



ACTES 1
28-29-30 novembre 1994

*Le cinéma dans la cité
et le monde rural*



PROGRAMME DES ENTRETIENS DE MARSEILLE 1994

Lundi 28 novembre 1994

- 12 H** Accueil des participants
Apéritif et déjeuner au village VACANCIEL
- 14 H** Ouverture officielle du colloque au cinéma l'ALHAMBRA
Joël BALAVOINE
Directeur de la Jeunesse et de la Vie Associative
au Ministère de la Jeunesse et des Sports
Christian POITEVIN
Adjoint au Maire de Marseille, chargé de la culture
Gérard NOCELLA
Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports
Gérard LEFEVRE
Président de l'Union Française du Film
pour l'Enfance et la Jeunesse
Jean-Jacques MITTERRAND
Délégué Général de l'Union Française du Film
pour l'Enfance et la Jeunesse
- 15 H** Projection : "Raining Stones"
de Ken LOACH (G.B. - 1993 - 1 H 30)
- 17 H** Table ronde : "Voir : une activité créatrice"
- Hubert COMTE, Critique d'art, historien d'art
- Serge TOUBIANA, Journaliste
- Jean-Jacques VARRET, Distributeur
- Gérard LEFEVRE, Président de l'UFFEJ
- 19 H** Buffet froid à l'ALHAMBRA
- 21 H** Point de vue :
Du social au cinéma à travers l'oeuvre de Ken LOACH
Philippe PILARD
Réalisateur, critique,
Président de l'Agence du court métrage

Mardi 29 novembre 1994

- 09 H** Table ronde :
 "Faire : découverte de la matière cinématographique"
 - Dominique ARU, Enseignante, réalisatrice, productrice
 - Françoise AUDE, Enseignante, (Ass. "Les ailes du désir")
 - Annick BOULEAU, Ingénieur au CNRS, Réalisatrice
- 11 H 30** Projection : Courts métrages français (voir annexe)
 présentés par Antoine LOPEZ
 Organisateur du Festival de Clermont Ferrand
- 13 H 30** Déjeuner à LA BRICARDE
- 15 H** Table ronde :
 "Quelle exigence esthétique pour le cinéma"
 - Françoise BEVERINI, Déléguée Générale du
 Groupement National des Cinémas de Recherche
 - Jacques DENIEL, Montreur de films
 - Pascal VIMENET, Critique
- 17 H** Projection : **"Bab el Oued city"**
 (France/Algérie - 1993 - 1 H 36),
 présenté par Saïd SMIHI et Jean-Pierre THORN (ACID)
 Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion
- 19 H 30** Buffet froid à l'ALHAMBRA
- 21 H** Table ronde :
 "Cinéma, lieu social, lieu de citoyenneté"
 - Denise BARRIOLADE, Chef de Département à la Direction
 de la Jeunesse et de la Vie Associative du Ministère
 de la Jeunesse et des Sports
 - Patrick LEBOUTTE, Critique, enseignant à l'INSAS (Belg.)
 - Gérard PILET, Adjoint au Maire d'Angers,
 chargé de la Culture
 - Alain ROCH, Directeur de la M.J.C. de Créteil,
 Maire Adjoint chargé de l'Enfance à Juvisy sur Orge
 - Jean-Pierre THORN, cinéaste, Co fondateur
 et Président de l'ACID

Mercredi 30 novembre 1994

- 10 H** Point de vue
- Daniel PARIS
Conseiller d'Education Populaire et de Jeunesse
Chargé de mission cinéma et audiovisuel à la
Direction de la Jeunesse et de la Vie Associative
du Ministère Jeunesse et Sports
- Jean ROY, Secrétaire Général du Syndicat de la Critique
- 12 H** **Conclusions**
- Denise BARRIOLADE
Ministère de la Jeunesse et des Sports
- Jean-Jacques MITTERRAND
Délégué Général de l'UFFEJ
- 13 H 30** Déjeuner au village VACANCIEL
- CLOTURE**
- 14 H 30** En prolongement,
Réunion des conseillers techniques et pédagogiques
cinéma du Ministère de la Jeunesse et des Sports
- 18 H** Départ

- IV - TABLE RONDE

LE FAIRE : DECOUVERTE DE LA MATIERE CINEMATOGRAPHIQUE

Jean-Jacques Mitterrand : On vient de me dire rapidement, et vous êtes plusieurs à l'avoir évoqué : avec les intervenants de cette table ronde, il faut remarquer que les hommes voient et que les femmes font. Après la table ronde sur le Voir hier, on entame donc la deuxième partie avec le Faire. Comment approcher cette matière cinématographique ? Nous pourrions peut-être proposer ce matin un ordre dans le débat, avec Dominique Aru, qui est enseignante, réalisatrice et productrice, qui travaille à la Maison du geste et de l'image de Paris, qui pourrait nous dire, dans un premier temps, son expérience avec un atelier de travail au sein de la MGI. Ensuite Françoise Audé, enseignante, présidente de l'association Les Ailes du Désir, interviendra sur son expérience à Créteil, en liaison avec des salles de cinéma de cette ville et peut-être plus largement. Enfin, on demandera à Annick Boulot, ingénieur au CNRS et en même temps réalisatrice, de nous parler de cette confrontation que vous vivez en tant qu'intervenante et réalisatrice.

Dominique Aru : Bonjour. Pour ne pas séparer, en fait, le voir et le faire, les hommes et les femmes, puisqu'on commence sur ça, j'avais envie de lier ce que j'avais entendu hier à aujourd'hui, en disant merci. En fait il y a des mots que j'ai entendus et qui me paraissent extrêmement importants, et entre autres le mot désir. Les Ailes du Désir, c'est très beau comme titre d'association. Merci donc aux intervenants d'hier, à Hubert Comte qui nous a fait voir ce qu'il y a derrière la Joconde, et ces ponts qui relient les hommes entre eux. Je vais parler plutôt du pont, et essayer de montrer ce que je cherche de ma place de réalisatrice et que j'ai essayé de trouver avec des élèves au sein de l'école. Je

remercie aussi Jean-Jacques Varret et le cinéma qu'il a créé en tant qu'homme, Jean-Pierre Daniel et la salle qu'il a rêvée et réalisée pour nous. Je remercie les films d'avant-hier, d'hier et d'aujourd'hui qui ne nous laissent pas indemnes, qui nous transforment et se transforment, en ponts, en passerelles pour nous permettre d'aller vers les autres arts, et cela aussi me paraît important, parce que le cinéma, c'est aussi une passerelle vers les autres, vers les autres choses. Merci aux auteurs de ces films, à leur vigilance, leur sagesse et leur fragilité. Là, je pense à Roland Barthes quand il parle à Antonioni, de la pensée qui est derrière les images, des plans qui défilent devant nous et nous questionnent. La question est importante. Je crois qu'il n'y a pas une réponse, il y a plein de questions, et surtout dans le Faire. Merci aux spectateurs qui sont devant les images et à leur désir d'étonnement, aux professeurs qui nous ont transmis ce feu, qui une fois allumé, comme disait Hubert Comte, ne s'éteint plus jamais. Et je pense que tout le monde, toutes les personnes qui ont ce désir, participent à la matière cinématographique. Tous les angles, tous les points de vue, sont les différents sens dont on a besoin et qui sont la matière vitale de ce cinéma. Je serais donc plutôt optimiste et je vais vous raconter mon expérience.

En tant que réalisatrice, la question se pose tout le temps, et cette question est : pourquoi faire des films ? Non pas : pourquoi faire du cinéma ? Je crois qu'on n'est pas là pour faire du cinéma, mais pourquoi faire des films. L'espace dans lequel j'ai essayé non pas d'y répondre, mais en tout cas de continuer à me questionner, c'est au sein des écoles avec des élèves, parce que moi-même on m'a transmis, on parlait d'affiliation hier, on m'a transmis ce désir, et c'est important.

J'ai choisi de vous parler de mon expérience à la Maison du geste et de l'image, donc je vais vous dire en deux mots ce qu'est la Maison du geste et de l'image. Je fais aussi d'autres choses, d'autres expériences, ailleurs, au cinéma du Palais, entre autres, depuis six ans. L'année dernière, il s'est passé une chose un peu étonnante, en tout cas qui a changé quelque chose pour moi, et dans mon chemin de réalisatrice, qui m'a aussi poussée à finalement prendre cette fameuse décision d'être productrice, etc. C'est avec des élèves que je l'ai vécu. On m'a demandé de travailler sur Federico Fellini avec une classe de troisième, à la Maison du geste et de l'image. Alors, que fait-on à la Maison du geste et de l'image ? Il y a des activités en théâtre, en écriture et des réalisateurs qui travaillent avec une classe, au sein de l'école, avec du matériel vidéo, tout au long de l'année. C'est assez important, car chaque semaine, on a un lien avec des élèves tout le long de l'année, avec, au bout de l'année, la réalisation d'un film. Je terminerai en parlant de cette réalisation de film et ce but final. C'est une question que vous poserez. Donc voilà le contexte.

L'année dernière on m'a demandé de travailler sur Federico Fellini, dans ce que fait, entre autres, la Maison du geste et de l'image : Les Enfants du cinéma. Les Enfants du cinéma étant la découverte de cinéastes, au travers de leurs films, bien sûr, et de leur pratique, en se servant de l'instrument qu'est la vidéo, de l'outil qu'est la vidéo, avec des

élèves. On peut se dire que ces interventions se font dans un contexte un peu élitiste, dans le sens où ce sont des élèves parisiens, des classes qui ne sont pas mauvaises.

Je suis intervenue dans une classe qui n'était pas mauvaise, les élèves étaient assez mélangés, quelque chose d'assez moyen comme niveau. J'ai choisi cet exemple parce qu'il m'a complètement frappée. A la première séance, quand je leur ai demandé s'ils connaissaient Federico Fellini, aucun d'entre eux, ils étaient une vingtaine, ne connaissait même le nom de Federico Fellini. Ils n'avaient jamais entendu parler du cinéaste. C'est quelque chose qui m'a beaucoup touchée, parce que je me suis dit que j'avais eu une chance extraordinaire, qui a commencé à Aix-en-Provence d'ailleurs, de voir des films dans des ciné-clubs, qui ont disparu depuis d'ailleurs, dans des salles de cinéma, et que c'est comme ça que j'ai commencé à connaître les réalisateurs et leurs films. Ça m'a beaucoup beaucoup frappée.

Donc on a commencé à travailler sur Fellini. Quand je dis travailler, la première chose que j'ai faite c'est montrer un film. Et je leur ai demandé, justement, de garder cette fraîcheur qu'ils avaient, cette virginité en tout cas, de ne pas lire un livre sur Federico Fellini, de regarder les films. Donc on a regardé ces films, on a essayé de tirer de ces films, de ces images, ce que pouvait être ce personnage, cet auteur qui était derrière. On a essayé de le décrire, de faire un portrait-robot, et ils n'étaient pas très loin, finalement, d'une partie de ce qui est Federico Fellini. On a regardé plusieurs films. Et j'ai vu des lueurs dans leurs yeux, j'ai vu des choses s'allumer quand on a regardé *La Strada*, et ensuite *Huit et demi*, et ça m'a fait vraiment plaisir. Alors on a commencé à travailler sur le petit film qu'on devait faire qui était un portrait de Federico Fellini, ce qui est complètement paradoxal parce qu'ils n'avaient rien lu sur lui, ils avaient vu encore très peu de films, et on devait faire très très vite un film-portrait. Donc on s'est lancés dans cette écriture, et finalement le film est devenu en même temps l'histoire de leur rencontre avec Fellini, c'est-à-dire une espèce de voyage vers cette rencontre. Nous sommes partis dans Paris après avoir écrit le film. J'insiste sur l'écriture aussi, parce que dans mon travail, j'essaye d'abord de les pousser à sortir d'eux des choses, à partir de ce qu'ils ont vu, et ça passe par un vrai travail d'écriture. Après ce travail, nous sommes allés filmer un Paris différent, imprégné des films de Fellini et rêvé par les élèves.

Et puis il est arrivé par exemple une chose qui était assez étonnante. A ce moment-là, il n'y avait pas de film de Fellini qui était dans les salles de cinéma. Et le jour d'un des tournages, on avait trois jours, j'ai vu qu'à la Cinémathèque ils passaient *La Dolce Vita*. C'était vraiment le jour d'un tournage, et je me suis dit "qu'est-ce qu'on fait ? Est-ce qu'on va voir le film ? On ne peut pas louper ça ! Est-ce qu'on rate le tournage ?" il fallait donc faire les deux, on a tourné toute la journée sous la pluie, le film était à cinq heures, on devait tourner beaucoup plus loin dans la journée, et finalement on s'est dit "tant pis, on y va". Terminons le tournage. Nous avons couru jusqu'à la Cinémathèque, de la pluie de l'extérieur, de ce tournage qui était très difficile et qu'ils ont tenu, nous sommes tout de suite rentrés dans une salle de cinéma pour regarder *La Dolce Vita*. Et je

vais vous dire que, du coup, j'ai vu *La Dolce Vita* d'une manière dont je ne l'avais jamais vu avant, pourtant je l'avais vu plusieurs fois déjà, parce que justement tout à coup on passait avec ces élèves de l'extérieur, avec le tournage de ce film qu'on faisait sur Federico Fellini, dans un cinéma, dans un lieu, justement, qui est la Cinémathèque, ce n'est pas rien et on a plongé dans les images. Donc je crois qu'il y a tout à réinventer. C'était juste un petit exemple, il y a tout à inventer sur le Faire.

