



**HAL**  
open science

# Les stratégies des acteurs cinéphiles et l'adaptation en ligne de leurs logiques de médiation : l'exemple des modalités d'accompagnement éducatif

Christel Taillibert

## ► To cite this version:

Christel Taillibert. Les stratégies des acteurs cinéphiles et l'adaptation en ligne de leurs logiques de médiation : l'exemple des modalités d'accompagnement éducatif. XXIe Congrès de la SFSIC, Création, créativité et médiations, Jun 2018, Paris, France. halshs-03160970

**HAL Id: halshs-03160970**

**<https://shs.hal.science/halshs-03160970>**

Submitted on 5 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Les stratégies des acteurs cinéphiles et l'adaptation en ligne de leurs logiques de médiation : l'exemple des modalités d'accompagnement éducatif**

Christel Taillibert

## **➤ Le système cinéophile et sa nécessaire adaptation**

L'État français, par le biais du Centre National de la cinématographie et de l'image animée, développe depuis l'après-Seconde Guerre mondiale une politique de soutien à la création cinématographique nationale qui se fonde sur la valorisation de l'auteurisme, en opposition à la logique industrielle et marchande qui a marqué la diffusion hégémonique de la production hollywoodienne à travers le monde. Ce projet, à la fois économique et culturel, s'appuie sur une politique complexe tenant à la fois à des aspects strictement économiques, des aspects culturels, et des aspects éducatifs (l'ensemble des programmes nationaux d'éducation à l'image en particulier).

Ce projet, basé sur une conception de la « culture cinéophile » très française - et sans équivalent dans cette version globalisante dans les autres pays du monde -, ne peut survivre que dans le contexte de l'existence, en France, d'un public susceptible de le faire vivre, par son adhésion à un rapport au cinéma basé sur des critères de jugement autonomes, calqué sur la valorisation de la création artistique et de la capacité du média à constituer un moyen d'expression personnelle. Ce public a traditionnellement été formé à l'école des ciné-clubs, des cinémathèques, des festivals, et surtout des salles art et essai au sein desquelles se sont petit à petit institutionnalisées des modalités de médiation cinéphilique autonomes ou expérimentées dans les autres dispositifs. Au cours de l'histoire et au gré de l'évolution des NTIC et des usages qu'elles engendraient, les modalités de médiation et d'éducation du public ont été régulièrement adaptées aux nouvelles modalités de rencontre avec les images animées : la télévision, avec en particulier la mission d'éducation cinéophile confiée à la chaîne ARTE, mais aussi l'édition vidéo, avec un soutien accordé aux éditeurs qui s'engageaient dans en faveur du soutien à un cinéma de qualité et issu de la diversité.

Or, ce modèle de transmission, qui depuis l'après-guerre a permis de renouveler les publics cinéphiles, donc de pérenniser le système idéologico-culturel soutenu par l'État, se trouve aujourd'hui confronté à une crise majeure liée au vieillissement marqué de ses publics. Les cinémathèques et salles Art et Essai accueillent un public de plus en plus âgé, et ne parviennent que difficilement à attirer les jeunes générations. La télévision est, elle aussi, atteinte par cette désaffection de la part des plus jeunes – on sait par exemple que la moyenne d'âge du public d'ARTE a aujourd'hui largement dépassé les 60 ans, et vieillit de 2 ans tous les ans... Nombreux sont ainsi les signes d'un vieillissement accru des pratiques cinéphiles

traditionnelles, générant la crainte de la disparition d'un public – et donc d'un système tout entier – dans les années à venir.

Ces constats nous amènent à formuler un certain nombre d'hypothèses, qui serviront de cadre global à notre réflexion :

- La montée en puissance des pratiques de visionnement de produits cinématographiques et audiovisuels en ligne, en particulier de la part des jeunes générations, tend à désigner Internet en tant que terrain d'action privilégié pour toucher ce public particulier et le rallier à la culture cinéphile ;
- Le phénomène de réintermédiation technique rythmé par les industries culturelles qui a marqué le développement de la V&D explique que l'offre de visionnement de films en ligne soit aujourd'hui liée à des logiques commerciales basées sur l'hyperactualité, favorisant une économie du hit (Chantepie et Le Diberder, 2010 : 47) ou effet-podium (Creton, 1997 : 62) qui par nature tendent à l'invisibilité des marchés de niche d'une part, et au « *devenir grégaire* des comportements », à la « *perte d'individuation généralisée* » que dénonçait Bernard Stiegler (2004) ;
- Les besoins éducatifs inhérents au projet cinéphile nécessitent donc que des dispositifs de médiation adaptés à la logique en ligne soient inventés, capables de concurrencer sur leur terrain les propositions des puissants acteurs intégrés ;
- Ces nouveaux modèles ne pourront se construire que dans la continuité des modèles de médiation éprouvés au cours de la longue tradition de la transmission cinéphilique, afin de préserver le système dans son ensemble, dans une logique de création de cercles vertueux bénéficiant à termes aux dispositifs de médiation cinéphiliques traditionnels, piliers de l'économie globale du secteur.

C'est en partant de ce constat général que nous nous proposons de réfléchir à la façon dont le système cinéphile, et tout particulièrement son modèle de médiation porteurs des besoins éducatifs dont nous avons posés qu'ils étaient indispensables à la survie du système, pense son adaptation sur la nouvelle interface de rencontre avec l'objet filmique que représente aujourd'hui Internet pour des proportions toujours croissantes de la population.

Si notre réflexion tente d'englober l'ensemble du système de médiation cinéphile que nous résumons ici par le schéma suivant, nous ne nous pencherons ici que sur un aspect spécifique de cette médiation, celui des accompagnements éducatifs.

