéma, la musique n'a rien de sacré. Certains musiciens le comprennent très bien. Il m'arrive de demander sur mon contrat l'absence du compositeur au mixage. Ceci dit, à la fin du mixage, lors de la projection de contrôle, on invite naturellement celui-ci et, en général, il est très heureux.

La musique du film, avec un "mixage disque" différent, est par ailleurs commercialisée dans le cadre de la promotion du film. On appelle cela la BOF : la bande originale du film. Un terme qui me fait bondir depuis ma jeunesse ! Ce n'est pas la bande originale du film ! La bande originale du film, le texte exclu, c'est la musique du film mélangée d'une certaine façon avec les ambiances, par rapport à une scène. Ce que l'on vend sur CD devrait plutôt s'appeler la bande musicale du film : la BMF !

- Les ambiances et les effets

Il peut y avoir des dizaines de couches d'ambiances que l'on traite, trie, mélange... et par ailleurs, il y a les effets (choses ponctuelles comme un claquement de porte, un feu d'artifice...). Elles et ils sont l'atmosphère artistique personnelle de chaque film.

Mais entre ces sons, une hiérarchie existe, et le signal le plus important que vous entendez au cinéma est la parole, le langage parlé. Celui-ci est sacré : il faut le protéger au maximum, parce que nous sommes dans une société du "parler". Notre civilisation a fait que l'on ne sait plus écouter, donc on écoute la parole. Et un son peut apporter autant d'émotion par les ambiances que par l'absence d'ambiance.

Carole Desbarats

Le mixeur est-il bien celui qui mélange les sons, c'est-à-dire les bruits, les paroles, les musiques... et les silences ?

Dominique Hennequin

Oui et en cela, pour moi, il n'existe pas de suprématie ou de sacralisation de la musique. La grande bataille du mixage se résume bien souvent à cette question : où met-on la musique ? La musique va-t-elle être là ou pas ?.. Notez que la musique peut-être une solution de facilité sur une scène : regardez un feuilleton, c'est tout simple, on badigeonne de musique.

Carole Desbarats

Donc, par son travail, le mixeur va donner une couleur particulière à l'ensemble, tout en respectant la création du réalisateur.

Dominique Hennequin

Mixer le son, c'est un moment de création. Le mixage est la synthèse : un métier de technicien, entendu comme un métier de créativité où les choses peuvent être remises en question.

Mon interlocuteur est le metteur en scène : je dois lui donner du plaisir, même si cela passe par de grands moments de flottement... et suis au service de son projet.

Par contre, avec la multitude d'éléments que l'on m'apporte à l'heure actuelle avec le virtuel, j'ai à saisir et suggérer rapidement l'utilisation que l'on peut en faire : repérer ce qui est intéressant, écarter ce qui l'est moins.

C'est un métier profondément artistique, que l'on fait avec ses tripes. Comme tous les métiers du cinéma, il faut apprendre la technique - elle est très lourde en son, et savoir confier ce que l'on ne sait pas faire à des assistants spécialisés, les "recorders" qui occupent dans les studios une place de haut niveau technique.

Le son est modelé par les doigts du mixeur en permanence : un son ne reste jamais étale dans une séquence. Il existe un aspect charnel dans le mixage, c'est-à-dire que, en fonction de chaque plan, de chaque émotion que vous ressentez par rapport à un acteur, les doigts bougent !



## 2. Les trois étapes de la production son

Carole Desbarats

Il existe trois étapes de la production du son :

- le tournage, les prises de son direct et les sons d'ambiance,
- le deuxième temps du montage image où intervient le monteur son,
- puis en troisième et dernière étape, le mixage.

Soit trois métiers liés au son, qui se succèdent les uns les autres...



Dominique Hennequin

Pour les films ayant une certaine envergure sur le plan du coût financier, c'est exactement cela, car le technicien universel n'existe ni dans le domaine du son, ni dans celui de l'image et je ne crois pas au cumul des postes, que quelqu'un puisse être mis à plusieurs postes.

Aujourd'hui, une équipe son en post-production se compose donc d'un monteur son et d'un mixeur et de leurs assistants respectifs. L'ingénieur du son, au mixage, doit posséder comme qualité l'esprit de synthèse. En cela, je n'aurais jamais pu être un monteur son : je n'ai pas leur pouvoir d'imagination.

D'ailleurs, du temps de l'argentique et de la bande magnétique, avant que l'on dispose de toutes les technologies d'aujourd'hui, on faisait une projection aux gens qui allaient travailler sur le son et c'était l'assistante monteuse image qui tenait les manettes pour que, dans une sorte de "conduite en live", le film soit au moins "écoutable". Je me souviens avoir été impressionné par la réussite de cet exercice au point de me dire que tout le travail qui restait à faire en aval ne devait pas trahir cette première version.

Mixer, c'est plus en quelque sorte la position de l'inspecteur des travaux finis. Rien de péjoratif : le film a été écrit, tourné, interprété, monté, et à la fin du montage image, on arrive au mixage. C'est alors que j'interviens. La fonction du mixage est une fonction "d'œil neuf".

Les monteuses qui me connaissent aiment bien me montrer le film dans un état de "presque finition", parce que le mixeur est alors en position de premier spectateur d'un objet auquel il n'a pas participé. J'occupe donc une position particulière dans l'équipe son et il est très important qu'il en soit ainsi : le mixeur imagine ce que pourrait être le film une fois fini, et ce regard est porté avant que le montage image ne soit tout à fait définitif. Nos remarques peuvent apporter quelque chose

Carole Desbarats

Ce regard neuf est très important, comme l'est celui porté sur les rushes par le monteur, qui ne participe pas au tournage.

Dominique Hennequin

J'accorde aussi pour ma part beaucoup d'importance à ce regard de monteuse image sur le son.

Ce que je dis pourra peut-être surprendre plus d'un de mes collègues, mais je tiens les gens de l'image pour les gardiens du son, la monteuse image pour la gardienne du film, donc également celle du son. La post-production sonore commence dès son travail. Monter muet est absurde, et une bonne monteuse monte l'image avec le son direct dont elle dispose. Elle crée un rythme, le rythme de l'image bien sûr, mais déjà un rythme sonore : un plan va par exemple se rallonger, parce que le son peut l'exiger. La monteuse imprime un premier style, avec les sons dont elle dispose (le son direct et quelques ambiances ainsi que des maquettes musicale).

### 3. Le lieu du mixage : l'auditorium

Carole Desbarats

Un auditorium est un lieu très impressionnant, avec un écran au fond, des sièges, voire des canapés, pour que les personnes puissent regarder le travail de mixage se faire. Dans ces personnes qui viennent apporter leurs connaissances de l'histoire du film pour vous aider, il y a d'abord le réalisateur, les monteurs, parfois le producteur ?