Dans un deuxième temps, on devait faire un film beaucoup plus vers eux, à partir d'éléments de ce qu'ils avaient vu dans les films de Fellini, et ça a débouché sur une fiction. Cette fiction est devenue, après un assez long travail d'écriture, quelque chose qui me semble, je vais juste vous en dire deux mots, être un peu la symbolique de ce qu'est faire un film, de ce qu'est voir un film, de ce qu'est vivre aussi. Leur scénario est devenu l'histoire d'un homme qui traverse la mort, enfin qui est dans ce passage entre la vie et la mort, qui ramasse des choses par terre, insignifiantes, des bouchons, des bouts de choses abandonnées par d'autres hommes, et qui, à la fin du film, construit avec tous ces bouts de choses, un avion. Et il lance cet avion à la fin du film, qui finalement est ramassé par un enfant.

Cette année-là, Federico Fellini est mort, en même temps que les élèves le découvraient. Et ça aussi c'était important, parce que cela nous a permis de parler ensemble de la vie, de la mort, de leurs préoccupations finalement à plein de niveaux, au-delà du cinéma et de ce qu'on pouvait tirer, de ce qu'on peut sentir des images, mais pour arriver jusqu'à eux. Et en arrivant à eux, évidemment, je suis arrivée aussi à moi, et voilà. On a essayé de partager un moment ensemble.

Je ne voudrais pas être trop longue, parce qu'il faudra développer. Je suis très heureuse qu'il y ait eu ces Entretiens, parce que, pour terminer, il s'agit toujours de s'entretenir, de poser des questions, de se tenir entre. Et j'aimerais juste terminer en fait avec une phrase de Serge Daney, parce que j'étais aussi heureuse qu'il y ait une référence à Daney, qui est un critique qui s'est justement posé la question de qu'est-ce que la critique, et qu'est-ce qu'être critique. Alors, pour ne pas le trahir, je vais reprendre ce qu'il a dit : "Si la critique a un sens, c'est dans la mesure où un film présente un supplément, une sorte de décalage, avec un public encore virtuel. Si bien qu'il faut gagner du temps et conserver des traces en attendant". Je trouvais ça assez beau, parce que ça parle justement de ce qui est parfois en décalage, ce qui est entre les vides, les choses qu'on ne connaît pas encore, mais qu'on a encore à découvrir. Et je trouve que le Faire, c'est ça. Ce ne sont jamais des réponses, ce sont toujours des questions, et toutes les expériences sont bonnes dans ce désir-là.

J.-J. M. : Dominique Aru, merci de votre sensibilité, et puis merci aussi de nous faire découvrir la façon dont vous utilisez, vous aussi, votre boîte à outils, aussi bien dans l'écriture que dans la découverte d'un auteur. Nous pourrions peut-être donner la parole maintenant à Françoise Audé qui, elle, procède également à un travail à partir d'une

réflexion d'enseignants, d'un groupe, sur Créteil, avec des salles de cinéma.

Françoise Audé : En effet, nous travaillons à Créteil avec des salles de cinéma, et en particulier La Lucarne, mais je vais y revenir et vous donner quelques pistes sur le contenu de mon intervention, qui s'articule, je crois, harmonieusement avec ce qu'a dit Dominique Aru sur l'importance de lier la fabrication des images et le visionnement des films.

Donc, j'enseigne dans cette ville de la banlieue sud-est de Paris. Créteil, c'est environ quatre-vingt mille habitants, de classe dite moyenne, et le lycée dans lequel je fonctionne, avec trois enseignants et un partenaire, est un lycée d'environ mille élèves, pas une grosse boîte : il y a encore une certaine convivialité dans ce lycée, une proximité possible entre enseignants et élèves, étant donné que la masse n'est pas incompatible avec ce genre de relations. Le cadre est celui des fameuses classes cinéma, que j'ai eu l'occasion d'évoquer hier, et qui sont souvent, je le crains, encore mal perçues. Perçues comme une élite, parce que ça ne représente pas beaucoup d'élèves sur l'ensemble de l'hexagone. Ça en représente quand même certainement plus depuis dix ans, depuis leur mise en chantier expérimentale en 1984.

Nous n'avons pas de chiffres précis, mais, sur une centaine de lycées, à l'heure actuelle, et mettons une moyenne de cinquante lycéens concernés, dans chacun vous voyez ce que ça représente, 4 à 5.000 élèves. Et sur dix ans, un bon nombre de lycéens ont traversé ces classes. Cela ne supplée pas au travail que faisaient les ciné-clubs. Je regrette qu'on les ait si peu soutenus au début des années quatre-vingt, où justement, il ne faut pas se leurrer, la mise en place de ces classes dans les lycées avait été une solution de remplacement, assez désagréable pour les gens qui ont vécu, et c'est mon cas, toute cette dimension militante et passionnée qu'a été l'expérience des ciné-clubs depuis l'après-guerre.

Donc la mise en place, il faut que ce soit clair, beaucoup d'entre vous sont concernés, s'est faite dans le cadre d'un partenariat. L'idée est de 1983 dans le rapport Bredin, le protocole est de 1988, signé entre Education nationale et Culture. L'institution est importante dans la mesure où elle a abouti, côté Education nationale, dans cette vieille maison où il rentre très peu de choses nouvelles à la reconnaissance du cinéma comme discipline à part entière, puisque c'est une discipline d'examen, avec un coefficient six, ce qui n'est pas négligeable.

Dans le cadre de la rénovation, récemment, nous avons des élèves qui peuvent ajouter à cette spécialité une option, qui les amène au coefficient huit, c'est-à-dire plus que la philo. Je disais hier que nous sommes les meilleurs : en effet, je ne crois pas qu'un enseignement du cinéma, dans le cadre d'une école publique et ouverte à tous, existe nulle part au monde. Effectivement, le Bac cinéma est une peau d'âne, un diplôme, avec tout ce qu'il y a derrière de normatif. Mais ce dont je veux parler, c'est de son autre dimension, cette marge qui nous évite d'aller trop vite vers la norme. C'est le partenariat.

Ce partenariat, c'est le fait que des gens extérieurs à la maison Education nationale, cette forteresse avec ses diplômés et avec son monopole, des gens extérieurs, maintenant, y ont une place, et pas seulement d'intervenants. Et non seulement il y ont une place, mais leur place est ailleurs. C'est nouveau, c'est de l'oxygène à plein volume. Les élèves sortent. Ils sortent du lycée pour aller chez le partenaire. Ce n'est pas le cas de figure partout, mais c'est notre cas particulier de Créteil. Anne Kiefer, qui faisait partie de la Fédération Jean-Vigo, a été branchée sur les universités d'été, les commissions, où dès le début des années quatre-vingt, se préparait ce nouveau dispositif, pas encore publié. Un jeudi, elle a eu vent qu'il fallait produire un projet pour le vendredi. On l'a fait. Nous avons été reçues à l'Education nationale par quelqu'un dont il faudra un jour saluer l'énorme travail et soutien qu'il nous a apporté. Il nous a dit "oui, c'est formidable, mais vous avez simplement oublié une chose : la pratique". Effectivement, on n'avait pas pensé à la pratique, on n'avait pensé qu'aux salles, au cinéma, aux films à voir et à la manière d'aimer les films. Ceci nous a entraînés à une réflexion sur ce que seraient nos objectifs (on va vous la distribuer dans un document). Nous sommes arrivés à établir un objectif à trois directions. Il se trouve que les mots que nous avons employés ne sont pas ceux de l'institution.

Ce partenariat a été introduit dans le cadre culturel, intellectuel de l'époque, où il y avait à la fois les tenants de la sémiologie, qui récusait le mot culture et qui employaient celui de théorie. La première chose que, entre enseignants, nous nous sommes dite : « faire de la théorie à des lycéens, autant leur parler chinois ». On a pris le mot culture, c'est une valise, on verra bien ce qu'on y met après. Ceci dit, nous y mettons quand même pas mal de choses.

Le mot pratique était handicapé dans le début de ces années quatre-vingt par une certaine approche instrumentaliste de beaucoup des tenants de la vidéo et des clubs de vidéo qui fleurissaient dans les établissements scolaires. Beaucoup de ces animateurs avaient une foi un peu aveugle dans les possibilités de la vidéo, une espèce d'instrument magique, qui allait donner aux élèves des savoir-faire, qui allait leur donner des démarches. Il est très honorable que beaucoup de ces gens de la vidéo pensent que la vidéo est un apprentissage de la citoyenneté, de la vie en équipe, ils ont raison. Mais il ont aussi un côté refus de la culture, refus du cinéma, cette vieilleries obsolète. On était dans les débuts de ces rengaines sur la mort du cinéma, et le refoulement du cinéma par l'audiovisuel. Cela ne nous plaisait pas, on a préféré, c'est beaucoup plus ambitieux, l'idée de réalisation. On va réaliser des choses, on verra bien. Notre Faire, c'est de l'ordre de la démarche de réalisation.

Quant au troisième axe, je m'étonne que jamais personne n'y pense, c'est l'écriture. Il ne faut pas mentir aux jeunes, une image, ça s'écrit. Et justement, l'image, c'est la chose, lorsqu'ils nous arrivent, volontaires, dont ils soupçonnent qu'elle a quelque chose derrière elle qui est de l'ordre de multiples étapes, travaux très complexes, mais ils ne pensent pas qu'il faut d'abord écrire. Ecrire un scénario, crayonner des

esquisses de story-board si l'on veut, de schémas. Bref, à la section cinéma de Créteil, il faut « gratter ». Fin de l'exposé de principes.

A l'entrée en seconde, on prévient. On prévient les débutants qu'ils doivent lire sur le cinéma. Le cinéma a cette espèce d'épaisseur qui le légitime en tant qu'art, et comme tous les arts, il a produit un environnement de commentaires, ensuite une histoire, mais d'abord des commentaires, des critiques. Les élèves nous arrivent si peu informés, avec des bases de réflexion inexistantes. Donc on leur demande, au choix, de s'abonner ou de consulter, ils ont à leur disposition des revues de cinéma.

Et j'en arrive à ce travail crucial avec le partenaire. A Créteil, nous avons immédiatement voulu sortir du lycée et aller travailler avec une salle. Ce fut La Lucarne, qui était alors dirigée par Jean-Jacques Mitterrand ici présent, qui l'est maintenant par Alain Roch, lui aussi parmi nous, et qui nous a offert, je crois, des conditions idéales pour un travail avec les élèves et qui correspond à cette association entre le Faire et le Voir. Nous avons la salle de projection, l'écran, les fauteuils rouges, une petite salle de quatre-vingt-dix places qui fait que, quand on y est quarante, elle a quand même le souffle d'un vrai public, et puis nous avons à côté une salle, baptisée par Alain « Zéro de Conduite », avec des tables, le magnétoscope, un affichage sympathique, et un côté blockhaus. On y descend, c'est vrai, nous sommes des dinosaures, nous aimons le cinéma et nous vivons dans les cavernes. Mais personne ne s'en plaint. Autour du lieu, il y a des jardins où les élèves peuvent faire leur pause et fumer leur cigarette. Bref, la salle est un lieu, à tel point que, à plusieurs reprises, quand, dans leur projet de réalisation, il y a une salle de cinéma, maintenant ils ne nous demandent plus à aller filmer le Rex ou d'autres salles, ils vont à La Lucarne, ça va de soi, c'est leur décor. C'est quelque chose qu'ils se sont approprié.

L'autre aspect en quoi nous sommes originaux et atypiques, c'est que nous faisons les projections en temps scolaire. Il n'y a pas beaucoup d'établissements, de chefs d'établissement qui l'acceptent. Mais nous estimons que si le cinéma a cette reconnaissance de l'institution, et donc d'un fait culturel de fond, dans la culture française, il doit être vu, non pas dans les marges, dans ce qu'étaient les ciné-clubs. J'ai assez dit tout ce que je leur dois, mais c'était du péri-scolaire, c'était après, en dehors des cours, et encore dans l'établissement. Alors que là, nous sommes dehors, et en temps scolaire. C'est du sérieux, le cinéma donne des moyennes et des réussites au bac.

Nous tenons absolument à ce qu'ils rencontrent les films dans leur format, dans leur intégralité, ce qui ne veut pas dire qu'on est contre la vidéo. Bien sûr qu'après avoir vu un film, l'idéal c'est d'avoir la cassette et de pouvoir en repasser des extraits et de les analyser. Mais le premier contact, doit être avec l'écran.

Je conclus là-dessus : il n'y a pas d'étanchéité entre ceux qui font et ceux qui donnent à voir. La meilleure preuve est que dans la majorité de ces classes, le partenaire a été au début un technicien. Il y avait une sorte de territoire réservé : d'un côté le technicien, qui prenait en charge les élèves pour la réalisation de leurs produits (ils sont

obligés de présenter un film au bac) et puis de l'autre côté les enseignants qui apportaient la théorie pour les uns, la culture pour les autres, etc.