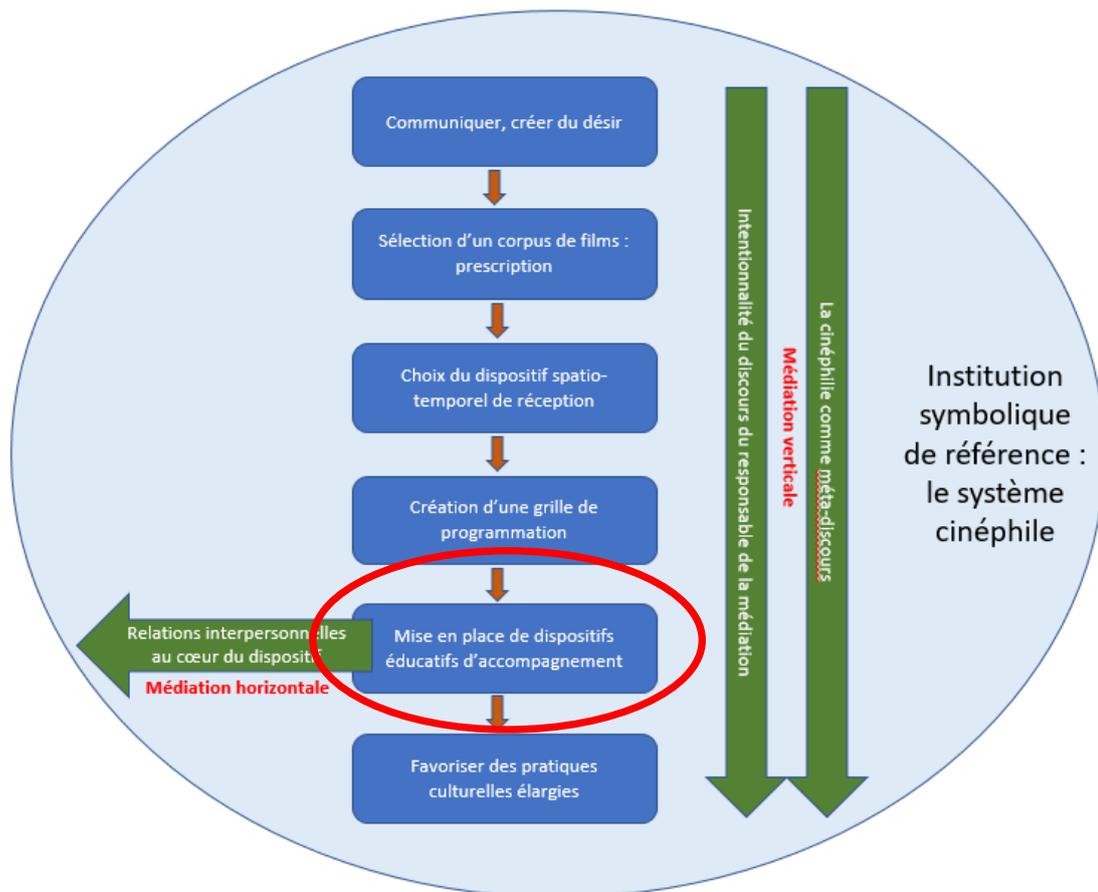


Tableau 1 – La médiation cinéphilique, proposition de modélisation

### L'accompagnement éducatif au sein du dispositif de médiation cinéphilie

« La rencontre avec l'œuvre d'art n'a rien du coup de foudre que l'on veut y voir d'ordinaire et [...] l'acte de fusion affective [...] qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle »<sup>1</sup>.

Cette affirmation de Bourdieu dans *La Distinction* constitue le socle idéologique sur la base duquel s'est historiquement construite la médiation cinéphilie, à travers les différents dispositifs autour desquels celle-ci s'est structurée.

Ce postulat explique que l'idée « d'accompagnement » soit au cœur de ce dispositif, terme qui traduit l'idée d'un chemin parcouru ensemble, d'un partage dans l'expérience, et qui rejoint la pensée de Philippe Meirieu, en sciences de l'éducation, quand il écrivait :

« L'autre n'est pas un objet que nous fabriquons, l'autre est un sujet que nous accompagnons dans son émergence »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Editions de minuit, 1979, p. III.

<sup>2</sup> Meirieu, Philippe. « Autorité et transmission : quels enjeux ? », communication aux Assises Parentalité et transmission, 7 mai 2010, p. 3. [en ligne] site personnel de Philippe Meirieu, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2016 [https://www.meirieu.com/ARTICLES/autorite\\_transmission\\_mildt.pdf](https://www.meirieu.com/ARTICLES/autorite_transmission_mildt.pdf)

Ces accompagnements cinéphiles auxquels nous choisissons ici de nous intéresser se construisent donc sur la base de velléités éducatives, mais au sein desquelles la volonté de transmission ne doit pas être comprise comme une opération de « fabrication » du sujet, mais comme un partage, un échange par lesquels l'un et l'autre des parties prenantes sont amenées à évoluer, selon l'idée qu'exprime Estrella Rojas lorsqu'elle avance que « le savoir n'est pas un objet immuable à atteindre, mais une création continuée »<sup>3</sup>.

Ces dispositifs éducatifs d'accompagnement comportent traditionnellement deux facettes, héritées de la matrice que constitue le modèle historique du ciné-club :

- La première facette est celle qui est constituée dans cette matrice par la « présentation » du film par un « animateur », et qui part de l'idée que, selon un modèle de transmission verticale, des informations doivent être apportées aux spectateurs pour qu'il puisse pleinement appréhender l'œuvre qui lui est proposée ;
- La seconde relève du second élément constitutif de ce modèle, le « débat » qui est traditionnellement organisé avec le public à l'issue de la projection et qui entend créer une situation de rencontre, d'échange, au cours de laquelle chacun est invité à s'exprimer, à formuler ses jugements et à élaborer sa propre réflexion, en synergie avec les autres spectateurs.