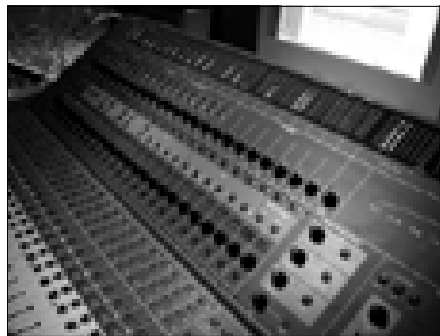
Dominique Hennequin

Concernant le producteur, aujourd'hui où tout c'est un peu "emballé" (on fait beaucoup de films, mais moins bien !), sa fonction de producteur est plus du côté de la stricte gestion financière que de la prise de risque personnelle et créative. Heureusement, nous avons encore de très grands producteurs, mais disons que dans nos rapports, la situation s'est quelque peu dégradée et l'on nous dit d'aller de plus en plus vite, que tout cela coûte trop cher.

Une journée d'auditorium revient effectivement très cher. La location de la salle seule pour 8 heures revient à 2 000 euros. S'y ajoutent les salaires des personnes présentes, toutes intermittentes du spectacle. La tendance d'une partie des nouveaux producteurs est donc de tirer les prix, en commençant par demander que la monteuse image ne soit pas là. Pour ma part, je n'ai jamais accepté que la monteuse image ne soit pas présente au mixage. Cela va jusqu'à récemment, pour un téléfilm, demander si la présence du monteur son au mixage était utile !

De plus, une partie du matériel nécessaire doit être loué.

Enfin, les dimensions de la console de mixage d'auditorium peuvent être impressionnantes : une centaine de potentiomètres. Sachant que chaque potentiomètre de niveau cache plusieurs "couches" de son, vous pouvez avoir à mener de front jusqu'à 460 sources sonores différentes ! Voilà le niveau de complexité technologique où l'on en est arrivé, et qui nécessite la présence de deux personnes aux commandes.



Autre donnée : la durée du mixage d'un long-métrage.

Pour un film comme *Cyrano de Bergerac* de Rappeneau, il nous a fallu 6 semaines. Et ce ne sont pas de journées de 8 heures, les journées peuvent se terminer à 5h du matin ! Un travail de perfectionniste, la dernière étape du film. Une fois le mixage terminé, le film est ensuite étalonné et c'est fini. Si le réalisateur n'est pas satisfait de son film, les carottes sont cuites !

Il y a une célèbre phrase dans le métier : « Quand une scène est loupée, ça s'arrangera au mixage » ! Oui, on peut essayer de "réparer" une scène. Mais, si l'on peut améliorer certaines choses, on ne peut pas "changer" un film au mixage.

C'est donc au moment où l'on est au mixage, dans ce lieu avec une console, située au 2/3 de la salle, que le film au final est gravé irrémédiablement.

## Présentation d'extraits de films, choisis pour les questions qu'ils ont posées au mixage

- *Carmen* de Francesco Rosi

Le film date de 1985 et c'est un des tous premiers films en Dolby en France, le Dolby A. C'était nouveau pour nous aussi et cela a posé des problèmes technologiques. Des conseillers anglais étaient venus, mais ils détestaient passer leurs recettes ! Quand on demandait : « C'est bon, là je peux faire ça ? » ils répondaient : « Yes, yes » d'un bout à l'autre !... Donc, il a fallu que l'on se débrouille tout seuls.

Lorsque la Gaumont a décidé de restaurer la bande sonore il y a un an et demi (comme ils l'avaient fait à grands frais et succès pour le *Don Giovanni* de Losey), cela a représenté un projet ambitieux et passionnant. J'ai commencé à y travailler, jusqu'au moment où un changement de dirigeants au sein de la Gaumont, pas du tout enclins à investir dans le culturel, le patrimoine, a entraîné la décision que le film resterait comme cela. C'est mon plus grand regret aujourd'hui.

< Extrait du *Carmen* de Francesco Rosi, avec Julia Migenes, Plácido Domingo... >

Merci Bizet, merci Rosi. La demande du réalisateur était de faire un film d'opéra - comme antithèse de l'opéra filmé. En aucun cas rester sur l'équilibre naturel d'un orchestre avec chœurs - le côté symphonique, concert. Ici, les solistes et les chœurs ne sont pas situés où ils devraient être dans un équilibre habituel avec l'orchestre à l'opéra, mais sont là où ils doivent être dans un film.

Le but était de faire que les chœurs soient à la fois une entité dans l'espace, et qu'à l'image on ait l'impression que le chant est issu de la bouche des acteurs présents à l'écran. Ainsi les cinq officiers qui s'avancent : ils sont dans les chœurs et inconsciemment, vous entendez ces hommes. Ce ne sont pas des chœurs au loin - ce qui vous aurait choqué, vous auriez eu l'impression d'une mise en scène non réaliste.



Le procédé : nous avons enregistré à la maison de Radio France les chanteurs avec l'orchestre en direct, et, à ma demande, chaque soliste a été enregistré dans sa "cabane" avec des micros à différentes distances. Les sources sonores séparées le plus possible les unes des autres, il m'était ensuite possible de les utiliser pour recréer un effet de "réalisme". Carmen chante, vous entendez sa voix, son timbre, mais quand elle se déplace dans l'espace, la réverbération sur sa voix n'est pas la même, il faut qu'on puisse le sentir. En passant ainsi perpétuellement du réalisme au non-réalisme, le spectateur regarde le film au premier degré sans que rien ne le choque, tout lui semble naturel. Réussir à reconstituer ce qu'aurait été une réalité idéale, mais en faisant en sorte que ça reste beau, surtout musicalement.

### Qu'est-ce que le Son Dolby ?

#### ou La plus petite histoire du cinéma sonore en salle

Le cinéma est né muet. Ensuite, scandale, il devient sonore, avec un haut-parleur situé derrière l'écran : il est monophonique. Une idée se fait par la suite dans le monde entier, issue des États-Unis, le désir du son stéréophonique. C'est comme dans la vie, où l'écoute est stéréophonique, enfin l'écoute intelligente qui vous permet de sélectionner les sons les uns par rapport aux autres. Cette écoute impose un haut-parleur à droite et un à gauche. Problème grave pour les spectateurs, ceux qui étaient à gauche entendaient tout à gauche, ceux à droite entendaient tout à droite, et il n'y avait rien au centre. Il fallait donc plus de deux pistes sonores optiques sur la bande film. Mais on ne pouvait en mettre plus. Dans les années 80 a donc été inventé un procédé révolutionnaire qui consista à mettre sur deux traces sonores quatre informations. Le haut-parleur du centre, ceux des deux côtés et un dans la salle - ce que l'on appelle les "ambiances". Ce fut la première étape, celle du Dolby A. avec matricage et compression, pour réduire ce que l'on appelle le "bruit de fond" et augmenter la dynamique et la richesse sonore. Ensuite, le procédé a été perfectionné en Dolby SR toujours analogique. Puis est né le Digital. Ce sont six canaux, sans pratiquement limite de dynamique. Cela correspond au 5+1 évoqué par Daniel Deshays, à savoir six hauts parleurs, répartis ainsi : à l'écran, le gauche, le centre et le droit. Dans la salle, le gauche et le droit et un haut-parleur spécialisé aux fréquences très basses. Il faut savoir qu'il y a incompatibilité sans trahison sonore entre les 3 formats (mono, Dolby A et Dolby SR), mais ceci est une autre histoire...