Nous refusons ce partage du territoire, parce que souvent ce type d'équipes a mal fonctionné, pas toujours, mais c'est un cloisonnement qui n'a pas lieu d'être. Au niveau de l'écriture du scénario, sommes-nous dans le Faire ou le futur Voir ? Je ne suis pas du tout une femme de machines, de vidéo, de claviers et de camescope. J'interviens pourtant sur l'écriture du scénario, j'assiste aux tournages, je ne suis pas du tout celle qui fait, mais je n'y suis pas du tout étrangère. Notre partenaire, qui travaille avec nous sur la programmation, sur les interventions d'analyse des films, est aussi quelqu'un qui nous finance des intervenants qualifiés pour la pratique. Il y a ce travail en équipe qui amène à avoir des objectifs, des finalités, des progressions communes, et à être beaucoup plus attentifs aux attentes des lycéens, à la réalité du présent, que s'il y avait cloisonnement.

J'en arrive à ces fameux lycéens. Je sais qu'il faut poser des questions, mais nous en savons quand même deux ou trois choses, disait Godard. Ce sont des volontaires qui, à la fin de la troisième, ont eu la chance que leur collègue les informe de l'existence de ces classes. Dans la région parisienne, nous sommes ainsi l'élite : il y a quinze établissements à la disposition des élèves, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient bien répartis, que l'accès soit facile. Il y a des grands pans de banlieue qui ne sont pas desservis. Généralement, nous avons quarante à cinquante demandes, mais il ne nous est pas possible de prendre tous les demandeurs, pour constituer ces équipes de travaux pratiques en seconde, nous allons au maximum jusqu'à vingt-cinq. Nous prenons à peu près un candidat sur deux, à la suite d'un petit entretien.

Ces entretiens nous ont vraiment éclairés sur la nouvelle réalité. Origine géographique : ces collégiens de banlieue sont allés au cinéma, dans un multi-complexe arrimé à un grand centre commercial. Il y ont connu une expérience d'autonomie. On va au cinéma à quatorze ans, à quinze ans, avec des copains, mais surtout avec l'autorisation des parents et avec l'argent des parents, mais c'est un moment de temps libre. C'est un moment où l'on sort, et l'on se démarque de la télé de papa et du canapé du salon familial. Je ne veux pas tirer à boulets rouges sur la télévision, mais beaucoup nous disent "nous on va au cinéma, on ne reste pas devant la télé". Ils mentent. Ils vont au cinéma en groupe, expérience de convivialité, de conversation sur le film, mais ils ne se rendent pas du tout compte que, abandonnant le statut de consommateur de télévision, ils acquièrent un statut de super-consommateur encore plus conditionné.

Pour entrer dans ces grands complexes, il y a un véritable cheminement. Il est très difficile d'échapper à l'achat d'une sucrerie, d'un paquet de papier bruyant, et cela donne des gens qui vont au cinéma pour manger, grignoter pendant le film, rigoler... Cela maintient une espèce d'inattention et de comportement instable qui nous frappe considérablement. Nous recueillons des élèves qui sont encombrants, qui bougent, qui ont une peine folle à rester une heure et demie sur leur siège sans sortir, même pas pour leurs besoins naturels, mais parce qu'il faut sortir, il faut bouger. Leur manque de

concentration est étonnant.

Nous parlions hier, d'éducation au regard. Nous commençons toujours l'année, pendant trois semaines, par une rééducation au comportement de spectateur normal. Normal, de quelle norme ? Celle du spectateur qui voit l'œuvre, du début jusqu'à la fin. Le seul interdit que nous leur posons est évidemment celui que Jean-Jacques Varret avait signalé : pas de chewing-gum, et le premier paquet de Mars qui apparaît pendant une séance est saisi. Nos premières séances sont toujours avec des élèves de terminale. Quand les nouveaux bavardent, ce ne sont pas les adultes qui leur disent "vous allez vous taire". On n'a pas envie d'être ridicules. Mais quand des grands de terminale rouspètent pour le bruit, pour le bavardage, les nouveaux, là, sont impressionnés. Donc on peut estimer qu'en trois séances en temps scolaire, et avec cet auto-contrôle fait en milieu adolescent, on stabilise des gens qui peuvent commencer à regarder, à avoir un regard.

La seconde remarque qu'en tant qu'adulte je peux faire, est évidemment sur le conditionnement. Lors de ces mini-tests à l'entrée en seconde, les adolescents affirment très fort leurs goûts. On leur a dit "si tu veux être pris, il faut que tu dises que tu aimes le cinéma". Alors ils nous disent qu'ils aiment le cinéma. Le mot "passion" revient tous les trois mots mais ils aiment le cinéma américain. Ils nous disent d'emblée qu'ils n'aiment pas le cinéma français. "C'est un cinéma qui n'est pas pour nous", "c'est un cinéma qui prend la tête". Ils "délirent" sur le cinéma américain. C'est le cinéma qu'ils ont vu dans les grands complexes, et toujours en VF. Si on leur demande "citez-nous des cinéastes américains" : il y a Spielberg, point à la ligne, absolument rien d'autre.

Je ne peux pas, quand même, m'empêcher de penser à la première génération de 1984 : ces élèves avaient été formés par une opération sur le cinéma et les enfants menée à Créteil par Jean-François Camus qui est parmi nous. Quand on avait interrogé ces premiers élèves volontaires de la phase expérimentale, ils citaient des cinéastes, Kubrick, Polanski, Woody Allen et Bertrand Tavernier. Je peux vous dire que depuis la fin des années quatre-vingt, on a eu l'année *L'Ours*, Jean-Jacques Annaud. Oui, beaucoup connaissaient Jean-Jacques Annaud. En juin 95, j'attends le retour de Luc Besson de pied ferme. Mais l'année qui a été éclairante, est l'année *Cyrano de Bergerac*, là, unanimement, c'était un film de Gérard Depardieu. Je regrette cette culture à laquelle pouvaient accéder les enfants de villes où existait un ciné-club, où existait une action en direction des enfants. Dans mon expérience personnelle, j'étais à Langres, qui n'est pas une capitale ; je savais à quinze ans qu'il y avait d'un côté les metteurs en scène, en particulier Fellini, et les acteurs. Maintenant, c'est fini. Ils ne savent pas très bien qui est Spielberg ; ils disent : « c'est un type riche, c'est un type riche ».

Nous nous interrogeons sur cet écart et c'est cela le fond de mon intervention. Comment gérer cet écart entre nous, qui avons tout de même des certitudes, pas que des questions. Nous avons la certitude que la culture est utile, que cela sert à la formation de la personnalité, de la citoyenneté et qu'on pourra accéder à quelque chose qui est aussi riche qu'un art. Le septième. Nous nous demandons comment ils peuvent venir en nous

disant, avec tant d'énergie, "je veux faire du cinéma, j'aime ça, je ne pense qu'à ça", alors qu'ils ne le connaissent pas !

Je disais tout à l'heure qu'ils mentent sur la télé, il y a les cassettes. Aucun enseignant ne peut ignorer, je ne dirais pas le trafic, mais les échanges de cassettes. Les échanges de cassettes ont un effet secondaire qui m'amuse mais me fâche souvent. Nous avons un mal fou maintenant à obtenir de nos élèves qu'ils apportent leurs manuels. Les manuels, c'est lourd ! Je suis professeur d'histoire, je tiens à ce qu'ils aient leur manuel d'histoire ou de géographie, parce qu'il y a toujours à y aller voir un petit texte, ou un croquis. On s'en sert pendant le cours, et ils ne les ont pas, le professeur de sciences naturelles a le même problème ; ils n'ont pas leurs manuels. Vous les réprimandez, ils vous disent "c'est lourd", ils ont un argument relayé par les médias, c'est trop lourd, ça fatigue la colonne vertébrale. Vous n'allez pas prendre le risque de faire une fouille, mais il suffit de parcourir les allées et de regarder les sacs béants. Il y a une cassette sur deux sacs. Une cassette tient la place d'un manuel, et c'est beaucoup plus léger. Il suffit de les regarder, aux interclasses, ils se passent des cassettes. En outre, comme nous avons des relations assez familières avec eux, dans le cadre du Faire où on arrive vraiment à un travail en équipe qui permet le tutoiement. Entre adolescents de quinze ans et moi qui n'ai pas l'air d'avoir quinze ans, ce sont des choses simples qui viennent d'elles-mêmes ; ils nous parlent de leurs cassettes. Ils voient donc ainsi, le cinéma...

En arrivant en seconde, ils ont parfois vu très peu de films. Cette année, nous avons recruté une fille qui est bien, nous sommes vraiment très contents de l'avoir prise. La question que l'on pose toujours est : "quel est le dernier film que tu as vu ?" Elle a été très embêtée, et elle nous a dit "je crois que c'était en quatrième, avec la prof d'anglais". Elle ne savait plus quel était le film. Elle n'était jamais allée dans une salle depuis presque deux ans. Elle adorait le cinéma, et son papa était abonné à un club vidéo, et elle voyait des tas de films. C'est une fille qui est ravie, maintenant, d'aller en salle. Il n'y a aucun problème, il a suffi de faire le contact.

Une chose qui ne me semble pas non plus perçue toujours, est que des élèves qui ont ce type de culture : cinéma américain en VF et cassettes vues par bribes, quand nous leur disons "raconte-nous la dernière cassette que tu as vue ». Ils ne se rappellent ni du nom du réalisateur, ni du titre du film mais seulement du nom des acteurs. Lorsque nous leur demandons : « racontez-nous le film », ils en sont incapables. Ils disent ingénument "mais ça durait depuis trop longtemps, il fallait que j'aie me coucher, je n'ai pas vu la fin", des réflexions désolantes.

Ils ne sont pas capables de nous demander à faire des films. Les tenants rigides de la vidéo se sont trompés. Ils ont cru que ces adolescents allaient aimer faire et ils se sont aperçu qu'il y avait une sacrée déperdition d'enthousiasme. Avec une quinzaine d'inscrits dans un club, ils se retrouvaient vite à cinq à la fin, quand les gamins se rendaient compte de l'effort, de l'attention, de la démarche et de la concentration demandés. Ils nous demandent quelque chose de très vague, savoir ce qu'il y a derrière, en gros la cuisine du

cinéma. J'emploie cette expression ordinaire, parce qu'elle renvoie à la phrase de notre document sur la réalisation, nous ne leur apprenons pas à faire un film, mais « comment se fait un film ». Cela s'apprend en le faisant, avec les appareils, avec la vidéo, mais aussi en voyant des films, en s'informant, en lisant des interviews de réalisateurs, de collaborateurs de création de toutes sortes.

Une de nos fiertés à Créteil, mais je crois dans l'ensemble des sections cinéma des lycées, est qu'on retient les élèves. Ils aiment la section cinéma, et ils restent dans le système scolaire. On a eu très peu de partants, en dix ans je dirais trois au maximum, qui ont abandonné le lycée en cours de route. Vingt-cinq pour cent sont restés uniquement en raison de la section cinéma. Ceci nous crée des relations difficiles avec les autres enseignants qui se rendent bien compte que ce type d'élèves ne mobilisent leur énergie qu'en cinéma. De plus, avec le coefficient six, ils décrochent le bac et on n'est pas particulièrement populaires dans les lycées.

Je tenais à développer ce lien, ce pont, pour reprendre le mot de Dominique, entre ces adolescents et les adultes. Pour vous montrer quel travail finalement est fait, je vous ai apportés des documents, la profession de foi, et également des photocopies de synopsis. C'est le type de travail demandé au baccalauréat. Le document 3 comporte la notation, le barème du baccalauréat. Les élèves doivent produire une note d'intention (cinq points), ils doivent produire un synopsis, ou résumé de scénario (également cinq points), un découpage technique qui, reflète leur connaissance et leur apprentissage des étapes de réalisation (sept points), et il y a trois points de plus pour l'originalité du projet. Je vous ai apporté également des devoirs. J'estime le premier complètement conditionné par la télévision, une sorte de sitcom. Son auteur est une élève qui n'a pas suivi les trois années d'enseignement lourd, qui a commencé en première par un système parallèle qui s'appelle l'option. Je vois ses progrès, et je trouve que c'est déjà formidable qu'elle arrive à boucler une histoire, même si elle me paraît banale et conventionnelle. Le second est un devoir que j'estime très inspiré et marqué par *Léon* et par les films américains qu'aiment ces élèves, mais dont le dénouement est bien plus original, bien plus personnel : on peut mesurer ce qu'a apporté à son auteur, le lycée. Le troisième est extrêmement personnel, c'est une histoire vraie, l'élève le dit dans sa note d'intention et je le connais, je vous garantis que cette histoire tragique est vraie sauf la dernière ligne. A la dernière ligne, le héros est à la rue, mais l'auteur est au lycée, les services sociaux ont fait leur boulot et il est au lycée et pas en situation d'exclu.