Cette seconde dimension, plus horizontale dans le processus, et qui est fondamentale elle aussi dans les processus d'adaptation auxquels nous nous intéressons aujourd'hui, sera cependant écartée pour des questions de format de l'intervention au profit de la première dans notre réflexion.

À l'issue de cette mise en situation qui a volontairement débordé sur le développement de notre sujet, nous sommes en mesure de poser la problématique autour de laquelle s'articulera notre réflexion : « Selon quelles logiques les processus traditionnels d'accompagnement éducatif inhérents au modèle de médiation cinéphilique trouvent-ils une adaptation dans les dispositifs cinéphile de vidéo à la demande ? ».

Cette réflexion s'appuiera sur un cadre théorique au croisement entre les recherches développées autour des concepts de transmission en sciences de l'éducation (et en particulier autour des écrits de Philippe Meirieu), de médiation culturelle (Jean Davallon, Jean Caune, Bernard Lamizet...), d'expertise culturelle (Jean-Marc Leveratto) et d'éducation à l'image – à la fois dans le champ universitaire et politique (Alain Bergala, Jean-Michel Frodon, Xavier Lardoux...).

Nous nous appuierons parallèlement sur un travail de terrain développé sur un corpus de plateformes de vidéo à la demande cinéphiles (ARTE Creative ; Bretagne & Diversité ; Ciel ; Mémoire ; le Kinetoscope ; la Toile ; Nowave ; Tënk ; Le Cinéma Club ; la Cinetek ; Bref

---

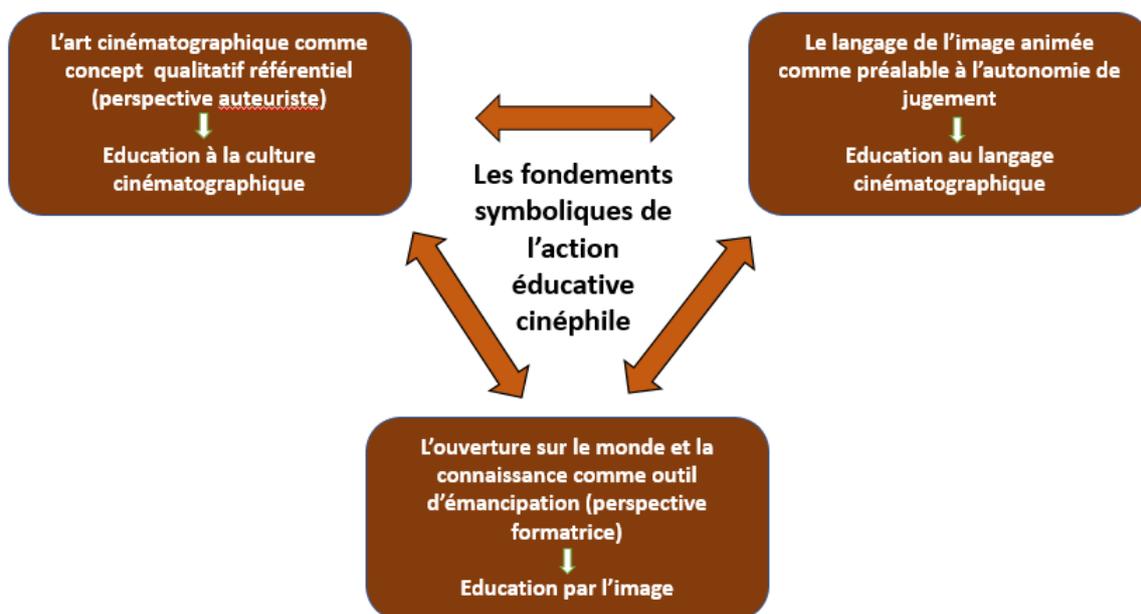
<sup>3</sup> Rojas, Estrella. « Internet, outil de médiation culturelle. Vers un modèle de spécification basé sur les figures de médiation », Actes du colloque « Collaborer, échanger, inventer – Expériences de réseaux » (Hammamet, 29-31 octobre 2007). [en ligne] [http://ticri.univ-lorraine.fr/ticri-h2ptm.fr/index.php/H2PTM\\_\(2007\)\\_Rojas](http://ticri.univ-lorraine.fr/ticri-h2ptm.fr/index.php/H2PTM_(2007)_Rojas)

cinéma ; Benshi Studio...), passant par une analyse de leurs interfaces respectives et par une série d'interviews menées avec leurs créateurs et/ou animateurs.

### **Les fondements symboliques de l'action éducative cinéophile et leur adaptation en ligne**

S'intéresser à la façon dont vont être adaptées dans le cadre d'une interface numérique les dispositifs d'accompagnement éducatifs inhérents au modèle cinéophile de médiation suppose que l'on envisage de façon concomitante les deux facettes constitutives de ces dispositifs, à savoir d'une part les fondements symboliques de l'action, et d'autre part les procédés, les choix purement techniques de mise en œuvre. Intéressons-nous dans un premier temps aux fondements symboliques de l'action éducative cinéophile.

La médiation cinéphilique s'est historiquement construite sur la base de trois types d'objectifs complémentaires, interdépendants, investis à des degrés divers par les acteurs des différents dispositifs de médiation, mais tous trois profondément ancrés dans l'univers symbolique de référence de l'action éducative. Ces trois dimensions, que nous allons à présent rapidement évoquer successivement, constituent de nouveau, quoique dans des proportions diverses, la base de l'édifice médiationnel développé sur les interfaces numériques.