Dominique Hennequin

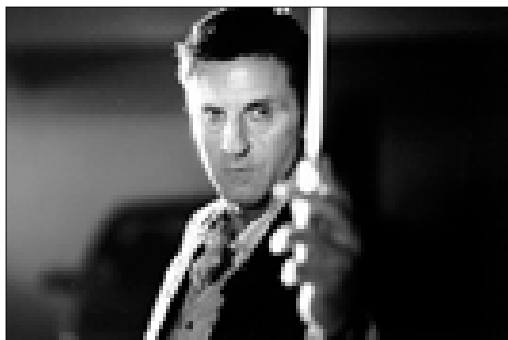
Autre audace, pour l'époque : rajouter "des bruits" sur un opéra. Les ambiances, les cris des enfants, superposés aux appels des femmes, et aux voix parlées faites au moment du tournage. Cela a choqué à l'époque, vécu par les mélomanes comme un sacrilège. Mais auprès du public, ce film fut un triomphe absolu.

Les scènes étaient tournées avec le play-back, les chanteurs faisant semblant de chanter, et les scènes étaient ensuite rejouées en play-back pour le son où femmes et hommes des ensembles pouvaient parler en italien, etc. Cet enregistrement est ensuite superposé au chœur. Donc double bande sonore : la bande "musicale", et la bande en son direct, qui vient enrichir la musique. Rosi avait accepté que l'on sorte de la timidité habituelle, pour aller assez loin en ce sens, ce qui fait qu'on regarde vraiment un film et qu'on n'est plus au concert, ou face à la captation filmée d'un opéra, mais au cinéma.

#### • *La fille sur le pont* de Patrice Leconte

J'ai choisi ce film, parce qu'il répond pour moi à la question essentielle de la nécessité d'une cohérence esthétique entre l'image et le son. Il n'y a pas de recette pour faire un son, et si j'ai parlé du mixeur comme l'Inspecteur des travaux finis - au niveau sensibilité, il doit parfois être "l'éponge". Il faut savoir absorber l'émotion du film, et pour y parvenir, ne pas trop intellectualiser les choses. Avec les tripes, avec le toucher des potentiomètres, émerge le style appelé par l'inconscient de l'image plus que par une quelconque conceptualisation. *La fille sur le pont* est un très beau film, en noir et blanc. Or on ne mixe pas un film en noir et blanc comme un film en couleur, parce que ce choix est déjà une interprétation de la réalité, une transposition par rapport à notre habitude aujourd'hui de films en couleur. Ce doit être la même chose au son. Le noir et blanc se veut graphique, et le son doit intuitivement suivre cette direction.

< Extrait à partir de la séquence du lancer de couteaux >



... Extrait sensuel, non ? Or, existe plusieurs façons de mixer ce type de séquences - peut-être la mienne n'est pas la meilleure, mais il aurait pu y en avoir de beaucoup plus mauvaises aussi !

Tout ici est absolument fait dans l'instinct, de manière à ce que chaque poignard (composé d'une multitude de sons : des bruitages, de vrais sons et l'utilisation de bruits stridents de vibrations de fils de verre...) ait le même son et donne réalisme et émotions aux lancers. Cela a été décidé sans qu'il y ait une règle pré-établie ou que l'on dise : « on va faire comme ceci ou cela », mais par passes successives, jusqu'à ce que ça fonctionne et que le résultat ne soit pas monotone à l'écoute. Chaque passe était effectuée du début à la fin de la séquence. La "bonne" est peut-être la 25<sup>e</sup> ou la 40<sup>e</sup>, peu importe. Comme un acteur en proie au tract qui, entamant sa tirade de 10 minutes, sait dès la troisième minute qu'il réussira.

Autres exemples :

- La pluie : elle arrive de façon symbolique, puis comment disparaît-elle ? - on s'en moque. Plus besoin de l'entendre, on la retire, là où les conventions imposent habituellement qu'elle dure toute la séquence.
- La passerelle nous a demandé des heures de recherche : quelle ambiance créer sur cette image ? Un bruit de port diffus n'aurait pas marché. Il a donc fallu être "graphique" : le Muezzine, puis la chanson et un bruit de passerelle peut être réaliste - sans d'ailleurs que l'on sache d'où viennent ces musiques. Le noir et blanc, le film et son ambiance fait cela, nous nous sommes laissés guider par eux pour travailler le son.

Carole Desbarats

Un jeune étudiant, qui a travaillé avec un autre mixeur, Cyril Holtz, se disait fasciné par la façon dont ce dernier laissait toujours le réalisateur penser que c'était lui qui avait trouvé la solution.

Dominique Hennequin

Une anecdote à ce sujet : pour un film, je faisais et refaisais sans arrêt les choses, et ça n'allait jamais. Et à un moment, le réalisateur me dit : « tu vois Dominique, là c'est parfait, on a trouvé ». Et d'un seul coup, je regarde ma table de mixage et m'aperçois que sans que personne ne s'en rende compte - même pas moi - par erreur de manipulation, j'avais refait exactement la proposition qui n'allait pas juste avant. Je n'ai pas dévoilé la "supercherie" involontaire.

Carole Desbarats

On se rend compte à vous écouter, combien il s'agit d'un métier de perfectionniste. Un autre mixeur à votre place aurait eu des exemples similaires à nous faire découvrir, mais aurait aussi pris les choses très différemment. Cyril Holtz, Jean-Pierre Laforce, auraient parlé sur les grandes lignes de la même manière que vous, mais avec une toute autre façon d'appréhender le film, de parler du réalisateur.

Dominique Hennequin

Notre métier est d'être entourés de personnes, mais solitaire. Mon côté perfectionniste : je ne peux pas avancer, tant que je ne trouve pas que ce qui vient d'être fait est parfait. Holtz et Laforce procèdent d'une démarche intellectuelle tout à fait différente. Ils peuvent ainsi, quand un réalisateur insiste, laisser passer des choses qui ne leur plaisent pas. En ensuite en projection, quand le réalisateur se rend compte que ça ne passe pas, lui répondre : « je pensais » et retourner avec joie refaire les choses comme ils le voulaient. Alors que pour moi, je vis comme un échec d'avoir à apporter des modifications assez fondamentales après mixage. Chacun a sa manière de fonctionner.

Carole Desbarats

C'est en cela que le mixage est bien un travail d'artiste et de création. Et si les mixeurs procèdent chacun de façon différente, c'est bien qu'il y a quelque chose de très personnel en jeu.

- *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau



Dominique Hennequin

Pour finir par un dernier extrait, la célèbre scène du balcon !

Une prise de son par un grand maître de la prise de son, Pierre Gamet, enregistré sur multipistes. De bons acteurs, une musique sublime, et quelques bruits de feuilles, comme ça, dans le vent. Avec un changement progressif du son qui n'est pas innocent et va vous faire sentir comment insidieusement la situation s'arrange...