Pour conclure sur ce travail de trois années en partant de ce que sont les adolescents à quinze ans pour nous en banlieue parisienne, je dirai que nous n'avons pas l'ambition de leur créer un « goût ». Nous avons l'ambition de leur montrer qu'il est possible d'avoir du goût pour ceci ou pour cela. Cet objectif est dans la feuille de modalités, de rentrée, il s'agit de les envoyer obligatoirement voir des films, on prévient les parents : « vous n'avez pas à acheter de manuels, mais vous devez payer à vos enfants au moins une séance de cinéma par mois ». Ils ont des tarifs spéciaux à vingt

francs au cinéma du Palais, à seize francs à La Lucarne, et ils doivent nous rendre une fiche, un résumé, un synopsis, pour l'entraînement à l'écriture. Il ne faut pas se faire d'illusions sur ce qu'ils rendent. Cette semaine, j'ai corrigé *Speed*, j'ai corrigé *Wolf*, j'ai corrigé *The mask*. Je ne « saque pas », je crois même qu'ils savent qu'ils ont des meilleures notes quand ils me rendent des fiches là-dessus, parce que j'ai tellement peur d'être victime de mes propres goûts à moi, qu'ils ne sont pas perdants. Et en aucun cas je ne les dissuade de ce qu'est leur propre pulsion, leur cheminement, vers ce cinéma-là. En même temps, je suis amplement convaincue, en voyant ce qu'ils sont capables d'imaginer, que l'autre cinéma que nous leur apportons, de l'ordre du patrimoine mais pas seulement, ils voient, grâce à « l'Œil vers », manifestation de La Lucarne, une année un film palestinien, une année de Taiwan ou d'ailleurs. Le Festival de Films de Femmes de Créteil et du Val de Marne dont ils sont partie prenante, leur apporte de l'ouverture géographique. Il est obligatoire qu'ils aillent voir un film japonais, un film argentin..., il y a des cinématographies. Leur goût, ce n'est pas notre problème, nous n'avons pas à intervenir là-dedans, mais nous avons à leur montrer cette richesse du cinéma, ce paysage foisonnant, immense, et qu'il y a des choix qui peuvent apporter un plaisir. En arrivant au lycée, ils sont noyés dans un univers cathodique proliférant et audiovisuel. Je pense qu'après la trajectoire de trois ans au lycée, à raison de quatre heures par semaine, ils savent se débrouiller dans la confusion, et ils ont le sentiment de posséder en eux-mêmes les ressources qui leur permettront d'y trouver leur chemin.

J.-J. M. : Merci Françoise, non pas d'avoir dépassé ton temps, mais de nous avoir, avec beaucoup de précision, montré le travail qui était le vôtre, et en même temps de t'être interrogée si efficacement devant nous. Je crois que nous reprendrons tout à l'heure ce débat sur cette interrogation qui est la tienne. Nous allons donc continuer avec Annick Bouleau, maintenant.

Annick Bouleau : Je travaille au sein du CNRS, mais je ne suis pas rentrée au CNRS pour faire du cinéma. C'est en cours de carrière que j'ai complètement changé de cadre professionnel. J'y suis venue par mon désir de cinéma. Je comprends donc les mots de Dominique, cela a été un peu dur, mais c'est une autre histoire. Depuis quatre ans environ, j'ai quelques contacts avec le milieu enseignant. Ces différentes expériences ont amené des questionnements. Elles n'ont pas forcément de valeur universelle, mais elle ont la qualité d'exister et pourront peut-être servir à un débat ultérieur.

Tout d'abord, j'ai l'impression que l'introduction de la création dans un milieu de savoir, d'enseignement, jette le trouble, déplace les cartes. Ce n'est pas innocent et ce n'est pas simple. Il faut mettre les choses un peu en place, au départ.

Ma première expérience a été avec des étudiants. Donc, ni des lycéens ni des scolaires. C'était à l'Université Lumière Lyon 2. J'ai animé pendant deux ans un atelier de

réalisation au niveau de la maîtrise cinéma: j'arrivais fin octobre. On partait d'une idée et au mois de mai on devait arriver à la conformation du film réalisé. Il y avait une vingtaine d'étudiants. On a travaillé avec les moyens techniques de l'Université: en BVU couleur. J'ai accompagné les étudiants sur toutes les phases du film à raison de deux jours consécutifs hebdomadaires. Avec une organisation très stricte pour arriver à ce que tous les étudiants travaillent, vraiment. J'avais imaginé une économie entre nos moyens techniques, le scénario, le tournage et le montage. On a travaillé par petits groupes de cinq. Un film en relais en quelque sorte, même s'il ne s'agit que d'une seule histoire. De la sorte, chacun se sent responsable par rapport au travail des autres. S'il y avait donc un groupe qui flanchait, le film ne pouvait pas aboutir.

Au cours de cet atelier, ce qui m'a rendue perplexe, c'est la relation entre le savoir théorique et le passage à l'acte de création. Il y avait quelque chose qui n'allait pas, dès la phase de repérages. Je privilégie toujours beaucoup les repérages: on a une idée globale du film, mais on n'écrit rien avant d'aller voir le "réel", avant de voir ce que le "réel" peut nous apporter comme idée par rapport à notre pouvoir d'imagination personnelle. Là, j'ai pu constater où le "bât" pouvait blesser: quand les étudiants étaient confrontés à leur propre objet d'enseignement. Lorsqu'ils étaient amenés à faire du cinéma, tout leur savoir théorique ne servait quasiment plus à rien, apparemment. Ils étaient complètement démunis. Par exemple, au niveau des repérages - ils avaient eux-mêmes choisi les lieux - lorsqu'ils se trouvaient sur place, ils n'arrivaient pas à faire fonctionner les multitudes de regards qu'un réalisateur doit avoir pour chercher, pour happer des choses, pour les digérer et arriver à envisager une séquence, un plan, une scène. Au moment du tournage, c'était un peu la même chose. Enfin, je généralise. Ce n'était pas toujours le cas.

Dans la pratique, un film se constitue avec des plans. Il faut donc choisir le point de vue, l'axe, la focale, regarder dans le viseur les limites du cadre, les rapports entre tous les éléments contenus dans le cadre. Certaines fois, ils étaient prêts à planter la caméra, là, sans vraiment travailler, chercher un cadre. Comme muets, alors qu'ils avaient décortiqué des tas de films, qu'ils étaient capables de... Ils connaissaient tous les codes. Dans les court-métrages qu'ils avaient déjà réalisés, le rapport plan d'ensemble/plan large/ plan rapproché, par exemple, ou bien le champ/contre-champ, tout cela était géré, sans problèmes, mais dans le même temps, au moment de passer à l'acte, c'était comme si ils perdaient toute dimension critique, tout esprit inventif. Comme s'ils étaient "largués".

A l'époque, je pensais que c'était normal parce que mon approche du cinéma n'était pas initialement passée par le savoir. D'une façon un peu égocentriste, je projetais un peu sur eux la façon dont j'avais abordé personnellement le cinéma. Mais le savoir, la théorie, c'est quelque chose de forcément généralisateur. Quand on étudie la théorie à l'Université, on ne choisit pas, on apprend toutes les tendances, les courants, on essaie de les évaluer, mais on ne fait pas forcément de choix personnels. C'est du savoir. Quand on passe à l'acte, quand on veut créer quelque chose, la plus part du temps, au départ, on rejette à quatre-vingt-dix-neuf pour cent tout ce qu'on a vu. En tout cas, cela s'est passé

pour moi comme ça. J'ai travaillé deux ans au service cinéma du ministère de l'agriculture, et pour tout ce qui s'y faisait, je me disais: "ça, je ne le ferais jamais! Ça non plus!" Et j'étais très angoissée parce que je n'étais pas encore capable de me dire ce que j'aurais fait à leur place.

Alors, j'émets cette hypothèse: pour qu'il y ait un vrai lien entre ce savoir — qui est absolument nécessaire. On ne peut pas être innocent et faire comme si rien n'avait existé auparavant — mais, entre le savoir et le passage à l'acte dans un milieu enseignant où les étudiants sont là un peu par hasard (fascination du mythe cinéma, effet de la communication, etc...), ce qui peut faire le lien, c'est la découverte de son propre élan, de son propre désir. Ce n'est pas évident, certains en ont déjà peut-être l'expérience. Pour d'autres, cela va les amener à toucher leurs propres désirs, leurs propres ouvertures. Le mot "désir" a tellement été utilisé que j'ai pensé au mot "élan". Le travail de l'intervenant doit aller dans ce sens.

Il est vrai que cette expérience, je l'ai menée pendant deux ans. Je l'ai arrêtée pour des raisons annexes, mais en même temps, je me dis que peut-être je n'aurais pas pu la continuer plus longtemps, parce que c'était deux jours hebdomadaires intenses et épuisants. J'ai le sentiment que je leur donnais surtout de l'énergie, je faisais passer mon désir personnel de cinéma pour qu'il y ait une sorte de contamination et qu'ils y trouvent quelque chose pour eux et aussi leur voie. Je crois que c'est important. On peut croire qu'il suffit de connaître les codes, de savoir comme un découpage classique se construit, etc... pour faire un film. On finira peut-être seulement par faire de l'académisme, à seulement reproduire les codes, s'il n'y a pas non seulement le désir de faire, mais le désir de lutter contre ces codes, de les digérer, de les interpréter autrement.

Face à ces étudiants, j'étais toujours très radicale. Je disais: "Oui, il a des façons de faire que je rejette, que je refuse. Vous aussi, vous devez trouver vos propres "rejets". Quitte après à transgresser. Par exemple, il y a quelque chose que je ne fais jamais (mais cela a fini par arriver!), c'est que je ne sépare jamais le son synchrone de son image. C'est un "principe", je me sens entre guillemets très straubienne là-dessus. Pour moi, c'est impensable. Si j'ai un problème dans un film avec le son d'un plan et que je veux malgré tout, absolument, ce plan, alors je le monte en muet, mais il est hors de question de colmater, de faire semblant... Il s'est trouvé que l'année dernière j'ai fait un film où j'ai dû transgresser ce "principe". C'est là qu'il y a du plaisir, et aussi de l'invention, justement, à partir de codes, d'arriver à transgresser, trouver une issue. Ce qui fait qu'à chaque fois on a l'impression de repartir à zéro, de recommencer et d'apporter son petit grain de sel.

Ma deuxième expérience, n'est pas tout à fait une expérience pédagogique, mais elle a été ma première approche du milieu de l'enfance. Ginette Dislaire, responsable de la salle l'Eden au Havre m'avait demandé de réaliser un film et de porter un regard sur les Deuxièmes rencontres nationales Cinéma et Enfance qu'elle organisait en 1993. Ce n'est

pas tous les jours qu'on vous passe commande d'un film! Mais cela ne m'intéressait pas tellement de faire seulement un reportage. J'ai cherché, si, par rapport au sujet, je ne pouvais pas construire vraiment un film. Même à partir de tables-rondes, car les Rencontres du Havre, ce sont essentiellement des tables-rondes, des projections et des ateliers pour les enfants. Je me suis dit: "Comme je vais filmer des adultes qui vont parler des enfants, je vais aussi aller voir des enfants pour écouter ce qu'ils ont à dire personnellement". Les adultes avaient bien évidemment un discours de distance, de critique et je n'ai pas voulu faire avec les enfants des entretiens très distanciés, très critiques. Je leur demandais de me raconter un bout de film, grand ou petit, dont ils se souvenaient. J'ai pris des enfants dans la rue, je suis entrée chez un coiffeur et j'ai parlé avec l'enfant qui était là. Comme j'étais en contact avec des instituteurs qui assistaient aux Rencontres, je suis aussi rentrée à l'école. J'avais également assisté à des ateliers de montage avec Christian Zarifian. J'y avais repéré deux petits gamins qui m'attiraient, qui n'étaient pas forcément considérés comme de bons élèves. J'avais envie, disons, de les filmer, de leur parler, d'entrer en relations, ne serait-ce que cinq minutes, avec eux. Dans la même classe, j'ai également filmé d'autres élèves, des "bons" élèves, car l'enseignant avait bien normalement envie de me faire connaître le "meilleur" de sa classe.

Il s'est trouvé que ces choix ont été révélateurs d'une certaine situation. En ce qui concerne les "bons" élèves, bien que leur ayant dit très précisément que je n'étais pas institutrice, ils m'ont "mis à la place" de leur institutrice, et, comprenant le système, ils se sont "adaptés", ils ont joué le jeu qu'ils pensaient que je voulais qu'ils jouent. C'est à dire qu'ils m'ont raconté uniquement des films qu'ils avaient vus avec l'école. J'ai monté intégralement dans mon film un de ces entretiens. Cela dure dix minutes. Finalement, le jeune garçon me racontera aussi des histoires de films avec des monstres, ou des histoires impossibles.

Par contre, les "mauvais" élèves, en difficulté, ont tout de suite dit "je" d'une façon ou d'une autre et m'ont sans transition raconté leurs films préférés. Là, c'est moi qui ai dû les mettre sur la piste des films vus avec la classe. Avec le petit Johnny, par exemple, quand je lui ai demandé: "Et le film de ce matin, tu t'en souviens?" — Il s'agissait de *Gosses de Tokyo* — il m'a répondu: "Oui, mais j'ai rien entendu, c'était un film muet. J'ai rien compris". Lui aussi s'adapte donc au "système". Il sait qu'il est toujours le dernier, qu'il ne comprendra jamais rien. Ce n'est pas de l'écriture, du calcul ou de la géographie, mais, forcément, il n'a rien compris.