*Tableau 2 : Les fondements symboliques de l'action éducative cinéophile*

#### L'éducation à la culture cinéphilique : une attention portée au geste de création

Le premier élément sur lequel se fondent symboliquement les accompagnements éducatifs concerne la question de l'éducation à la culture cinématographique, et regroupe l'ensemble des situations où le cinéma devient l'objet même du dispositif éducatif : l'histoire de ses courants esthétiques, de ses œuvres marquantes, de son environnement technologique, de ses évolutions socio-économiques, des hommes et femmes qui ont accompagné son évolution, des politiques

culturelles et législatives, etc. deviennent ainsi les éléments d'une culture à partager. Il s'agit de former des spectateurs de cinéma conscients des apports du passé, des diversités de conceptions créatrices à travers le monde et à travers les époques, projet qui passe en premier lieu par la confrontation avec des œuvres atypiques, originales, artistiquement distinguées.

Ce premier élément, conformément à ce que l'on peut observer dans les dispositifs traditionnels en présentiel, est largement surreprésenté dans les propositions d'accompagnement observées sur les plateformes de notre corpus. Ceci semble parfaitement logique dans la mesure où l'enjeu central de la sauvegarde du système cinéphile consiste avant tout à transmettre, en particulier aux nouvelles générations, la conscience d'une double réalité dans laquelle doit être comprise la production d'images animées, au prisme d'une dualité que l'on résume souvent autour des champs lexicaux relatifs à l'industrie / le divertissement / les acteurs intégrés d'une part, et l'art / la culture / l'indépendance d'autre part. D'un point de vue symbolique, cette volonté trouve un prolongement direct dans la façon dont les animateurs des plateformes que nous intéressent conçoivent leur action, dans la mesure où ils souhaitent accompagner leurs usagers dans la capacité à faire le tri entre les images animées qui relèvent de « l'art cinématographique », concept référentiel de leur action de médiation, et toutes les autres, quel que soit leur statut.

Marie-Louise Khonji, fondatrice du CiNéMa Club, affirmait ainsi :

« On est bombardés avec des vidéos en tous genres sur Internet. À un moment, j'ai eu envie de distinguer ce qui était du cinéma et ce qui n'en était pas, de proposer une offre généreuse, nouvelle, fraîche, de pouvoir dire : "c'est gratuit mais c'est du vrai cinéma, de qualité, et vous pouvez éduquer votre œil, en découvrant ce que l'on montre chaque semaine" »<sup>4</sup>.

Bérangère Dastarac, fondatrice du site Nowave, abondait dans ce sens lorsqu'elle affirmait :

« Il y a deux cinémas, il y a le cinéma de divertissement et le cinéma culture - qui sous ce parapluie englobe le cinéma art et essai, mais aussi les expérimentations cinématographiques ou audiovisuelles plus larges, les œuvres audiovisuelles plus atypiques, les nouveaux médias qui s'y mêlent. (...) Dans le monde où on vit, qui est super globalisé et qui, aussi, je pense, propose du divertissement qui est assez passif (c'est un peu comme MacDo quoi), il y a la nécessité de mettre en lumière un cinéma, l'autre cinéma »<sup>5</sup>.

Ainsi, d'un point de vue symbolique, l'éducation à la culture cinématographique telle qu'elle va se développer sur ces sites va consister avant tout à transmettre cette volonté de distinction d'une catégorie à part dans la production d'images animées, découlant d'une réelle démarche artistique. Cette vision pleinement auteuriste explique que l'accompagnement tel qu'il va être pensé sur ces plateformes va privilégier l'exploration de l'acte de création à l'origine de la fabrication, par ces artistes que sont dans ce schéma les metteurs en scène, des films proposés. Louis-Paul Desanges, du site Benshi Studio, abondait dans ce sens lorsqu'il disait :

---

<sup>4</sup> Marie-Louise Khonji, entretien du 7 juillet 2017 [voir Annexe]

<sup>5</sup> Bérangère Dastarac, entretien du 4 mai 2017 [voir Annexe]

« Le seul endroit sur lequel on va insister, nous, c'est sur la spécificité de l'image cinématographique... Sur ce qui est pour nous la spécificité de l'image cinématographique : le temps qui est passé à la construire, le contexte dans lequel elle est découverte, ce qu'elle véhicule, son mode de production... »<sup>6</sup>.

La mise en avant de l'artiste / metteur en scène, du geste lié à la création de son œuvre, va ainsi constituer l'épicentre des accompagnements mis en œuvre dans le cadre de cette première facette, centrale, que constitue l'éducation à la culture cinématographique.

### L'éducation par l'image : un art sensible ouvert sur le monde

Le second objectif parmi les trois que nous évoquons concerne la velléité d'éducation *par* l'image, qui regroupe l'ensemble des situations où l'image cinématographique est utilisée comme support en vue de la transmission de connaissances, de concepts, de notions, mais aussi de valeurs. Cette tradition de la médiation cinéophile, qui s'enracine dans l'histoire de la cinématographie éducative et se prolonge dans l'usage que les réseaux d'éducation populaire ont pu faire du cinéma en faveur de l'émancipation citoyenne basée sur un nouveau rapport à l'Instruction, trouve de la même façon sa pleine traduction dans les propositions développées par les acteurs en ligne. Tout en envisageant le film comme objet d'art, comme on l'a vu, ils envisagent en effet pleinement le film comme support d'appropriation d'un certain nombre de connaissances, dans l'infinité de leurs déclinaisons. À titre d'exemple, Gilles Freissinier, Directeur du développement numérique d'ARTE France, expliquait comment l'éducation par l'image faisait pleinement partie de sa démarche, traduisant parfaitement le positionnement de l'ensemble des acteurs de notre corpus :

« Cette création est au service du décryptage du monde qui nous entoure, ou de l'accès à la culture, et certains aspects sont clairement éducatifs, certains de nos programmes éduquent à certains sujets. Ce sont avant tout des programmes qui doivent nous permettre de mieux décrypter le monde dans lequel on vit, et donner accès à cette culture, que ce soit par la fiction, par le documentaire ou autre »<sup>7</sup>.