*Dominique Hennequin et Licia Eminentini*



*Thierry Dilger*



*Daniel Deshays et Sólveig Anspach*

## L'importance du son au cinéma

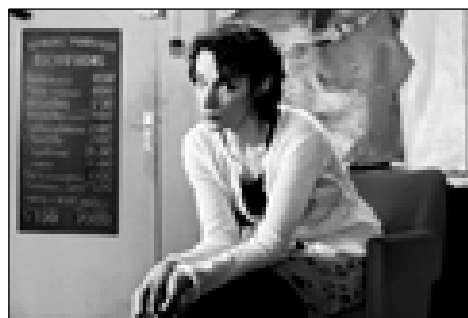
Table ronde animée par Carole Desbarats avec :  
Daniel Deshays, Dominique Hennequin, Sólveig  
Anspach, Licia Eminent, Thierry Dilger



Licia Eminent

Je suis réalisatrice, membre du BLAC - le collectif de l'action culturelle cinématographique et audiovisuelle, avec Eugène Andréanszky entre autres - et fais également partie de la Société des Réalisateurs de Films.

Il est vrai que de nombreux réalisateurs ne font pas l'effort d'aller vers le son. Ce qui rend difficile de "plier le son" : on ne peut pas "le plier" si on ne va pas vers lui. Pour moi le son est la partie incarnée de l'image. Par exemple, dans la dernière séquence de mon film *Intimisto*, l'image sans le son serait muette, non parce qu'elle serait silencieuse, mais parce qu'on ne pourrait pas la vivre, la ressentir. Le travail sur le son que j'ai fait avec les techniciens a été d'aller vers le son pour qu'on entende ce que mes personnages ressentent. Je ne voulais pas un dialogue dans cette séquence, je voulais qu'en entendant le bruit du métro, on entende leur cœur, c'est-à-dire ce qui se passe entre eux. L'image est importante bien sûr, mais le son aide à la sublimer : il travaille dans l'invisible, dans la couche du sensible qu'on entend par le ventre, la peau, les tripes... Le son perce, troue l'image. Ce qui m'intéresse, c'est ce travail de trouer l'image par le son, pour que celle-ci devienne incarnée.



*Intimisto, film projeté en introduction de la table ronde*

### 1. Les nouvelles techniques de prise de son

Carole Desbarats

On monte aujourd'hui sur logiciel car très peu de films se font sur pellicule, en argentique. Certains logiciels permettent de travailler le son avant même le mixage. Cela change-t-il le rapport des réalisateurs, des mixeurs ?

Licia Eminent

Les nouvelles techniques permettent un travail magnifique, mais le problème réside justement dans la facilité de l'outil. La démocratisation joue presque contre le cinéma. Dans la facilité du filmage, dans l'image partout, dans le "n'importe quelle image", ils se passe quelque chose de fusionnel, on colle trop à l'image, ce qui ne permet pas un travail de symbolisation, c'est-à-dire d'écart, de lâcher-prise avec l'image. Parce que c'est ce travail dans le profond, dans cet écart qui fait naître le sublime. Un temps de travail, de

distance, de réflexion est nécessaire pour aller vers le film. Avec les nouvelles techniques, il ne faut pas perdre cette attention au sens : comment on filme ? Pourquoi on filme ? Pourquoi on prend cet outil-là ? Vers quoi on va ? Qu'est-ce qu'on veut dire ? Quel travail avec les acteurs, avec le son, la mise en scène... ? La facilité de l'outil ne doit pas rendre obsolètes toutes ces questions.

Dominique Hennequin

Cette question se pose depuis quelques années. Avant, sur une table de montage, on ne pouvait écouter que très peu de sons à la fois. La seule étape où nous pouvions écouter l'ensemble des pistes montées, c'était dans un auditorium. C'était un moment un peu sacralisé. Puis est apparu le montage virtuel avec autant de pistes qu'on veut. On peut déjà à cette étape jouer sur les ambiances et les effets, en préparer les niveaux, y insérer des plug-ins qui transforment le son... La frontière entre le montage son et le mixage devient de plus en plus floue, notamment aussi avec l'apparition de la stéréophonie. Un son a besoin de 6 pistes pour être installé dans l'espace. À un moment, un mixeur ne pourra plus gérer tout cela. Le mixeur est heureux quand une certaine partie du travail de mixage est faite avant par le monteur son. On fait une économie d'énergie et de temps. C'est aussi une question de moyens financiers : moins on a de moyens, plus on pré-mixe largement avant. Plus on a de moyens, plus on se donne du temps en auditorium. C'est également une question de bonne intelligence entre le montage son et le mixeur. Je travaille souvent avec les mêmes monteurs son, car il se forme des familles qui vont dans le même sens de travail. Le monteur sent la liberté qu'il pourra donner au mixeur. Il faut trouver des facilités pour ne pas bloquer le mixage. Il existe un échange pendant la préparation entre la mise en scène, le monteur son et le mixeur. Il faut laisser cette porte ouverte. Trouver le bon équilibre est difficile pour que tout le monde apporte sa pierre. Grâce aux techniques modernes, l'interpénétration entre les différentes étapes est énorme.

Sólveig Anspach

Cela dépend de chaque film, de chaque situation économique dans laquelle s'inscrit le film. Parfois, on fait des documentaires fauchés dans lesquels on est obligé de commencer à travailler d'emblée le son. D'abord parce que c'est assez rassurant de savoir que tel ou tel mot est audible.

D'ailleurs, la chef opératrice avec qui je travaille sait bien tout ce qu'elle va pouvoir faire en étalonnage numérique, elle filme donc en conséquence.

Carole Desbarats

Le facteur économique est effectivement important, dans la mesure où la salle de montage coûte entre 1 500 et 2 000 euros par jour. Du coup, on voit arriver des modifications dans les rapports de pouvoir. Avant, le pouvoir se concentrait pendant le tournage ; aujourd'hui, il semble passer à la postproduction ou à la fin de la postproduction : au mixage et à l'étalonnage. Même l'image peut être complètement retraitée à tel point que la collecte bazinienne du réel est sérieusement soumise au doute. Loin de moi l'idée de le regretter, mais il faut penser cette évolution.

## 2. Le travail du son avec l'équipe de techniciens

Sólveig Anspach

Je travaille la question du son de manière différente suivant les séquences. Pour certaines d'entre elles, le son est évident, je sais comment il doit être traité. Parfois, au moment du tournage, parfois au cours du montage. C'est donc assez variable. Les idées viennent à différents moments. Même si j'ai appris les choses techniques qu'un réalisateur est censé savoir, j'ai tout oublié, ou je me suis arrangé pour que ces choses ne m'embarrassent pas la tête. Et je sais bien faire semblant de ne rien savoir : les réalisateurs en général savent bien faire semblant d'être naïfs. Je choisis les personnes avec qui je travaille, en fonction de leur qualité de technicien bien sûr, mais surtout de leur qualité humaine : il faut qu'on ait envie de se parler, de s'écouter, de faire un film ensemble. Chacune de ces personnes concernées par le film apporte ce qu'il a en lui de meilleure pour faire le meilleur film possible. Quand j'étais plus jeune, mon angoisse était de voir que d'autres personnes



sur le plateau avaient des idées et je me disais que c'était à moi d'avoir ces idées, parce que j'étais la cinéaste. Faire des films et vieillir m'apportent une chose agréable à vivre : plus les gens amènent des idées et plus je suis heureuse. Évidemment, le réalisateur se doit de mener le bateau - ou plutôt en ce qui me concerne la barque - mais il ne sait pas toujours où il va, à chaque minute. Je n'ai pas toujours travaillé avec la même équipe au son, car je tourne souvent des films à l'étranger.