Il y a toujours un peu de suspense quand on conduit un entretien. Un peu désespérée, je lui ai demandé: "Mais tu as vu quelque chose, il y avait quelque chose sur l'écran, qu'est-ce que tu as vu dans les images?" A ce moment-là, sa parole a déferlé. Il avait vu des choses. Il avait vu des choses qui le concernaient très personnellement (je l'ai appris par l'enseignant). Il a été très sensible aux rapports avec le père, aux problèmes de nourriture. Et il avait bien compris, même si c'était muet, que l'un des deux frères ayant reçu une "tarte", le second avait fait en sorte d'éviter de s'en "prendre une aussi". Il avait

tout a fait compris cela. Après, un silence de ma part, c'est lui qui a relancé la parole: "Il y a une chose que je ne comprends pas, c'est cette histoire d'oeuf!". C'est le seul enfant qui dans ces entretiens a osé dire "je", s'exprimer, pour dire en plus qu'il ne comprenait pas !

Ces entretiens m'ont fait réfléchir à une question. Petite parenthèse: dans mon rapport à l'écriture, à la façon d'exprimer une pensée, je me sens tout à fait moyenne, pas forcément toujours très "intelligente", mais quand je fais des images ou surtout quand je construit une séquence à la table de montage, quand, à la fin, je réussis, tout à coup, je me sens un peu "intelligente". J'ai fait "fonctionné" mes "capacités", d'une autre façon; j'ai réussi à produire quelque chose.

Donc, ce qui me fait un peu peur dans l'introduction du cinéma à l'école, c'est que dans un système de savoir, on est obligé de codifier, de classifier, d'ordonner, de soumettre, aussi. Si le cinéma est soumis à une pensée "logico-philosophico...", je ne sais comment dire, on perd l'essentiel du cinéma, qui est pour moi, une question de perception, d'imagination, d'association. J'en ai encore eu l'expérience en montant récemment *Les Chemins d'Irène*, un film d'Alain Bergala sur *Europe 51* de Rossellini. Sur une simple table de montage vidéo en 3/4, ce n'est pas toujours évident, surtout pour le son.

Alors, quelquefois, on sent l'idée, mais on serait bien incapable de la formuler. Il y avait des séquences assez compliquées où je devais "retomber sur mes pattes" entre des images de vitesses différentes et plusieurs sources de son. Je "sentais" l'idée conductrice, mais en même temps, j'aurais été bien incapable de la formuler. Je ne prenais même plus le temps de noter les time-code (et pourtant c'est indispensable!) de peur de perdre le fil. Ce qui primait, c'est que je devinais que j'allais pouvoir arriver à exprimer quelque chose avec les images et les sons, mais c'était le Faire qui allait me le permettre. Je ne pouvais plus me permettre de réfléchir avec calme. Donc, ce qui m'inquiète un peu, c'est que je sais pas du tout comment on va se "débrouiller" en mêlant création et savoir. En introduisant le cinéma dans un monde de "raison".

Une autre expérience est celle à laquelle je participe cette année au Havre, dans le cadre de l'opération, "Le Cinéma, Cent ans de jeunesse". Les enfants vont devoir faire de courtes réalisations, liées à Lumière et à Méliès. Ce sont des points de repère, il ne s'agit pas vraiment de faire "à la manière de". Disons que d'un côté c'est le cinéma qui capte le réel et de l'autre celui qui invente un monde.

Avant de passer à la phase de repérages et à la réalisation, j'ai fait deux séances de "nettoyage" de regard. Avant de parler de théorie, sémiologie, etc... — je le fais aussi avec des adultes — il faut que chacun soit sensible au fait que en tant qu'être humain, on est tous capables de percevoir, d'imaginer, d'associer. Je travaille à partir de photos et de diapositives. Je demande dans un premier temps que l'on décrive tous les éléments de la photo, sans porter de jugement.

Avec les enfants de CM1, nous avons travaillé sur une photo de Richard Avedon, *Dovima et les éléphants*. C'est un mannequin de Christian Dior, au milieu de quelques éléphants. Donc, il y a de la paille, un femme en robe longue, une ceinture, des chaînes, des cheveux, un, deux, trois éléphants, etc.... On a découvert qu'en fait, il y avait quatre éléphants mais certains n'en avait vu que deux ou trois. Effectivement, du troisième éléphant on voyait une patte qui ne pouvaient appartenir aux deux éléphants bien visibles, donc on en déduisait la présence d'un troisième animal. Puis il y avait une "masse" noire, sur le bord de l'image. On en déduisait, comme on avait déjà trois éléphants, que cette forme ronde et noire, était un bout d'un quatrième éléphant. Si l'on ne voyait que cette masse noire, cela aurait pu être.... et il y a cet enfant, très en difficulté selon son maître, qui est aussitôt intervenu pour dire "Cela pourrait être un tronc d'arbre". Il avait découvert le principe de l'imagination qui fonctionne avec le cadre et le hors-champ.

Alors je me dis que si on utilise le cinéma avec ses propres atouts, les atouts d'association, les atouts de déclenchement d'imaginaire, d'imagination, on pourrait peut-être donner à certains la chance de révéler leurs propres capacités, de les rassurer, de leur donner une force pour avoir plus d'élan vers les autres enseignements pour lesquels ils ne sont soi-disant pas "bons". Peut-être me direz-vous le contraire? Je crois qu'il y a quand même l'indice de quelque chose.

Autre expérience. Autre anecdote, pour revenir un peu sur la perte de sens critique, mais d'une autre façon que tout à l'heure. Je dois également intervenir à l'école primaire, sur un projet de classe dite "transplantée", dans le cadre d'une initiation au cinéma. Le mot "cinéma" a donc été prononcé. Au cours du travail préalable avec l'enseignant, celui-ci m'avait remis quelques éléments qui pouvaient nous servir de base pour ce projet (un voyage d'une semaine avec une classe et une caméra). Parmi les éléments que proposaient l'enseignant, il y avait notamment des micro-trottoirs. J'ai été très étonnée, car, pour moi le micro-trottoir c'est le énième avatar d'une figure essentielle du cinéma qui est la rencontre avec l'autre, l'entretien.

Filmer la parole et le corps de quelqu'un, c'est entrer en relation avec lui, apprendre à le connaître, et le micro-trottoir est totalement l'inverse. C'est un jeu inventé par la télé. On peut peut-être parfois y trouver des choses intéressantes, mais il n'y pas une instauration de l'écoute, une attente de l'autre. Dans ce jeu, les gens jouent à donner les réponses que vous attendez ou à se faire piéger. Alors que cet enseignant poursuit par ailleurs, au niveau des matières purement scolaires comme au niveau de l'enseignement artistique, un travail exemplaire avec ses élèves, au moment encore où on passe à la pratique, à la réalisation, à nouveau le sens critique se perd, il y a brouillage. En fait, la raison pour laquelle cet enseignant voulait que ses élèves fasse du micro-trottoir, c'était pour leur donner l'occasion d'avoir du "toupet". J'ai alors répondu que nous aurions mille occasions d'être obligés d'avoir du toupet en faisant de simples plans de cinéma.

Bien souvent, sans nous en rendre compte, on mélange les genres. Par exemple,

cinéma et journalisme. Le journaliste doit transmettre de l'information. Il est l'émetteur et doit essayer de transmettre au plus près l'information. S'il n'y arrive pas, il ne fait pas son métier. De même, le journaliste d'image. Il faut absolument que celui qui reçoit le message ait compris au maximum.

Le cinéaste n'est pas du tout dans la même posture. Le cinéaste a droit au mystère, au non-dit. J'ai entendu Beinx dire, au moment des *Entretiens de Beaune*, justement, que le cinéaste avait "droit à l'erreur". Un film est toujours pour moi quelque chose où il y a des trous, des manques, et c'est au spectateur justement, de faire un bout de chemin pour reconstruire avec sa faculté d'imagination et d'association, de reconstruire ces manques.

Dans le cas d'une initiation au cinéma sous forme de stages pour des adultes ou des étudiants avancés, on arrive souvent à comprendre les choses en marquant les différences, donc en parlant de la télévision et de tous les types d'images qu'elle diffuse, en pensant au monde virtuel aussi qui arrive. Les enfants sont déjà "prêts". En les écoutant parler de leurs expériences de spectateur à Poitiers ou à La Villette on sent que la notion d'auteur va changer. C'est une notion romantique qui, avec les souris et les prothèses en tout genre va complètement se modifier. Le spectateur va "entrer" par exemple dans le scénario pour le modifier. Les enfants perçoivent tout ça.

Il faut donc arriver à bien séparer les genres, non pas d'une façon autoritaire, mais simplement pour les reconnaître...Je suis prête à faire une Pub avec les enfants, c'est jouer avec l'image autrement. Un film, c'est autre chose. Il faut que la différence soit repérable.

Par rapport aux expériences pédagogiques dans un cadre d'enseignement institutionnel, il y a un point que je voudrais aborder. C'est la question du temps. C'est une difficulté que j'ai rencontrée à la fois à L'Université, à Lyon, et dans les Ateliers "Lumière-Méliès". A Lyon, quand j'ai rencontré le directeur, il m'a dit: "On vous donne un mois sur l'année, février ou mars, pour faire le film". j'ai répondu: "Non, ça n'est pas possible. Je vous propose de venir deux jours par semaine sur toute l'année". Un film ne se fait pas entre le moment où l'on déclenche la caméra et celui où on l'arrête. On a besoin de penser, de vivre, il y a un temps de maturation.

Les "institutionnels" oublient cela très souvent dans l'élaboration de leur programme. Il est vrai que ces ateliers pratiques coûtent très cher en temps et en argent. Mais on ne peut évincer ce facteur temps. La question se pose donc d'une façon analogue sur les ateliers Lumière-Méliès. Il n'y a pas assez de temps et je suis parfois obligée d'aller trop vite, ce qui peut être grave. Dans la classe de collège, je vois les élèves au cours de séances de deux heures, parce que l'atelier est pris sur le cours de français qui dure deux heures! Je trouve que ce n'est pas très bien d'être limité ainsi parce que souvent les choses avancent par la répétition, la maturation. En primaire, j'ai trois heures, ce qui est déjà totalement autre chose. La découverte a le temps de s'installer et le savoir des

enfants a le temps de circuler. J'essaie toujours de partir de leur savoir, je les relance... ce qui est très difficile en deux heures. L'"état" dans lequel je voudrais qu'ils soient n'a pas le temps de s'instaurer en si peu de temps. Ils restent en "état" de recevoir un savoir, notre relation ne peut pas vraiment "prendre". Vous qui êtes plutôt des "partenaires institutionnels" que des intervenants, je ne sais pas ce que vous pensez de cette situation....

Je terminerai sur un dernier point. Introduire la création dans un milieu d'enseignement et de savoir, c'est aussi un risque pour celui qui "intervient". On "navigue" pendant un certain temps... comme si la classe était à "double-commande". Il y a une intimité entre l'enseignant et les élèves qui se crée au fil des jours, et tout d'un coup, on arrive comme un cheveu sur la soupe. On casse un peu ça et on arrive avec des choses précises à faire, que peut-être l'enseignant a déjà préparé. Au niveau du cinéma, il y a des classes et des enseignants qui sont sans expérience aucune. Dans ce cas, c'est un peu plus facile, il suffit d'être à l'écoute, l'enseignant lui aussi est terriblement à l'écoute. C'est un peu plus difficile quand l'enseignant a déjà introduit d'une façon ou d'une autres les arts dans sa classe. Il a ses méthodes, ses habitudes. En quelque sorte, il a "rempli" sa boîte à outils, qui n'est pas forcément la même que la vôtre !

Au niveau théorique, il y a des tas de points de vue, de modes de pensée et, comme je le disais tout à l'heure, quand on a un désir d'image, on aurait plutôt tendance à être autoritaire, intransigeant, par rapport à ses propres préférences. Et donc, il y a des situations où l'on peut être en désaccord avec le point de vue de l'enseignant. Comment réagir? Cela vient de m'arriver à propos de la définition de l'insert.

Dans la pratique, les questions théoriques arrivent autrement, de côté, souvent quand on ne s'y attend pas. Au collège, cela s'est passé quand, par petits groupes de trois ou quatre, les élèves "passaient" au viseur pour repérer les différentes grosseurs de plans que permettait la caméra. Celui qui visait devait nous dire ce qu'il voyait, notamment les limites du cadre. Un autre élève devait noter ce qu'il nous décrivait. Comme cela allait trop vite, j'ai proposé d'écrire par abréviations : PE, PL PA, etc... j'en suis venue à dire que cela m'arrivait même d'écrire TTGP quand je voulais me souvenir que c'était un plan encore plus rapproché qu'un gros plan, mais que c'était une notation tout à fait personnelle. Une élève a dit alors qu'il s'agissait d'un insert. J'ai aussitôt répondu que non. A l'issue des deux heures, l'enseignante était troublée : "Tu leur dis des choses, mais moi je leur ai dit autre chose. Il vont être perturbés". c'est vrai, mais c'est un risque à prendre.