Ainsi, les propositions d'accompagnement qui vont être offertes aux usagers vont envisager cette dimension particulière, cette fonction centrale ou périphérique, voulue ou inconsciente, mais qui est inséparable de l'œuvre d'art dans son ouverture sensible au monde.

### L'éducation au langage cinématographique : maîtriser les codes communicationnels

Et enfin le troisième objectif concerne la volonté d'éducation au langage cinématographique, soit toutes les actions entreprises pour permettre aux spectateurs de maîtriser les codes spécifiques au média, dans un geste que l'on peut qualifier de sémiologique, puisqu'il s'agit en substance d'offrir les éléments d'une compréhension de la façon dont les images animées « produisent du sens » pour reprendre l'expression de Roger Odin<sup>8</sup>. L'objectif a rencontré

---

<sup>6</sup> Louis-Paul Desanges, entretien du 15 janvier 2018 [voir Annexe]

<sup>7</sup> Gilles Freissinier, entretien du 1<sup>er</sup> juin 2017 [voir Annexe]

<sup>8</sup> Odin, Roger. *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, 285 p. La présentation de cet ouvrage résume assez précisément les ambitions d'une telle *éducation* telle qu'elle s'est historiquement déclinée : « Qu'est-

historiquement la volonté de transmettre un regard critique sur les modes de production des images du quotidien, afin que chaque spectateur/citoyen soit en mesure de comprendre l'intention prévalant à son énonciation, et donc de conserver une distance critique avec son contenu.

Cette dimension va, elle aussi, traverser le contenu et la forme des accompagnements proposés, même si ce sera dans de moindres proportions, peut être par crainte aussi d'un didactisme trop affirmé qui pourrait effrayer certains internautes.

Certains acteurs, qui affirment justement dans leur identité cette dimension didactique, se sont cependant largement investi de cette mission. C'est le cas des plateformes qui appartiennent à l'écosystème global CICLIC – soit les plateformes UPOPI, Ciel et Mémoires, qui toutes trois proposent, selon des objectifs différents, des films en vidéo à la demande. Au sein de cet écosystème, la plateforme UPOPI – dont l'onglet « Voir » rencontre plus directement notre réflexion un dispositif médiationnel mettant l'objet filmique au centre de l'action – développe aussi des onglets « Analyser » et « Apprendre » qui assument pleinement cette fonction d'éducation.



Site Upopi, onglet « Analyser », consulté le 7 juin 2018

<http://upopi.ciclic.fr/analyser/objectifs>

La synergie qui s'opère à l'intérieur de l'écosystème numérique met ainsi pleinement en œuvre la volonté d'articuler les différentes dimensions de la médiation cinéphilique : donner à découvrir des œuvres cinématographiques, conformément à la tradition héritée d'André Malraux et qui tend à mettre la « rencontre » de l'œuvre au centre du dispositif, mais sans pour autant considérer que ce geste est auto-suffisant. L'exemple de la proposition en ligne de

---

ce que le cinéma ? quelles sont ses unités signifiantes, les grands modes et les grands niveaux de production de sens à l'œuvre dans les films ? comment le cinéma exprime-t-il la temporalité, la négation, le pluriel, etc. ? comment s'effectue la reconnaissance des objets dans une image ? comment fonctionne le montage, la relation images-sons ? comme décrire la structuration d'ensemble du langage cinématographique ? »

CICLIC témoigne de cette volonté d'étayer la confrontation originelle avec l'œuvre par le biais d'un appareillage informationnel, de savoirs instrumentés mis au service d'une nouvelle relation entretenue avec l'art cinématographique.

Le premier constat que nous pouvons donc établir, même si le temps ne nous permet pas ici d'approfondir cette question au gré de l'ensemble des sites de notre corpus, c'est que se vérifie le prolongement, au sein de ces configurations médiationnelles adaptées à une interface numérique, de ces bases fondatrices du projet cinéphilique et dont résultent directement ses propositions d'accompagnement éducatif.

### Les formes en ligne des accompagnements éducatifs

Le second point que nous voudrions aborder à présent concerne la question des modalités de la mise en œuvre de ces accompagnements, des dispositifs techniques retenus pour répondre aux objectifs énoncés, sur la base de ceux qui ont été expérimentés jusqu'alors dans les dispositifs traditionnels de l'histoire de la médiation cinéphile (ciné-club, Cinémathèque, festival, salle art & essai, programme national d'éducation à l'image, etc.).

Tous les dispositifs auxquels nous faisons ici allusion relèvent de la nécessité ressentie par les spectateurs comme par les acteurs de la médiation, de recourir à des *rituels*, rituels dans lesquels vont s'incarner les objectifs éducatifs dont nous avons fait état, et qui constituent pour les spectateurs les marqueurs forts de l'enracinement cinéphile de la médiation. Ils répondent en cela à la fois à l'horizon d'attente spécifique du spectateur engagé dans une médiation cinéphile, et à celui des acteurs de la médiation qui investissent ces rituels de la mission éducative qui est la leur.



Tableau 3 : Les rituels médiationnels d'accompagnement à la rencontre de deux attentes complémentaires

On peut ainsi considérer qu'en ligne, les usagers d'un site qui s'affiche, se revendique comme cinéphile se placent donc d'emblée dans une situation de réception spécifique, qui appelle à un cadre spécifique de l'action de médiation, au sein de laquelle ces rituels médiationnels d'accompagnement jouent un rôle central, en tant que surcroît qualitatif à la fois symbolique et informatif qui place résolument l'action sur le terrain de la cinéphilie.