Sur le tournage de Louise Michel la Rebelle  
© Charlotte Schousboe

Le dernier que j'ai fait, *Back Soon*, est tourné en Islande, je ne connaissais personne dans l'équipe. Au départ, j'étais effrayée, et puis ça s'est vraiment bien passé, bien plus que j'aurais pu l'imaginer. En Nouvelle-Calédonie, pour *Louise Michel la Rebelle* j'avais amené mes chefs de poste, mais le reste de l'équipe était de là-bas. Mais je trouve agréable de rencontrer d'autres gens, d'autres manières de travailler.

Licia Eminent

Si on reprend l'exemple de la dernière séquence de mon film *Intimisto*, la pluie est née d'un accident technique. Laurent Lafran, l'ingénieur du son de ce film, a décroché pendant la prise. Cela ne remet en rien en cause ses grandes qualités professionnelles, cela peut arriver. Mais malheureusement dans la meilleure prise, il n'y avait pas de son, et dans les prises précédentes, moins bonnes à l'image, le son n'était pas intéressant (au niveau du jeu). Donc je me suis trouvée devant une scène impossible à monter au niveau du son, mais qui était pourtant centrale dans le film. J'ai alors inventé : je me suis demandée ce que j'entendais à ce moment-là, et c'était une pluie de larme. J'avais filmé une scène précédente avec de la pluie à la fenêtre : l'actrice la voyait, mais elle n'arrivait pas à pleurer. Elle a retenu ses larmes jusqu'à cette dernière scène dans le métro. Donc j'ai voulu entendre la pluie à ce moment-là. J'ai fait damner le mixeur, Emmanuel Croset (un très bon mixeur, élève d'ailleurs de Dominique Hennequin), jusqu'à ce qu'on enlève le feu de la pluie. Car la pluie crépite un peu comme le feu. Il fallait que ça goutte et non pas que ça crépite. Les qualités et les compétences des techniciens sont importantes et indispensables, mais le point de vue du réalisateur est nécessaire, quelqu'un qui a un regard sur ce qu'il fait du début à la fin. L'auteur ne s'embarrasse pas des accidents, il fait avec ce qu'il a. Il joue aussi avec le hors champ : dans la scène du métro, on voit tout, même ce qui n'est pas à l'image, parce qu'on entend les portes qui claquent, le bruit des corps, le signaux sonores... Cette dimension magnifique est amenée par le son. Il est donc important de travailler avec des techniciens qui ont une sensibilité artistique et capables de comprendre un vrai point de vue. Mais il ne faut pas être fusionnel avec la technique d'enregistrement, car cela pour moi limite l'espace de l'image, du son et du hors champ. Au contraire il faut une distance avec l'outil pour faire naître le film et laisser une place au travail du symbolisation qui doit se faire chez le spectateur. Il faut faire tiers, la scène à filmer, la caméra (c'est-à-dire l'enregistrement) et le réalisateur, il faut toujours qu'il y ait trois, même si dans un seul univers, et jamais deux. Si on est dans cette distance, c'est-à-dire à la bonne place, alors le cinéma est sauf, au-delà de toute nouvelle technique.

### 3. La période du mixage

Dominique Hennequin

En général, le mixeur fait un "pré-mix parole" : on ne met ni les musiques, ni les effets, ni les ambiances "signifiantes" artistiquement. On ne s'occupe que du groupe « parole » car c'est le plus difficile techniquement à manier. Une fois cela fait, on se consacre plus à l'intention et à la créativité; la bande son se concrétise.

Sólveig Anspach

La période du mixage est difficile : quand on fait un film de long-métrage, on met 2 ou 3 ans, et puis on arrive au final dans l'auditorium de mixage. Le temps de mixage est très court car il n'y a jamais beaucoup d'argent. C'est la dernière étape, donc il n'est pas question de retourner monter. Le rôle humain du mixeur est d'accompagner le réalisateur au moment de la création où il lâche son bébé au monde extérieur.

Licia Eminent

Le mixage est une note d'harmonie. J'ai toujours mixé avec Emmanuel Croset et j'ai vécu de très bons moments avec lui car c'est un homme d'écoute, humainement bien. Mais ce sont toujours des moments délicats, car on ne sait plus où on en est. Il faut quelqu'un qui comprenne de quoi il est question, qui mène les choses qui restent à faire jusqu'au bout en nous tenant. Il se passe quelque chose de l'ordre de la tenue. Cet accouchement ne doit pas se faire trop facilement.

Toujours est-il que l'économie du court-métrage est faite de bouts de ficelles, c'est une économie souterraine : on doit tourner un film de 23 minutes en 5 jours et le monter en 6 semaines, pour un coût de 50 000 euros. On essaie de faire au mieux. J'ai eu la chance d'avoir des personnes qui ont cru dans mes films, qui m'ont ouvert les portes. Sur les 6 semaines de montage, il en existe 3 consacrées au son. Pour *Intimisto*, Tout tient sur les bruits qui accompagnent le couple, dans l'appartement et dans le métro. Le travail sur le son était très important. Or, nous n'avions pas d'argent car les 50 000 euros sont ce que coûte le décor de la Porte des Lilas. On a fait un pré-mixage pour déjà travailler le film avec une oreille. On a fait ce travail car c'était indispensable. Sur d'autres films, je fais autrement.

Dominique Hennequin

Ce que vous racontez est de l'ordre de la passion la plus intense. La notion de bien, de parfait, est quelque chose de très subjectif : il existe pleins de bonnes solutions, comme de mauvaises. Il n'existe pas de solution unique.

Daniel Deshays

De toute façon, la question de la réécoute est essentielle. La répétition de l'écoute est quelque chose de complexe à aborder. Le mixeur revient sans cesse sur le même élément en l'écoulant à chaque fois pour des perceptions différentes (timbre, niveau, précision de l'image sonore, etc). La stratification de l'écoute fait qu'on n'écoute jamais la même chose. La question est alors de savoir quelle "fraîcheur d'écoute" reste-t-il après tant de retour sur le même élément ?

Carole Desbarats

Lorsque cela se passe dans un véritable travail d'équipe, c'est une aubaine. Mais certains chefs opérateurs sont inquiets car des images sont retraitées en post-production sans qu'on fasse appel à eux. Il faut tenir compte de cela.