A la séance suivante on a fait un petit travail théorique sur nos points de vue opposés. Dans ce cas précis, nous étions en train de travailler sur le système d'échelle des plans. Et pour moi, l'insert ne rentre pas dans la classification d'échelle des plans. L'insert, à mon avis, c'est une fonction qui a à voir avec la durée. Un insert est forcément ultra-rapide mais peut être un gros plan ou un plan d'ensemble. J'ai donné l'exemple d'un

film des étudiants de Lyon où des plans très larges avaient été montés en insert. Effectivement pour ce professeur l'insert-type, c'est le bouton de porte dans un film d'Hitchcock. Si on reprend les codes et leur usage classique dominant dans l'histoire du cinéma, j'ai peur, comme les enfants sont dans un état très très vague de désir de cinéma, certains n'auront peut-être jamais de désir de cinéma, j'ai peur que ça les "ferme" très vite, et qu'ils ne "trouvent" pas "leur" idée. Ils vont tout de suite faire des films "à la manière" de, et ils ne vont pas avoir l'idée, la liberté d'invention, de se dire: "Là, je choisis de mettre un plan large". Dans cet exemple, l'enseignant pensait plutôt "espace" et moi je pense plutôt "durée". On va en reparler à la prochaine séance, à partir d'exemples cinématographiques. Au bout du compte ce n'est pas négatif, mais il y a quand même du risque.

Donc, dans de telles situations, sans pour autant perdre son propre désir de cinéma, ses propres convictions, il faut pouvoir trouver le moyen "d'arrondir les angles", montrer qu'il y a des tas de possibilités, mais tout en continuant à s'affirmer. Si je me "plie" complètement, je ne suis plus moi-même, je me renie, et je risque de ne plus croire en ce que je fais... Il y a donc un vrai risque de la part de l'intervenant qui rentre un peu dans la gueule du loup, en arrivant en classe.

J.-J. M. : Annick Bouleau, merci de ce propos, cet amour que vous avez montré dans votre travail, sur ce passage entre le savoir et l'acte de création. Je crois que l'heure est difficile, on a un peu débordé. Je propose donc que nous ayons vingt-cinq minutes de débat pour vous laisser dix minutes de battement ensuite. Ce sera pris sur votre temps de respiration extérieure, sinon nous prendrions trop de retard. Vous avez la parole.

**LE FAIRE,
DECOUVERTE DE LA MATIERE CINEMATOGRAPHIQUE
Débat**

Jean-Pierre Daniel : Je voudrais dire merci à Annick. J'aurais bien aimé être capable de dire tout ce qu'elle a dit. Tout le travail aujourd'hui autour du cinéma, au-delà de l'expérience de la projection, c'est-à-dire de la rencontre avec le film dont on a parlé hier, est un chantier, et c'est un chantier à mon avis assez violent de difficultés pour arriver à se comprendre, pour arriver à savoir à quel moment on parle de l'émergence et d'une rencontre avec la création. Je crois que c'est un travail qui doit, à mon avis, nécessiter d'échanger beaucoup d'expériences, et je suis très très heureux que les Entretiens permettent d'entendre cela que l'on a besoin d'établir beaucoup de relations pour essayer d'échanger une expérience assez concrète sur ces démarches.

Vous avez cité le nom d'un cinéaste qui est une référence, Jean-Marie Straub et je suis de plus en plus persuadé qu'aujourd'hui, on a besoin de lui dans ce travail-là. Cela fait plusieurs fois que je reviens sur ce cinéaste, par rapport à ce travail et au niveau en particulier d'une vraie rigueur de compréhension de ces objets avec lesquels on essaye de travailler quand on tente, comme on l'a dit, de faire un peu émerger un travail sur la création.

J'ai plein d'exemples, dans mon travail, des exemples concrets de ce que vous avez vécu. On pourrait donc échanger, mais j'aimerais revenir sur, finalement, sur ce qu'on essayait hier, de chercher une espèce de situation de base, entre le faisceau, le regard dans la salle, le rapport à l'écran. Il me semble qu'aujourd'hui, il ne s'agit pas d'opposer le Faire et le Voir comme s'il y en avait un où on tripotait des outils, et l'autre où on était assis dans un fauteuil devant l'écran. Il me semble qu'on a bien commencé à dire qu'il y avait du Faire quand on était assis dans un fauteuil et qu'on regardait, et que donc il s'agit de développer des situations où on regarde, on regarde en fait en étant derrière, on regarde en touchant une caméra, on regarde en étant assis dans un fauteuil, on

regarde avec ses oreilles, et je crois que cela serait bien qu'on arrive petit à petit à casser cette idée que le Faire, c'est quand on a un camescope, et que le Voir, c'est quand on est dans une salle. Il me semble que vous avez bien ouvert ces choses-là. Il s'agit d'aller au-delà de la seule situation qui a vraiment été développée pour l'instant par toute l'expérience antérieure du travail en direction des enfants, qui est effectivement la situation de la salle, l'expérience de la salle et de voir les films dans les salles, et qu'il y a donc, à travers d'autres démarches, au moins trois situations qui me paraissent importantes, des situations de base sur lesquelles il faut réfléchir, qui sont d'une part, celle qui est prendre une machine et regarder à travers l'ocilleton, et essayer de réfléchir à toute cette situation complexe, à travers cette expérience-là, il y en a une deuxième qui est complètement aussi à travailler, qui est : quand on est sur une table de montage, c'est-à-dire au moment où d'un coup on regarde avec la possibilité de la manipulation des longueurs, des recherches, avec tout ce que vous avez raconté sur l'insert. Il me semble qu'il y en a une troisième qui est aussi cette situation qui est : on est devant la caméra et on est enregistré, c'est-à-dire après on se retrouve à regarder sa propre image ou à regarder ce que l'autre a filmé de soi. Il me semble que c'est une situation qui est aussi une expérience, une situation pédagogique, disons, et sur laquelle il faudrait continuer à développer.

En tous les cas, vous avez bien ouvert, de façon précise à mon avis, cette idée qu'on travaille sur des expériences où quelque chose de la création est mis en relation avec, effectivement, un milieu d'enseignement et de savoir, et que ce rapport-là, il est effectivement conflictuel. Cela ne veut pas dire qu'il est conflictuel à un niveau où on se tire dedans... mais c'est dire qu'il faut le gérer, ce conflit-là, et qu'il est vrai qu'on prend un risque à le jouer, et c'est un risque qui est parfois violent. Je pense qu'il faut effectivement le vivre comme quelque chose qui est d'une certaine tension, d'une certaine différence, et je crois qu'à travers cela, se travailler la notion de partenariat entre l'Education nationale les créateurs. C'est si on revendique, de façon précise, que le partenariat amène cette tension-là, et que ce n'est pas forcément un savoir-faire qui vient là, mais c'est qu'il porte, d'une certaine façon, cette tension de la création par rapport au savoir et à l'enseignement. Il me semble que vous ouvrez plein de pistes et que cette envie de dire "il faudra aller rechercher et travailler", à partir de tas d'expériences comme celles que vous avez décrites et certainement des tas d'autres qui sont dans la salle aussi, d'essayer de repérer ce qu'on a ouvert dans le champ du travail du cinéma et de l'enfant, entre autres, cette idée qu'il y a la situation pédagogique de la salle, on regarde des films, mais il y en a comme ça au moins deux ou trois autres qui ont besoin d'être jouées en même temps et complémentaires. C'est un champ d'expérience un peu nouveau où on a besoin d'être très très rigoureux.

Daniel Charlot : Je pense que dans un débat, on ne dit pas seulement tous les points sur lesquels on est d'accord, donc je vais plutôt faire le contraire. Je ne suis pas spécialiste du cinéma, même si j'ai passé trois mois sur un film il n'y a pas très

longtemps. Je ne suis pas spécialiste non plus de l'enseignement, même si ça fait trente-cinq ans que j'y suis. On n'est jamais spécialiste des enfants. Je me reformatte régulièrement, pour reprendre l'expression d'hier. Je pense que le cinéma, dans sa notion de Faire, est comme le sport, comme la danse, la peinture et tous les autres moyens d'expression. Je pense que c'est quelque chose qui est pour tous, y compris pour ceux qui sont peu intellectuels. Je pense qu'Annick Bouleau, par les observations qu'elle a faites, confirme un peu ce que je souhaite dire. En ce qui concerne madame Audé, bien sûr c'était dans le contexte d'une option bac, donc c'est un petit peu différent bien sûr, mais la méthode que vous nous avez exposée, qui est riche, est certainement très peu adaptable en pas mal d'endroits de France, même d'Ile-de-France, où on est loin de n'être que des élites. Je suis un peu surpris, même, du personnage que j'ai ressenti en vous, un petit peu double. Vous êtes passionnée, c'est certain, très proche des élèves puisque vous nous en avez parlé, y compris par le tutoiement, mais aussi à travers le regard, ou plutôt à travers l'oreille, puisque c'est seulement en vous entendant que je peux prendre une position, ça ne concerne que moi. Vous me semblez très entière dans votre manière d'aborder le problème du Faire en cinéma, je vais être un peu dur, peut-être peu adaptée à la grande masse de nos adolescents. Je ne poserai qu'une question. Vous avez un certain nombre d'expressions qui m'ont un peu choqué, vous avez parlé d'élève normal, à un moment donné de fille bien, d'école ordinaire, je ne prends que ceux-là, mais... Pour ces notions de moules, est-ce que ces moules-là correspondent à la localité, de Créteil par exemple, à la région, au demi vingtième siècle d'avant, à celui qu'on vit maintenant, à quelle ethnie dans notre actuel environnement, dans nos banlieues ? C'est très difficile. J'attaque, en espérant justement un dialogue.

Françoise Audé : Vous me rendez service. J'ai dit "cuisine", pour le dernier mot que vous m'imputez, j'ai parlé de « la cuisine du cinéma », je n'ai pas parlé d'autre chose. Quant au moule : je ne raconte que des choses de transgression, on ne fait que de la transgression, alors le terme « moule » m'étonne. Quand j'ai employé le mot "normal", je me souviens très bien que j'y ai mis des guillemets. La fille « bien », pourquoi ? Parce que c'est une fille qui me paraît heureuse, épanouie, et qui ne me paraît pas souffrir de voir des films dans une salle et devant un écran, et elle est « bien » uniquement pour ça. Quant à la notion d'élite, vous vous méprenez. Nous avons des classes qui sont en situation d'échec. Les sections L sont les plus mauvaises en termes de niveau et d'évaluation scolaire classique. Il faut être clair, l'an dernier, les terminales L du lycée ont eu cinquante pour cent de réussite. C'est le niveau le plus bas, avec les terminales autrefois G et maintenant STT. Ne vont en L qu'une minorité d'élèves qui ont cette sensibilité, ces talents particuliers que l'on estime semi-littéraires. Et vont en L tous ceux qui n'ont pas pu aller en S, qui n'ont pas pu aller en sciences économiques. Ce sont des gosses non seulement hétérogènes, mais absolument pas adaptés à l'enseignement donné. En plus, cette année, avec la réforme du bac, il y a une épreuve de lettres, on leur impose

Sophocle, on leur impose *Hamlet*, on leur impose Césaire, à raison de deux heures par semaine, avec un très lourd coefficient. C'est l'abattoir ! A mon avis, cela se saura. Donc, quand vous me reprochez de travailler dans le moule, moi je vous dis au contraire, que les élèves restent, ils n'abandonnent pas et ils ne restent qu'à cause du cinéma. Ils ont des moyennes lamentables, même en langues, où on leur dit "ça serait pas si mal, si vous voulez faire un métier du cinéma, de faire un peu d'anglais", ils ont des moyennes lamentables. Quand j'ai dit que nous étions impopulaires, c'est parce qu'effectivement, nous sommes les anormaux qui provoquons constamment le questionnement de nos collègues. Comment peuvent-ils arriver à décrocher un bac ? C'est parce qu'on leur donne des notes de complaisance, c'est évident ! Parce qu'ils ont de très mauvaises notes. Les seuls collègues qui nous défendent un petit peu sont les profs de philo, parce qu'ils trouvent que les élèves qui font la section cinéma, ont deux-trois idées, ils ont une ouverture sur le monde et interviennent, ils discutent, et ils ne sont pas complètement écrasés par le système scolaire comme la plupart de ces élèves de L. Alors vraiment, quelle élite... Vous voulez que je vous dise combien on a de Beurs dans la section, combien on a d'Antillais, combien on a de... On en a. Et des Asiatiques ! Je suis entièrement dans la transgression. Je ne suis pas d'accord avec vous, je pense que vous avez mal entendu.

Dominique Aru : Justement, je vais dire juste deux mots à ce sujet. J'ai eu une expérience également, dans un endroit un peu difficile, dans une classe, en plus c'était vraiment sans moyens, parce que c'était né de l'envie d'un professeur. Ce n'était pas structuré du tout, j'étais indépendante, et il avait envie que je travaille avec lui. Donc il a essayé d'obtenir des crédits avec son proviseur, ce qui a été très difficile, et il y a eu une petite somme d'argent qui a été donnée pour ça. Je me suis retrouvée devant des élèves qui n'avaient vraiment jamais eu aucun cours de cinéma ni quoi que ce soit, et je me suis rendu compte que sur la pratique, la pratique vidéo, avec un outil simple, même pas de l'HI8. J'avais pris le camescope du lycée parce qu'il n'y avait pas autre chose. On se rend compte que c'est dans un travail d'équipe, déjà, que les choses se passent, c'est-à-dire dans un échange. Je parlais d'écriture, tout à l'heure, à toutes les étapes du film bien sûr, et écriture en tant que choix. Ce qui se passe, c'est qu'on travaille ensemble, c'est-à-dire que les élèves sont obligés de faire des choix ensemble. On n'est jamais dans le cas de figure d'un réalisateur qui va faire ses choix tout seul. Il y a vraiment un échange entre les différents élèves, il y a une parole qui peut s'instaurer. C'est à ce niveau-là je crois, qu'on peut l'adapter à tous les niveaux. Il ne s'agit pas de choisir... Bien sûr qu'en poussant une réflexion, en définissant les différents modules, les différents moyens en fonction de ce qu'on n'a pas, on va travailler avec un camescope, mais on peut aller jusqu'à travailler avec une caméra. Finalement le travail est toujours le même. C'est important.