La présence de ces *rituels structurants* nous paraît d'autant plus importante que, comme le rappelait Philippe Meirieu, ils jouent, rappelons-le, un rôle en éducation, et tout particulièrement peut être dans le domaine des arts :

« Pour un certain nombre de jeunes aujourd'hui, en effet, les rituels scolaires et familiaux sont devenus obsolètes. Aller au cinéma, c'est autre chose, au musée et au théâtre également. L'expérience le prouve : un élève ne s'exprime pas de la même manière lorsqu'il entre dans l'un de ces lieux. Parce que l'art a gardé des rituels structurants, en lien fort avec son projet propre, comme ont pu le faire, par ailleurs, la justice ou le sport. L'art montre à nos enfants qu'il existe des rituels qui rendent possible l'attention, l'expression, la pensée, l'émotion, dans ce qu'elles ont de plus fort. Educateurs et artistes ont ici une cause commune essentielle : rendre possible l'émotion authentique et la pensée réfléchie en installant des rituels »<sup>9</sup>.

Sur la base de ces postulats, nous réfléchirons à présent à la façon dont ces « valeurs ajoutées » que représentent les accompagnements inhérents au modèle de médiation cinéphiles trouvent un prolongement – ou pas – dans les propositions expérimentées en ligne par les acteurs des plateformes de notre corpus.

Nous isolerons pour ce faire trois types d'accompagnements tels qu'ils sont traditionnellement proposés dans les dispositifs traditionnels.

### L'étayage informationnel dans une logique interne

Le premier type d'accompagnement que nous pouvons mentionner serait relatif à l'ensemble des situations où les acteurs de la médiation travaillent, d'une façon ou d'une autre, à offrir aux spectateurs un étayage informationnel, en interne, susceptible d'offrir un prolongement à la rencontre artistique avec l'œuvre. Cet étayage peut aborder des visages très différents, mais poursuit invariablement la même ambition : structurer l'espace de médiation de sorte à accompagner le spectateur dans le dépassement de l'état de sidération<sup>10</sup> que ne manque pas d'occasionner la projection cinématographique, en donnant l'outillage nécessaire pour comprendre les tenants et aboutissants de l'œuvre considérée, d'un point de vue esthétique et sociologique, dans des contextes géopolitique, social, historique inhérent à sa production. Il s'agit donc en substance, pour emprunter les expressions de Jean-Marc Leveratto<sup>11</sup>, de travailler la « compétence du spectateur », pour lui permettre d'accéder à une véritable « expertise culturelle ».

Ces accompagnements prennent traditionnellement la forme d'interventions orales, sous la forme de présentation des films par exemple, par l'animateur de ciné-club, le délégué artistique d'un festival, etc. et qui fondent le postulat de prescription cinéphile : « Je vous propose de

---

<sup>9</sup> Meirieu, Philippe. « L'éducation artistique et culturelle : une pédagogie de l'ébranlement », *La Scène*, n°72, mars-avril-mai 2014, p. 8 [En ligne] Site personnel de Philippe Meirieu, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2016 [https://www.meirieu.com/ARTICLES/LA-SCENE\\_PH\\_MEIRIEU.pdf](https://www.meirieu.com/ARTICLES/LA-SCENE_PH_MEIRIEU.pdf)

<sup>10</sup> Concept psychanalytique désignant l'état d'un sujet en proie à une décharge émotionnelle et qui s'en trouve incapable de réagir, dans un état proche de la catatonie.

<sup>11</sup> Leveratto, Jean-Marc. « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, vol. 16, n°61, 2003, pp. 17-50.

découvrir ce film et je vais vous expliquer pourquoi il est incontournable ». Ce sont d'ailleurs des modalités que l'on retrouve par extension dans les émissions télévisées cinéphiliques, à travers les interventions d'un Claude-Jean Philippe dans le « Ciné-Club » du dimanche soir, d'un Eddy Mitchell dans « La Dernière séance », d'un Patrick Brion dans le « Cinéma de minuit », ou d'un Serge Bromberg dans les « Retours de flammes ».

Ces interventions orales recouvrent aussi la participation d'invités, souvent des membres de l'équipe technique ou artistique du film qui viennent s'exprimer sur leur démarche créative, ou encore des spécialistes des thématiques abordées par le film, d'une technique auquel il recourt, ou de l'auteur qui en est à l'origine. Ces propositions prennent parfois un atout plus ouvertement didactique, sous la forme de véritables Master Class animées par les mêmes typologies d'invités.

Cet étayage informationnel se traduit aussi par la production de documents écrits qui, sous la forme de fiches, de catalogues, d'ouvrages parfois, sont distribués aux participants et relaient cette volonté de transmettre un certain nombre d'informations. Enfin, certains acteurs recourent de la même façon à l'organisation de véritables expositions, qui articulent des matériaux divers (écrits, visuels, audiovisuels...).

Dans tous les cas, l'espace de la médiation constitue le lieu d'un espace de communication où, par des moyens divers, des informations, de différentes natures, sont proposées au spectateur pour prolonger la rencontre avec le film.