## 4. Le travail spécifique sur le son : un autre regard sur l'image

Carole Desbarats

Thierry Dilger, je me tourne vers vous car vous enseignez le documentaire sans image ?

Thierry Dilger

Je suis ingénieur du son et j'interviens dans une formation au documentaire, le CREADOC, qui est accueillie dans les locaux de la Cité de la bande dessinée. Notre spécialité est le documentaire sonore. J'assiste les étudiants toute l'année en mixage, en montage... Le Master dure 2 ans. La première année est sans image, ce qui est une volonté pédagogique jugée plutôt réussie. La 2<sup>ème</sup> année est un documentaire vidéo, sous format d'une heure.

Nous avons 15 étudiants à suivre dans l'année. En 1<sup>ère</sup> année, on arrive sous des formats sonores de 30 minutes. L'intérêt d'approcher le documentaire par le son est d'oublier certains codes et se concentrer sur la position d'auteur. Le son permet de se demander sérieusement où l'apprenti se situe, ce qu'il veut, ce qu'il est, à quoi il pense... Beaucoup de personnes qui entendent les travaux des élèves disent avoir vu des images. On fait du documentaire donc on travaille avec de la matière vivante : les gens sont vrais, on reçoit leurs émotions en les imaginant. On image leurs habits, leurs maisons, on est avec eux. On diffuse ces documentaires dans le noir : c'est une gymnastique pédagogique qui amène à rendre les scénarios de deuxième année davantage écrits, à penser les hors-champs, les temps de transition... Dans la mise en image, on peut faire des plans très courts, d'une seconde. En son, faire un espace d'une seconde est impossible, on ne peut s'y projeter. Cela permet de prendre le temps, de s'installer. Les projections demandent un effort : on a l'habitude de voir. Notre culture est imagée. On diffuse également ces documentaires à la radio : on travaille avec les gens de la radio. Par exemple Jean-Philippe Navarre, réalisateur, Simon Guibert, un producteur de France Culture, interviennent encore cette année ; deux travaux de Master 1 sont suivis cette année par France Culture. Cela a évidemment un lien avec la radio, mais nous ne sommes pas dans une démarche de vente, de publication. Nous sommes dans une démarche d'auteur. Le directeur, Denis Bourgeois, a cette particularité de vouloir mettre la réalisation sonore au même niveau que l'écriture. On arrive à la fin dans un mélange entre une écriture et une réalisation sonore. On met les deux au même niveau.

Carole Desbarats

Ce que vous dites me permet de faire le lien avec la personne dont je voulais parler un moment : Yann Paranthoën, qui, dans un livre éponyme, s'est appelé lui-même le "tailleur de sons". Il a travaillé pour Radio France, pour France Culture, et pour les Ateliers de création radiophoniques.

Il est à la question du son sans l'image ce que Godard est au cinéma, un immense créateur. Je vous recommande d'écouter son documentaire *Lulu*, l'histoire d'une femme de ménage d'une des radiales de radio France, ou encore l'enquête qu'il a menée pour savoir si l'homme qui a posé le premier pied sur la lune avait un Nagra : par téléphone il est remonté jusqu'à la Nasa, et dans ce documentaire sonore, la tension grimpe jusqu'au bout. Sur la question du son, il est incontournable. Malheureusement, il nous a quittés.

Daniel Deshays

Yann Paranthoën a trouvé une forme d'écriture très personnelle. Il n'est pas un réalisateur, il se considérait comme un technicien. Il part de la matière et la travaille très longuement. L'objet sort peu à peu, il le façonne. Sur le terrain, il ne prend jamais de casque, il reste ouvert au monde qui l'entoure, disponible à tout surgissement. Il travaille par le geste, dans l'immédiateté, ce qui est rare. Il a initié une forme très personnelle, très proche du cinéma documentaire. Un ouvrage produit par Phonurgia Nova vient de sortir sur lui, c'est un événement.

Eric Raguet, coordinateur Cinéma - Savoie (74)

On a utilisé le thème du son avec les enfants l'année dernière dans *École et cinéma*. On a travaillé sur 3 films : Tati, évidemment, *Nanouk L'esquimau*, un film muet, ce qui peut paraître paradoxal mais cela a permis de comprendre comment on donne de l'intensité à une image par la musique. Et *Le Roi et l'Oiseau* pour les textes de Prévert. On a fait un document, un CD-Rom où l'on reprend un peu les familles de son, l'utilisation du son, le son en tant que personnage... On reprend les bases de ce qu'est le son. Il faudrait que cet objet soit validé, mais si cela peut intéresser. Bien sûr, ce document n'a un intérêt que si l'on projette les mêmes films : *Jour de fête*...

Caroles Desbarats

Cette journée sur le son fut dense : si vous entendez différemment les feuilles dans les arbres, ou un TGV passer ce soir dans la vallée, nous aurons tous gagné.



# **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

DOESCO-1-1

n° 2009-0398

Affaire suivie par  
Karine Savigny  
Téléphone  
01 55 55 34 47  
Télécopie  
01 55 55 34 40  
Courriel  
Karine.savigny@  
education.gouv.fr

110 rue de Grenelle  
75007 Paris 17<sup>e</sup> BP

Paris le **18 SEP. 2009**

Le ministre de l'éducation nationale,  
porte parole du Gouvernement

à

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

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

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

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *École et cinéma* se déroulera, du 14 au 16 octobre 2009 à Angoulême ; 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 et notamment aux dispositifs dédiés au cinéma. 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,  
Pour le directeur général et par délégation,  
La sous-direction des écoles, des collèges et des  
lycées généraux et technologiques

Elisabeth Monibert

PJ : programme

---





## "Angoulême : de la Bande dessinée au cinéma d'animation"

### **JEAN-PIERRE MERCIER**

C'est dans les domaines des lettres et de l'image que Jean-Pierre Mercier a commencé sa carrière, pour ne jamais les quitter ensuite. Tout d'abord bibliothécaire pour enfants, éditeur, puis journaliste, il se lance en 1988 dans la recherche, en devenant conseiller scientifique au Centre national de la bande dessinée et de l'image. Très intéressé par le 9<sup>e</sup> art, il décide de pousser l'expérience en intégrant en 2007 le comité de sélection du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Il coordonne l'édition française des œuvres de Robert Crumb, aux éditions Cornélius. Ayant appris à lire avec les albums d'*Astérix* et de *Lucky Luke*, c'est tout naturellement qu'il s'est attelé à la publication de *l'Album Goscinny*.

Petite bibliographie sélective

- « Permanence et ruptures du récit de genre » in : *L'état de la bande dessinée*. Les Impressions Nouvelles / CIBDI, collection Réflexions faites, 2009.
- *Qui a peur de Robert Crumb ?* CNBDI, 2000.