Alain Roch : Ça n'a rien à voir avec ce qui vient d'être dit dans l'immédiat, mais c'est

une réflexion générale sur ce que j'ai entendu ce matin. Il y a deux mots que vous avez toutes les trois employés, ce sont les mots de plaisir et de désir, ils sont arrivés de manière expressive, très très forte, mais j'ai ressenti aussi beaucoup, derrière ce qui a été dit et surtout dans la dernière intervention, quelque chose qui touchait davantage à la rigueur de la technique et à la morale, à l'éthique un peu. Ça m'a amené à une réflexion. Je crois qu'on peut passer à l'acte, dans le cinéma et dans d'autres domaines, qu'on n'a pas à développer ici, mais il me semble que passer à l'acte sans désir, c'est de la gesticulation, ce n'est pas autre chose. Faire, sans en éprouver du plaisir, c'est quelque chose de vain. Dans un certain nombre de situations que vous développiez par rapport aux enfants, je me demande si quelque part la rigueur que l'on exige, la norme qui se met en place, dans une section A3 par exemple, il y a plein de choses qui sont du domaine certainement du plaisir et du désir, mais il y a aussi des heures qui sont au programme, qui sont imposées, il y a une sanction, etc. Dans votre intervention, madame Bouleau, avec les enfants, on sent derrière, vous citez Straub et bien entendu ce n'est pas innocent, on sent derrière une rigueur. Alors c'est une question qui est ouverte, est-ce que cette morale, cette rigueur, ne va pas quelque part tuer le plaisir, tuer le désir, chez l'enfant ou chez l'adolescent ?

Annick Bouleau : Absolument pas, parce qu'il faut savoir où on place la rigueur et où on place le plaisir. De toutes façons, au niveau de la morale, quand on fait un plan, c'est un choix, c'est une prise de position par rapport à ce qu'on veut filmer, donc si on fait une plongée, une contre-plongée, si on fait un gros plan, ce n'est pas innocent. C'est vrai que j'aime bien les cinéastes du dispositif, c'est-à-dire les gens qui s'imposent des choses et qui vont les faire éclater. Straub c'est ça. Il faut savoir où mettre la rigueur. Un film, c'est une gestion, c'est une organisation, c'est un travail, et puis il y a des moments qui ne sont plus du tout ça. C'est pour ça que je privilégie beaucoup les repérages, tout ce travail de construction, d'association, de regard un petit peu avant, parce que j'ai l'impression que, au moment où on dit "moteur", tout est déjà joué. Et c'est là qu'on est ouvert à tout ce qui va pouvoir perturber ce qu'on a imaginé, ce qu'on a prévu, qui ne se passe pas... C'est là que le désir intervient, entre autres. Il intervient quand on cherche une coupe, et puis d'un seul coup on trouve le raccord. Là c'est exaltant. Je cherche toujours à faire partager ça, mais ce n'est pas organisé chez moi. C'est peut-être pour ça que je m'épuise beaucoup quand je fais des ateliers, parce que je vais un peu trop fort dans ce que j'aime, dans ma conviction, mais je suis comme ça. Le mot norme ne me dit trop rien. Le dispositif est un mot qui est moral, il induit la rigueur, mais il faut savoir où on la place. Justement, quand on la place quelque part, ça permet que tout puisse arriver.

D. A. : D'ailleurs dans le Faire, les élèves acceptent souvent la rigueur à partir du moment où ils ont vu leurs premières images, les premières images qu'ils font. Je pense à Fellini encore, parce que lorsqu'ils se sont trouvés devant les images de Fellini, ils ne se sont pas imaginés une seconde qu'en prenant leur caméra vidéo, et en la mettant pour faire

un plan, qu'ils n'arriveraient pas à faire une image comme celles qu'a faites Fellini. Donc ils se sont retrouvés devant leurs images en se disant "ah, peut-être qu'il y a quelque chose qui se passe". Et c'est eux, du coup, qui demandent la rigueur. La preuve, c'est que j'avais ouvert, en plus des heures qui nous étaient assignées, une sorte d'atelier d'écriture, de réflexion disons, d'échange entre eux, qui était le samedi, donc sur leur temps de libre en plus des heures ensemble, et ils sont tous venus. Je pensais qu'il allait y en avoir trois ou quatre, parce que je conçois très bien qu'il n'y ait pas une envie de chacun de participer à l'écrit, et en fait ils sont tous venus. Parce qu'il ne s'agissait pas d'écrire pour écrire, mais d'échanger entre eux, de faire des choix entre eux, et de réfléchir pour tenter de faire leurs images, en fait, plus celles de Fellini. Donc ils acceptent une rigueur, à ce moment-là.

A. B. : La rigueur, il faut la placer au bon moment, au bon endroit. A Lyon, par exemple, dès le départ, ça été : "éclairage interdit". Avant toute chose, découvrir la lumière naturelle. C'est une grande rigueur, mais on découvre qu'avec un petit miroir et une plaque de polystyrène, on est obligé de chercher, de travailler, de "courir" après le soleil. Donc il y a une rigueur quelque part qui permet d'arriver à réussir son plan et d'avoir du plaisir. Je suis pour la rigueur des petits moyens. Les étudiants, souvent, ont Spielberg en tête, c'est vrai. Donc ils pensent tout de suite, travelling, grands mouvements, etc... J'arrive et je leur dis : "pas d'éclairage, pas de travelling"... Ils sont d'abord assez déçus... Mais au moins apprendre à être humble par rapport à ce qu'on filme. Un seul plan fixe d'un verre sur une table peut nous apprendre davantage sur le cinéma qu'un plan avec grue, etc... Je ne renie pas la grue, je suis passionnée par le début de *La Soif du mal* de Welles, mais soyons humbles par rapport à nos moyens et à nos capacités. C'est vrai, qu'au départ, certains étudiants ne comprenaient pas beaucoup. Il y en avait qui avaient déjà un peu d'expérience, ils voulaient se permettre de perdre du temps avec la technique. J'ai dit non. On perdra du temps autre part. On perdra du temps à trouver son cadre, on perdra du temps avec les acteurs, on perdra du temps à refaire des prises, mais on ne perdra pas du temps pour faire comme si on avait de gros moyens.

D. A. : C'est là où on rejoint la réalité économique, d'ailleurs, du film aussi.

A. B. : Voilà. Il faut qu'il y ait un rapport entre ce qu'on veut faire et ce qu'on peut créer.

D. A. : Le réalisateur a certains moyens, et il doit faire avec ces moyens. Cela a été dit hier.

A. B. : Godard l'avait bien dit, "faire ce qu'on peut..." C'est vrai, les étudiants, je ne parle pas des enfants parce que c'est autre chose, les étudiants, au départ, sont

complètement hors de ce propos. Ils veulent tout de suite se mettre dans la peau de... On les entretient un peu dans ce mythe, et en plus il y a effectivement, je ne sais plus qui a dit ça tout à l'heure, le contexte, le chômage, le travail, chercher du boulot. Donc ils se disent "pourquoi pas le cinéma ?", mais ils ne sont pas encore arrivés à leur désir de cinéma. Et ce n'est pas un désir de cinéma, c'est un désir de faire un film, d'ailleurs. On ne se dit pas "je vais faire du cinéma", on a envie de faire un plan, une image, un film, une séquence, on n'a pas envie de faire du cinéma.

J.-J. M. : Je vous propose une série de questions, ensuite les conférenciers répondront, on arrêtera le débat là pour ne pas déborder notre horaire.

Luc Bonfils : Ce n'est pas vraiment une question, c'est plutôt une remarque. C'est vrai qu'hier on a abordé le Voir, là on aborde le Faire, et c'est vrai que c'est étroitement lié. Je crois qu'on ne peut pas dissocier les deux, et qu'effectivement pour faire, il faut avoir vu aussi, parce que c'est ce qui alimente aussi notre imaginaire. Il y a quelque chose qui n'a pas été abordé ici, c'est : Faire, c'est bien, mais pour qui, pour quoi ? Je dis ça volontairement, parce que l'année dernière, à Quimper, lors des Transversales, on a abordé ce thème. Il y a deux écoles, je dirais, dans le Faire, il y a la bête à concours, c'est-à-dire qu'il faut à tout prix faire un produit qui soit normatif, qui soit esthétiquement dans une certaine norme pour pouvoir le présenter... Les concours vidéo, les concours de réalisation d'école prolifèrent maintenant en France, donc il faut être primé, parce que c'est une forme de référence. Et parfois il y a un détournement de la création et à ce moment-là, et quelle est la part de l'élève et quelle est la part du partenaire ou de l'intervenant ? Est-ce que l'intervenant ne va pas utiliser en fin de compte les élèves un peu comme des otages pour faire le film que lui a envie de faire ? Donc je crois que cette question de la réalisation est importante, c'est-à-dire réaliser, quel est l'objectif ?

A. B. : Il y a deux choses. Il y a déjà l'objectif auquel je faisais un peu allusion, c'est d'essayer que certains découvrent un petit peu leurs propres forces, leur propre élan, leur propre volonté. Et puis il y a aussi un débat plus général sur "un film pour qui ?" Bazin disait que malgré tout, effectivement, le cinéma est un art fonctionnel, c'est-à-dire qu'il a besoin d'un minimum de spectateurs, mais Godard aussi disait "j'imagine qu'il y a quand même trois cents personnes qui pensent comme moi, donc je peux avoir au moins trois cents spectateurs". Au niveau de la pédagogie, on n'en est pas encore là tout à fait, on en est au moment de rechercher ses propres capacités, ses propres forces, de trouver un peu sa trace. Après, effectivement, quand on fait des films, il faut trouver un certain public qui n'est pas forcément un public de salle, il y a des tas de façons d'intéresser des gens. Et là aussi, il y a une économie entre son sujet, son film, et celui à qui il est destiné.

F. A. : Je souhaiterais intervenir aussi, parce qu'il y a, certes, dans la démarche de

réalisation, la découverte de son propre élan, j'ai beaucoup aimé le mot, mais j'assume la pédagogie et sans doute sa directivité. Nous pensons que d'abord, dans un groupe de huit élèves, tous n'ont pas cet élan-là, et tous découvrent qu'ils ne l'ont pas dans le travail en commun de recherche de ce qu'on va faire ensemble. Une fois qu'ils ont accepté de travailler avec celui qui est ou leader, ou qui a proposé une idée qui les concerne, dans laquelle ils peuvent s'impliquer, l'étape absolument fondamentale, c'est d'aboutir. Que ce soit mal foutu, que ce soit bâclé pour le temps de montage, parce que tout le monde est exsangue et fatigué, tant pis. Faire tenir dans la durée qui est la seule possible, fait partie des contraintes du cinéma et on ne peut pas mentir à des adolescents. Vous avez deux jours de tournage, eh bien au bout de deux jours vous arrêtez. Il vous manquera des plans, eh bien ils vous manqueront. Evidemment, de temps en temps on en refait. Après, c'est du bricolage avec la règle (on n'a pas de raison d'interdire aux adolescents ce que nous, les adultes, on s'autorise). Mais il y a des règles. Il y a le temps des recherches de la fermentation de ce qui est de l'ordre de la création, et il y a ce temps d'exigence sur le tournage, sur le montage. Faire aboutir. Je crois qu'il n'y a rien de pire pour des adolescents que de les embarquer dans un exercice qui les décevra parce qu'il sera inabouti.

Quant au public, c'est d'abord eux. Parce qu'il faut voir, quand on fait des pré-projections aux copains, des pré-projections d'un pré-montage, le pré-montage est toujours beaucoup trop long. On ne peut pas obtenir de jeunes gens qui ont créé une image qu'ils la suppriment, et le prof ou l'intervenant ne me semble pas autorisé à imposer la suppression d'une image à laquelle tient viscéralement et passionnément son créateur, donc il y a l'épreuve du public des copains. Quel est le but d'une pédagogie ? C'est, devant ses pairs de montrer son film. Alors je le reconnais, les publics peuvent se tromper, le public s'est trompé sur *La Règle du Jeu*, et c'est scandaleux. Il peut se tromper complètement, les copains peuvent se tromper, trouver inintéressant ou nul le boulot d'une équipe et avoir tort. Si on fait du cinéma, on n'écrit pas pour son tiroir comme le poète qui peut dire "après ma mort, on trouvera mon poème ». Non, le cinéma s'adresse à un public, et l'épreuve du public, c'est ça.