Que devient cette facette incontournable du modèle classique de médiation cinéphile lorsque l'on se place dans le cadre des expérimentations en ligne ? Malgré les possibilités très novatrices que représentent les interfaces numériques autour de la question documentaire, il est intéressant de constater que, d'une façon globale, les plateformes de notre corpus tendent à se contenter de faire du portage de documents vers un format numérique. Il s'agit très majoritairement de documents écrits, mais on y trouve aussi plus ponctuellement des interviews filmées (Universciné), des mastersclass (My French Film Festival), les photographies ou autres types d'images fixes, etc. Ainsi, et pour résumer très sommairement, au-delà des informations de base (fiche technique du film, que l'on retrouve classiquement sur tous les sites de V&D), l'étayage informationnel que proposent les plateformes cinéphiles se place souvent dans cet espace consistant à interroger le geste artistique dont nous avons montré l'importance, en réponse à la proposition d'Alain Bergala qui invitait à penser « chaque plan comme la touche du peintre par laquelle on peut comprendre un peu son processus de création »<sup>12</sup>. Cela passe souvent par des portraits de réalisateurs, plus ou moins développés, mais aussi, donc, par des interviews, souvent retranscrites à l'écrit, parfois proposées sous forme d'enregistrements audiovisuels.

Ainsi, cette opération de portage de document opérée par les plateformes cinéphiles de V&D va permettre aux usagers de bénéficier d'informations plus ou moins approfondies sur les films qui leur sont proposés. La profondeur de l'approfondissement proposé par le biais de cette information complémentaire dépend du positionnement des acteurs de la plateforme par rapport

---

<sup>12</sup> Bergala, Alain. *L'hypothèse cinéma - Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2002, p. 33.

à leur rôle de médiateur. Certains en effet, dans une logique très malrucienne, envisage leur rôle avant tout comme porteur d'une possibilité de rencontre avec des œuvres de qualité largement invisibles ailleurs. C'est le cas par exemple du site Nowave, à l'éditorialisation très forte (entre deux et quatre films, souvent très exigeants, très atypiques, proposés dans chaque nouveau numéro mensuel), mais qui mise avant tout sur la confrontation pour porter leur mission d'éducation à un « cinéma plus exigeant » pour reprendre l'expression de Bérangère Dastarac, créatrice de la plateforme. Son positionnement part du principe que les internautes sont guidés par une « fonction de paresse » et qu'il faut donc, pour tenter de toucher malgré tout ce public-là, alléger la proposition pour la rendre accessible :

« Si c'est exigeant et compliqué, les gens vont s'en éloigner très rapidement, ils ne vont pas donner le temps aux choses, et en plus ils vont aller décourager les autres ; le paresseux va décourager ceux qui seraient plus à l'aise, en disant : "Non, mais laisse tomber, c'est juste pénible". Nous, on essaye de proposer un emballage un peu plus facile pour un contenu un peu plus exigeant »<sup>13</sup>.

À l'opposé, on trouve des acteurs qui vont miser énormément sur le portage de documents, et ce dans toutes les directions que nous avons évoquées précédemment (éducation à la culture cinématographique, éducation par l'image, éducation au langage cinématographique). On peut évoquer à titre d'exemple le travail très poussé développé par Caroline Troin, créatrice du site Bretagne & Diversité, une plateforme mettant à disposition des films sur les peuples minoritaires à travers le monde, intimement liée à l'histoire du festival de Douarnenez « Peuples et minorités ». Les documents qui complètent le catalogue de films à disposition sont de différentes natures.

On y trouve des « Portraits de réalisateurs », présentés comme tels : « Les portraits réalisés par Caroline Troin sont l'occasion de découvrir le parcours de réalisateurs attachés à la diversité culturelle, de mettre en lumière leurs préoccupations, leurs désirs de films et même des références littéraires qui ont guidé leurs pas »<sup>14</sup>.

---

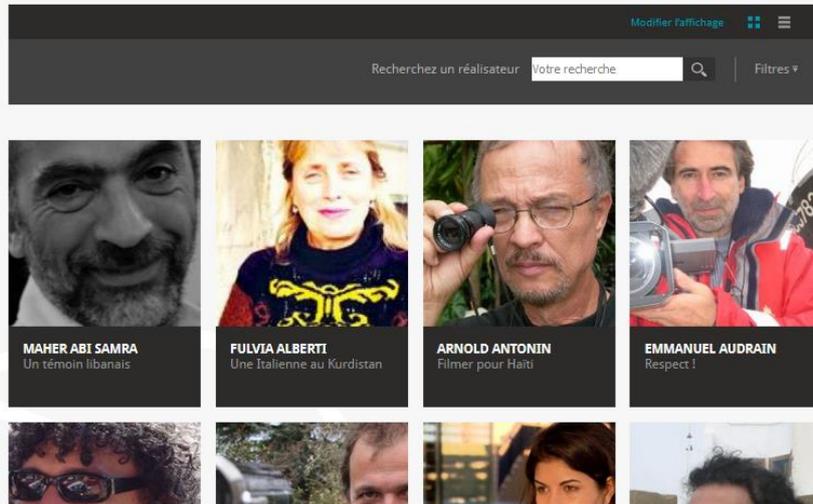
<sup>13</sup> Bérangère Dastarac, entretien du 4 mai 2017 [voir Annexe]

<sup>14</sup> Site Bretagne & Diversité, onglet « Portraits de réalisateurs », consulté le 28 mai 2018. <http://www.bretagne-et-diversite.net/fr/portraits-realisateurs/>

## Portraits de réalisateurs

Les portraits réalisés par Caroline Troin sont l'occasion de découvrir le parcours de réalisateurs attachés à la diversité culturelle, de mettre en lumière leurs préoccupations, leurs désirs de films et même des références littéraires qui ont guidé leurs pas. Si toutes leurs images ne peuvent, pour des raisons de droits, figurer sur Bed, en revanche on trouve leurs filmographies complètes.

Cette galerie de portraits s'enrichira au fil du temps et de leurs nouvelles réalisations.