### **XAVIER KAWA-TOPOR**

Médiéviste et archéologue de formation, Xavier Kawa-Topor prend en 1993 la direction du Centre européen d'art et de civilisation médiévale à Conques puis rejoint le Forum des images en 1997 en tant que directeur de l'action éducative et y crée le festival Nouvelles images du Japon consacré au cinéma d'animation japonais, ainsi que le Carrefour de l'animation, rencontre nationale des écoles d'animation et du multimédia. En 2003, il produit et assure la direction artistique des Contes de l'Horloge Magique, un long-métrage adapté de l'œuvre de Ladislav Starewitch, sélectionné dans de nombreux festivals internationaux. Coordinateur du 7<sup>e</sup> Forum International des Technologies de l'Animation à Angoulême en 2005, il prend cette même année la direction de l'Abbaye de Fontevraud, centre culturel de rencontre. Xavier Kawa-Topor est également auteur d'études sur l'art et la littérature du Moyen-Âge, le cinéma d'animation et de livres pour enfants. Administrateur des *Enfants de cinéma*, il a écrit *Les cahiers de notes sur... : Princes et princesses et Goshu le violoncelliste* (avec Ilan N'guyen).

Petite bibliographie sélective

- *Mon roman de renard*. Actes Sud Junior, 2004.
- *L'Horloge magique*. Actes Sud Junior, 2004.
- *Conques, le Tympan et Conques, le Trésor*. éd. Le Pérégrinateur, 1997.

### **OLIVIER CATHERIN - Les Trois Ours**

Ethnologue de formation, Olivier Catherin se reconvertit en 1997 en suivant un Master de gestion d'entreprises culturelles. Il travaille ensuite pour un distributeur de films (Arkeion Films), co-fonde l'association Les Films des Quatre Rives et travaille pour une fédération de ciné-clubs. Membre du Conseil d'administration de l'Association Française du Cinéma d'Animation (AFCA) en mars 2000, il devient salarié de l'association deux ans plus tard. Il y est responsable du Centre de ressources, directeur du développement et chargé de la coordination de la Fête du cinéma d'animation. En novembre 2003 il devient le représentant français au sein du conseil d'administration de l'Association Internationale du Film d'Animation (ASIFA) où il coordonne la Journée mondiale du cinéma d'animation. En 2008 il quitte l'AFCA pour créer Les Trois Ours, dont il est le gérant.

Société de production de films pour le cinéma créée en mai 2008 par Olivier Catherin, Serge Elissalde et Wang Hua Qiang, les Trois Ours a pour objectif de développer des projets de courts métrages et de séries et à terme de longs métrages, originaux, singuliers. Si le cœur de son activité est la production déléguée, l'initiation de nouveaux projets, Les Trois Ours mènent aussi une activité de production exécutive, sur des projets, courts, séries, documentaires « animés » motivants artistiquement. Les Trois Ours ont aujourd'hui une dizaine de courts-métrages et trois projets de série en production ou en développement.

Petite filmographie sélective - production déléguée

- *Saison mutante*. Jimmy Audoin et Delphine Chauvet, 2009.
- *RU*. Florentine Grelier, 2009.
- *Héliotrope*. Vincent Vergone, 2009.

production exécutive

- *L'Homme qui dort*. Agnès Sedan, (prod. : Sacrebleu Production), 2009.
- 2 pilotes de *Chroniques animales*. Serge Elisslade, (prod. Je Suis Bien Content), 2009.

Site internet : [www.lestrois.ours.fr](http://www.lestrois.ours.fr)

### **CHRISTOPHE JANKOVIC - Prima Linea Productions**

Crée en 1995 par Valérie Schermann et Christophe Jankovic, Prima Linea Productions est une filiale de Prima Linea, une agence graphique œuvrant avec de nombreux auteurs, illustrateurs, graphistes de renommée internationale. Prima Linea Productions a pour vocation de donner vie aux projets audiovisuels de ces artistes, qu'il s'agisse de spots publicitaires, de programmes TV et Web ou de courts et longs-métrages. Le développement et la production de projets originaux sont basés sur l'expérience d'un travail à long terme et en profondeur avec ces auteurs de l'agence depuis plus de vingt ans. La volonté de Prima Linea Productions est de créer un catalogue d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques d'auteurs : animation traditionnelle, 2D vectorielle, 3D de différentes natures, Web animation, etc. La société a transféré en 2003 son cœur de production et de développement dans le Pôle Image Magelis d'Angoulême pour y trouver le cadre, les moyens techniques et humains d'un développement original et harmonieux, en particulier pour ses longs-métrages d'animation. Pour conserver toute liberté formelle, Prima Linea Productions n'est liée à aucun studio d'animation et choisit pour chaque projet les personnels, prestataires et partenaires les plus exactement adaptés à l'objectif créatif et à la technique de fabrication retenue.

Petite filmographie sélective - production

- *L'Homme à la Gordini*. Jean-Christophe Lie, 2009.
- *Peur(s) du noir*. Blutch, Charles Burns, Marie Caillou, Pierre Di Sciullo, Lorenzo Mattotti and Richard McGuire, 2009.
- *U*. Grégoire Solotareff et Serge Elissalde, 2006. ([www.U-lefilm.com](http://www.U-lefilm.com))
- *Loulou et autres loups*. Grégoire Solotareff et Serge Elissalde, 2003. ([www.primalinea.com/loulou](http://www.primalinea.com/loulou))

Site internet : [www.primalinea.com](http://www.primalinea.com)

### **IVAN ROUVEURE - Les Armateurs**

Fondée en 1994 par Didier Brunner, Les Armateurs remporte ses premiers succès dès 1997, avec notamment le film de Michel Ocelot *Kirikou et la sorcière*, sorti en 1998 (1,5 million d'entrées en France), puis *Princes et Princesses, L'enfant qui voulait être un ours, Les Triplettes de Belleville... T'choupi*, sorti en 2004, est le 5<sup>e</sup> film d'animation produit par Les Armateurs et enfin le sixième, *Kirikou et les bêtes sauvages* est sorti en salles en 2005 après une présentation au Festival de Cannes la même année. En Février 2009, est sorti le 7<sup>e</sup> film des Armateurs, *Brendan et le secret de Kells*, long-métrage en 2D. Outre ses projets cinématographiques, Les Armateurs produit de nombreuses séries d'animation pour la télévision dont *Belphégor, T'choupi, Gift, Kiri le clown, Allez Raconte* (saison 1 et 2), *Cajou, La Fée Coquille et Paco, Nouky et Lola*. L'adaptation des albums *Martine* créés par Gilbert Delahaye et Marcel Marlier constitue l'un des principaux projets de série pour l'année 2010. Pour le cinéma, Les Armateurs développe actuellement l'adaptation des livres de Gabrielle Vincent, *Ernest et Célestine*, sur un scénario de Daniel Pennac. La production du prochain long métrage intitulé *Papa raconte* (d'après *Allez raconte*), écrit par Lewis Trondheim et réalisé par Jean-Christophe Roger, est déjà bien entamé.