Alors, au-delà, je veux bien répondre à la question des concours vidéo. La section de Créteil a récupéré pas mal de prix et ne crache pas dessus. Quand à Brest, elle a récupéré un caméscope, alors qu'elle n'en avait que deux pour six équipes à faire tourner dans l'année, elle l'a pris. C'est purement cynique. Je suis absolument contre les concours vidéo, mais on les fait.

D. A. : Juste deux mots. Je pense que vous avez raison, c'est une vraie question. Je crois que c'est nécessaire, elle poursuit le débat, justement entre ce qu'ils voulaient faire, ce qu'ils ont fait, ce qu'ils montrent et comment les autres le reçoivent. Mais il peut y avoir danger quand l'accompagnement ne se fait pas jusqu'au bout, quand l'intervenant-réalisateur essaye de « rattraper » le film et que celui-ci ne reflète plus le travail des

élèves et lorsque la projection du film ne correspond pas au contexte de travail et devient une vitrine ou une compétition.

C'est vrai que, là je pense directement à la Maison du geste et de l'image, parce que la question se pose tout le temps, puisqu'à la fin de l'année, il y a une projection à la vidéothèque de Paris, qui est un lieu représentatif, qui est assez impressionnant pour les élèves, mais on s'est rendu compte finalement que c'est la première vision de leur film qui est la plus importante. Ensuite, c'est effectivement le film vu par les copains, et ensuite, surtout, le film vu par les parents. Et là il y a discussion possible, finalement, avec le cercle de personnes qui sont autour d'eux. Il y a eu une expérience, deux ans avant le travail sur Fellini, qui a été très très passionnante, parce que là il ne s'agissait pas de travailler sur un cinéaste. Au départ il s'agissait de travailler sur la lettre vidéo. C'était intéressant parce que ça posait justement cette question : à qui on s'adresse ? Et au départ, les élèves devaient s'adresser à des Anglais, et faire une lettre, ensemble en plus, alors qu'une lettre, c'est assez intime. On a donc réfléchi sur le singulier, le pluriel, et puis finalement on n'a pas eu de correspondants anglais, et je leur ai posé la question tout simplement : à qui aimeriez-vous envoyer une lettre vidéo ? Ils m'ont répondu, alors qu'ils ont quinze ans, qu'ils sont souvent en conflit avec leurs parents, "à nos parents". Et ils ont travaillé ensemble, sur leurs problèmes, sur ce qu'ils avaient finalement envie de dire à leurs parents, qu'ils n'avaient jamais dit, et ils l'ont dit par une lettre, en faisant un film. Donc c'est vrai qu'il y a toujours question, c'est important.

Bernard Favier : Ce n'est pas une question, c'est plutôt une réflexion à madame Audé sur la méthode qu'elle nous a décrite. Il me semble, pour être partenaire de certains de vos collègues, que la méthode que vous nous décrivez serait plutôt celle d'une pédagogie lourde et d'une scolarisation lourde du cinéma. Or on se rend compte, à l'heure actuelle, que ce partenariat que nous essayons de mettre en place chaque année est lourdement contourné par cette méthode, c'est-à-dire que vos collègues sont de plus en plus preneurs de méthodes qui consistent à dire que le cinéma deviendrait, petit à petit, une matière pleine et entière du lycée. Ça me pose certains problèmes, surtout dans la manière dont vous décrivez les élèves que vous avez, à savoir que leurs acquis, en termes de cinéma, n'ont pas l'air d'être des acquis sur lesquels vous pouvez vous appuyer, ou en tout cas que vous pouvez essayer de nettoyer pour les amener petit à petit à une réflexion qui soit la leur. Je le constate également quand j'ai affaire à vos collègues, c'est-à-dire que l'acquis des élèves n'est jamais un acquis sur lequel ils peuvent s'appuyer. Donc je préfère quant à moi la dernière intervention, à savoir que le cinéma peut devenir une manière, dans certaines zones, de réintroduire dans le système scolaire des élèves qui sont vraiment mis de côté. Dans l'ensemble, la méthode, comme vous la décrivez, ressemble fort à celle qui est celle des enseignements artistiques en général en France, à savoir qu'on a scolarisé les matières artistiques pour les amener dans une impasse complète.

Claude Taillard : Hier et encore aujourd'hui, on a essayé de faire la différence entre la vidéo et le cinéma, et je suis d'accord également. Quand il s'agit de faire une image, ce matin j'ai entendu parler, quand même, uniquement vidéo. Je crois qu'il faut absolument que les jeunes touchent le domaine du cinéma, de la façon de faire une image au cinéma, qui n'a rien à voir avec la façon de faire une image à la vidéo. Et je crois qu'il faut travailler en parallèle avec des équipes de production professionnelles, essayer d'emmener les enfants le plus souvent possible sur des lieux de tournage. Je suis à Aix-en-Provence, on a la chance qu'il y ait souvent des équipes de tournage, et là on voit un intérêt... Ce n'est pas eux qui font l'image, peut-être, mais quand on les met derrière une caméra vidéo après, il y a toute une approche qui est totalement différente. Donc faisons attention de ne pas faire croire aux enfants qu'ils font du cinéma quand on les met derrière une VHS.

Jean Tonorusa : Je suis animateur. Je suis d'accord avec vous sur le fait que, pour les jeunes, faire du cinéma serait préférable, directement, mais j'aimerais intervenir sur ce qu'a dit Françoise Audé concernant la vidéo et les concours vidéo. J'ai eu l'occasion cette année de participer à un concours vidéo dans les Hautes-Alpes, à Gap, ouvert à tous les jeunes entre quinze et vingt-cinq ans, et je trouve que dans les quartiers, pour les jeunes qui n'ont jamais fait de cinéma, qui n'y vont pas souvent, un concours vidéo, c'est une occasion extraordinaire de pouvoir s'exprimer, de pouvoir montrer quelque chose, d'essayer de comprendre un petit peu ce qu'est le cinéma, les images, la couleur, d'être derrière une caméra, de créer un scénario. Alors j'aimerais savoir, vraiment, quelles sont pour vous les raisons fondamentales quand vous dites que vous êtes complètement contre les concours vidéo.

Françoise Audé : Je vais d'abord nuancer mes propos sur les concours vidéo, c'était un peu provocateur. Je suis contre parce que je suis contre beaucoup de choses qui consistent toujours à évaluer, noter, et qui me pèsent en tant qu'enseignante ; mais vous avez raison de dire que les jeunes aiment beaucoup ça. J'ai dit aussi qu'on les fait, puisqu'ils le veulent aussi et qu'ils en tirent une satisfaction, et c'est un moyen pour eux aussi de se rencontrer avec leurs égaux et je ne suis pas si contre que ça. J'ai eu tort. C'est une demande des jeunes, et on doit y répondre, mais je pense aussi qu'elle comprend beaucoup d'illusions et qu'elle nous remet dans la civilisation des jeux télé : vous gagnez un canapé, vous gagnez je ne sais pas quoi. Bien sûr, nous aimerions que l'art soit gratuit. La gratuité de la démarche artistique, et c'est que je regrette dans les médailles, les prix et autres.

La deuxième question sur le cinéma et le 16 mm : il y a là ici Christiane Reynaud de Bois-Colombes, il y a certains lycées qui tournent en 16 mm, je les envie beaucoup, si je n'en ai pas parlé c'est parce que je suis jalouse, et je crois qu'effectivement, en particulier au stade du montage, les élèves qui font de la vidéo n'ont pas compris la gravité tragique, sans doute, de ce qui peut se passer au stade du montage.

Quant à aller sur des tournages ! J'ai envie de vous dire "vous êtes bien gentil" : en studio c'est pratiquement impossible pour des questions d'assurances. Nous y sommes allés une fois sur un tournage de Michel Deville, aux studios d'Epinais, et évidemment il n'y a eu aucun incident, mais après on nous a fait remarquer que nous aurions dû prendre des assurances qui se montaient à des sommes faramineuses, pour la présence uniquement de nos élèves. Il ne faut quand même pas oublier les contraintes de l'enseignement. Je trouve que les gens oublient toujours ces contraintes. Nous sommes responsables d'élèves mineurs ! Si c'était vos gosses, et qu'il leur tombe un truc sur la tête, vous êtes bien gentils, mais nous, profs, on n'a pas à assumer ça. On n'a pas envie non plus de mettre nos élèves dans ce type de risque qui n'est pas un risque moral... Alors bien sûr, les tournages en extérieurs, on y va, et je suis d'accord avec vous, ils apprennent énormément de choses.

Et pour le risque de scolarisation de la matière artistique, c'est une vraie question. C'est une question à laquelle je ne peux pas répondre en deux minutes. C'est une question qu'on s'est posée, on a tous l'impression d'avoir découvert le cinéma comme un champ de liberté en dehors des structures qu'imposent les limites et la catégorisation de la démarche universitaire. On a toujours l'impression qu'on casse le plaisir des gens en faisant entrer l'art dans discipline d'enseignement. Vous dites les matières artistiques, moi je demande lesquelles aboutissent à cette catastrophe ?

Cette expérience d'enseignement du cinéma qui existe en France, officialisé depuis seulement 1989, ne cesse pas d'évoluer et correspond à une attente. Comment ne pas comprendre qu'elle est tout de même à soutenir ? Nous avons besoin de votre soutien. Je ne veux pas entrer dans les détails au niveau de l'inspection des enseignants de ce qu'on appelle « le suivi » des enseignants, c'est à dire la reprise en main. Je pense que dans trois ans je ne serai plus dans ces classes cinéma parce que leur normalisation est en train de se mettre en place. Donc, en ce moment, je me bats pour garder ces parts de liberté, d'ouverture et de zones conflictuelles que nous avons depuis 1984 et qui nous obligent sans arrêt à nous remettre en question. Je l'ai dit hier, cela n'existe nulle part ailleurs. On n'arrivera pas à me prouver qu'il existe quelque part dans le monde une société qui reconnaît la dimension considérable du cinéma comme la société française. On me disait hier "mais ça existe aux Etats-Unis". Ça existe aux Etats-Unis dans le cadre d'un enseignement qui est toujours privé, dans un cadre absolument ponctuel, dans un cadre qui n'est pas national et qui est celui du fric. Bien sûr, ils ont bien plus de fric et il y a des tas d'établissements où l'on fait du cinéma, j'en ai visité même au Canada. A côté de ça, nous, qu'est-ce qu'on est ? On est les meilleurs d'un point de vue démocratique, je vous le garantis, en particulier pour l'ambition d'une société d'avoir une image d'elle-même...

Pensons à ces cinéastes africains qui déplorent : "nos sociétés n'ont pas d'images d'elles-mêmes, nous la leur apportons". Ecoutez un peu Idrissa Ouedraogo. Il le dit : « c'est un devoir ». Toute société a besoin d'avoir un reflet d'elle-même, une projection d'elle-même. Et la société française le reconnaît à tel point qu'elle en fait une matière

d'enseignement. Alors d'accord, cet enseignement sera peut-être mal fait, j'en suis même assez convaincue personnellement. Mais je me battraï pour que ce que nous avons fait jusqu'à maintenant, qui sont des premiers pas, en découvrant tout en marchant ce qu'il faut faire, ne pas faire et ce qu'il faudrait faire. En admettant vraiment ce que sont les élèves, parce que quand vous dites qu'on ne peut pas s'appuyer sur ce qu'ils sont, ce n'est pas vrai. Je les écoute constamment quand ils me parlent de *Wolf*, de *Speed* et je ne sais quel film je n'apprécie pas. Je les encourage : pourvu qu'ils aillent au cinéma, je suis contente ! Après ces concessions à la réalité, disons qu'on entre dans la prise en charge de la matière-cinéma. Et que sa dimension symbolique, en matière d'enseignement soit reconnue, c'est énorme, et il faut en prendre conscience.

A. B. : Je me trompe peut-être, mais la pellicule chimique, pour moi, c'est un moment historique, il y a forcément quelque chose qui disparaîtra. Le cinéma pour moi, ce n'est pas seulement du chimique, c'est surtout une relation à l'autre, c'est surtout l'établissement d'une distance, donc une représentation, donc effectivement, dès qu'on retouche à la pellicule, j'y ai retouché récemment, c'est un plaisir, mais on sent que c'est quand même du passé. Il y a quelque chose qui m'a beaucoup bouleversée quand même. C'est vrai qu'on aimerait bien tourner en 16, mais c'est mieux de tourner en vidéo et de se poser la question de la distance et du rapport à l'autre, que de tourner en 16 et d'oublier cette chose-là.

D. A. : Parce qu'ils font la différence, encore une fois. Les premières images qu'ils font en vidéo, ils voient tout de suite que ce ne sont pas des images cinéma, la texture n'est pas la même, et puis on en parle. C'est vrai qu'il faut multiplier les expériences, c'est-à-dire faire entrer des gens au sein de l'école, et quand je dis des gens, ce n'est pas simplement un intervenant réalisateur, mais c'est aussi une scripte qui va raconter son expérience, c'est aussi un assistant réalisateur qui va leur expliquer un petit peu ce qui se passe sur le tournage, et puis eux-mêmes il faut qu'ils aillent aussi à l'extérieur. Ce sont des échanges. Au niveau cinéma pellicule, il y a beaucoup d'universités de cinéma qui n'ont même pas la possibilité de travailler avec de la pellicule, ou en super 8.