Petite filmographie sélective - production

- *Brendan et le secret de Kells*. Tomm Moore (coprod. Cartoon Saloon et Vivi Film), 2009.
- *Kirikou et les bêtes sauvages*. Michel Ocelot et Bénédicte Galup, 2005.
- *Les Triplettes de Belleville*. Sylvain Chomet, 2003.
- *L'enfant qui voulait être un ours*. Jannik Hastrup, 2002.
- *Kirikou et la sorcière*. Michel Ocelot, 1998.

Site internet : [www.lesarmateurs.com](http://www.lesarmateurs.com)

## GREGOIRE SOLOTAREFF

Auteur-illustrateur majeur de la littérature jeunesse contemporaine né à Alexandrie, Grégoire Solotareff a écrit 128 livres en 15 ans. Ses histoires mettent en scène des problématiques complexes : difficulté de grandir, affirmation de soi, désirs contradictoires. Au sein de l'École des Loisirs, son éditeur attiré depuis 1985, il dirige la collection "Loulou & Cie" destinée aux tout-petits.

Il a réalisé une adaptation au cinéma de son livre Loulou, sorti sur les écrans en 2003 (programme de courts-métrages Loulou et autres loups), et est le scénariste de U, sorti en 2006, en collaboration avec le réalisateur de cinéma d'animation Serge Elissalde.

Petite bibliographie sélective

- *U*. École des loisirs, coll. Album, 2006.
- *Le Roi crocodile*. École des loisirs, 2005.
- *Un jour, un loup*. École des loisirs, 1994.

## "Le son au cinéma"

### CAROLE DESBARATS

Spécialiste de la pédagogie du cinéma, Carole Desbarats (Directrice des Études à LA FEMIS de 1996 à 2009) anime le groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* depuis une dizaine d'années. Essayiste de cinéma, elle a écrit pour *Les enfants de cinéma*, *Les cahiers de notes sur...* : *Les 5 Burlesques américains*, *Chantons sous la pluie*, *Le Magicien d'Oz* et *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Elle est également collaboratrice de France Culture et de la revue *Esprit*.

### SOLVEIG ANSPACH

Née en Islande, d'un père américain et d'une mère islandaise, Sólveig Anspach est cinéaste de films documentaires et de fictions. Après des études de philosophie et de psychologie clinique à Paris, elle intègre LA FEMIS, section réalisation, première promotion, dont elle obtient le diplôme en 1989.

Petite filmographie sélective

- *Back Soon*. Clôture du festival de Locarno, Prix « Variety » 2008.
- *Stormy weather*. « Un Certain Regard » à Cannes, César Islandais de la meilleure actrice pour Didda Jonsottir, 2003.
- *Made in the Usa*. « Quinzaine des Réalisateurs », Cannes 1999.
- *Haut les Cœurs !* sélection « Quinzaine des Réalisateurs », Cannes 1999, César de la meilleure actrice pour Karin Viard, 1999.

Elle fait partie du Conseil d'Administration des *Enfants de cinéma*.

### DANIEL DESHAYS

Réalisateur sonore, producteur de musiques improvisées et ingénieur du son depuis 1973, Daniel Deshays enregistre pour de nombreux films, les musiques ou les sons (notamment pour Chantal Akerman, Xavier Beauvois, Robert Bober, Jean-Michel Carré, Philippe Garrel, Agnès Jaoui, Robert Kramer, Ariane Mnouchkine, Tariq Teguia, Paul Vecchiali). Il produit de nombreuses créations au théâtre de 1975 à 1998 notamment avec Alain Françon. Il a initié l'enseignement du son à l'École nationale supérieure des Beaux Arts (ENSBA), où il enseigna 10 ans. Responsable depuis 1993 du département son à l'École nationale des arts et techniques du théâtre (ENSATT), il intervient également à l'Institut supérieur des techniques du spectacle d'Avignon (I.S.T.S.) et à l'ENSAD (Arts décoratifs, Paris) et récemment à La FEMIS.

Petite bibliographie sélective

- *Le cinéma par le son*. éd. Klincksieck, à venir en 2010.
- *Pour une écriture du son*. éd. Klincksieck, 2006.
- *De l'écriture sonore*. éd. Entre-vues, 1999.

### **THIERRY DILGER**

Ingénieur du son, Thierry Dilger est chargé de l'enseignement du son au Master de Documentaire de Création (CREADOC) de l'Université de Poitiers. Le CREADOC a la particularité de faire en sorte que chaque étudiant réalise, au cours de l'année universitaire, plusieurs documentaires dont son propre film et intervienne sur les films d'autres étudiants et sur des films de commande. Cette réalisation personnelle est au cœur de la formation. Une place est faite au son, notamment en première année, avec la réalisation de nombreux documentaires sonores.

### **LICIA EMINENTI**

Réalisatrice et scénariste, Licia Eminententi est diplômée de l'Université de Lettres de Florence. Elle a été administratrice pour le Fonds européens de coproduction cinématographique Eurimages, puis responsable des ventes internationales chez Gemini Films. Elle est responsable du département international de la SRF (société des réalisateurs de films) et fait partie du secrétariat du Collectif national de l'action culturelle cinématographique et audiovisuelle (BLAC)

Petite filmographie sélective

- *Fraternitas*. Sélectionné au Festival du film court de Brest, 2007.
- *La Petite fille*. 2003.
- *Intimisto*. Prix Novaïs-Teixeira 2001, Prix du meilleur premier court-métrage, Lille 2002, Prix du public Strasbourg-Meinz 2002, 2001.

### **DOMINIQUE HENNEQUIN**

Talentueux ingénieur du son, mixeur, du cinéma français, Dominique Hennequin compte 6 Césars et plus de 130 films à son actif. Il est l'ingénieur du son régulier de Jean-Paul Rappeneau, Patrice Leconte, André Téchiné, Jacques Doillon...

Petite filmographie sélective

- *35 Rhums*. Claire Denis, 2009 - mixage.
- *Cliente*. Josiane Balasko, 2008 - ingénieur du son.
- *Le Premier venu*. Jacques Doillon, 2008 - mixage. (mais aussi : *Ponette*, *Petits frères*, *Le Jeune Werther*, *La Vengeance d'une femme*, *La Pirate*, *La Tentation d'Isabelle*, *L'Amoureuse*, *Le Petit Criminel*...).
- *L'Avocat de la terreur*. Barbet Schroeder, 2007 - mixage.

... à vos agendas...

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

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

## - Actes d'Angoulême -



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

Directeur de publication : Eugène Andréanszky  
Secrétariat et rédaction du document : Olivier Demay  
Conception maquette et iconographie : Perrine Boutin  
Retranscriptions et photos : Alain Rivals, Perrine Boutin, Myriam Choffel et Thierry Delamotte  
Impression : société Reprotechnique, 1<sup>er</sup> semestre 2010. 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 Angoulême

---

Un remerciement tout particulier à Josiane Grenet et Gilles Marchal, à Solène et Sébastien,  
à Samuel Jollet, à Solenne Rousseau et Jean-Claude Rullier,  
à Géraldine Zannier, à Dorothee, Bartlomiej, Jean-Luc et Sólveig  
Merci enfin à Alain, Myriam, Perrine, Delphine et Lydie !