Site Bretagne & Diversité, onglet « Portraits de réalisateurs », consulté le 7 juin 2018  
<http://www.bretagne-et-diversite.net/fr/accueil/>

La triple notion de « parcours » (cheminement artistique, indissociable de toutes les histoires de l'art), de « préoccupations » et de « désirs » (l'artiste comme impliqué dans le monde et désireux de rendre compte par leur œuvre de leur regard singulier), et de « références » (les influences culturelles qui permettent une véritable compréhension de l'histoire des arts et de leur interdépendance) rend compte de l'inscription de la démarche de Caroline Troin dans une perspective très traditionnelle de l'historiographie des arts. Ces portraits sont composés d'une introduction de sa part, affirmant la pleine subjectivité des jugements et analyses qu'elle propose à propos de l'œuvre du cinéaste dont il est question, et se poursuit par des extraits d'entretiens qu'elle a spécifiquement sollicités auprès d'eux.

On y trouve aussi des propositions liées au concept d'éducation par l'image, avec de nombreux documents destinés à documenter la question des peuples minoritaires, volonté qui s'affiche dès la page d'accueil avec une carte situant les différents peuples pris en charge par la plateforme.

## PEUPLES MINORITAIRES ET CINÉMA

Aborigènes Amérindiens Basques Berbères Bretons Caribéens Kurdes Migrations  
Palestiniens Papous Peuples de l'Arctique Peuples des Balkans Peuples du Caucase Roms



Capture d'écran du site Bretagne & Diversité, consulté le 31 mai 2018

<http://www.bretagne-et-diversite.net/fr/>

Les noms des peuples au-dessus de la carte sont autant de liens intertextuels vers des fiches informatives très complètes sur chacun de ces peuples. Caroline Troin s'est assurée de la précision et de la scientificité des informations fournies en travaillant très étroitement avec des universitaires spécialistes de chacun de ces peuples. Des bibliographies complètent ces fiches, afin de permettre aux usagers du site de poursuivre leur démarche en consultant des ouvrages choisis sur la question, conformément à la façon de Caroline Troin envisage elle-même la confrontation avec des sources filmiques :

« Je voulais vraiment développer des bibliographies, car il me semblait que... Moi quand je regarde un film, ça va souvent de pair avec une recherche en aval, pour trouver d'autres documents qui complètent ma vision »<sup>15</sup>.

Dans le cas de cette plateforme, on est donc en présence d'une conception de la médiation dans laquelle la situation de rencontre avec le film organisée par le médiateur est pensée comme un point de départ vers un enrichissement du spectateur, porté par le concepteur du site qui le guide, en le prenant par la main, vers des ressources variées qui complètent sa vision quant aux tenants et aboutissants de cette création filmique tout comme aux sujets abordés par la proposition.

<sup>15</sup> Caroline Troin (Bretagne & Diversité), entretien du 30 octobre 2017 [voir Annexe]

## L'étayage informationnel par la voie de l'étoilement solidaire

D'autres voies sont cependant expérimentées pour accompagner l'utilisateur. Dans les dispositifs traditionnels en présentiel, cette volonté d'étayage informationnel s'appuie aussi sur des ressources externes au dispositif de médiation lui-même, initiées et menées par des acteurs extérieurs mais dont les objectifs poursuivis sont en totale concordance avec le projet cinéophile. On peut citer à titre d'exemple une librairie qui installera un rayon cinéma dans le hall d'accueil d'un festival, un colloque universitaire qui s'organisera volontairement de façon concomitante à une manifestation, un événementiel associatif accueilli par une salle Art & Essai, etc.

On retrouve sur les plateformes de vidéo à la demande cette logique de solidarité dans la démarche d'accompagnement des usagers, à travers la proposition de liens vers d'autres sites sur lesquels peuvent être consultées des ressources relatives aux films proposés. Nous pouvons prendre l'exemple de l'écosystème Benshi, composé d'une plateforme-mère, Benshi.fr, qui se conçoit comme un lieu ressource sur la question du film jeune public art & essai, et d'une plateforme de vidéo à la demande sur abonnement mettant à disposition, sur la base d'une logique de programmation glissée, une sélection de films jeune public. Pour chaque film, de nombreux liens sont proposés vers des sites dédiés à l'éducation à l'image : Transmettre le cinéma<sup>16</sup>, Nanouk<sup>17</sup>, L'Enfant et le 7<sup>e</sup> Art<sup>18</sup>, etc. On retrouve cette pratique sur de nombreux autres sites, comme le Kinéscope, Ciel, etc.

Ce qui est intéressant dans cette démarche, qui exploite les possibilités d'étoilement offertes par le Web, c'est qu'elle témoigne de cette solidarité qui caractérise le système cinéophile dans son ensemble en France, et du besoin de travailler de concert vers le même objectif d'éducation du public, et en particulier d'un nouveau public, apte à assurer la survie du système.

## Parcours d'accompagnement dans la construction du savoir

Le dernier point que nous évoquerons quant aux propositions d'accompagnement éducatif proposés par les plateformes cinéophiles concerne la création, au sein du site, de parcours de découverte destinés à accompagner l'utilisateur dans la construction de ses savoirs sur le cinéma. Ce type de proposition répond directement à un postulat pédagogique étudié par Alain Bergala, qui vantait les mérites de la mise en rapport de plans / scènes / séquences / films, afin de permettre au spectateur de percevoir la diversité des réponses apportées à une question de cinéma :

« L'école est la mieux placée, sinon la seule, pour résister à l'amnésie galopante à laquelle nous accoutument les nouveaux modes de consommation des films et approcher les films comme appartenant à une chaîne d'œuvres dont même le film le plus neuf et le plus libre est un maillon (...) Sans ces liens, il peut y avoir une série de chocs

---

<sup>16</sup> Site conçu et géré par le CNC et LUX Scène nationale de Valence pour accompagner les dispositifs de sensibilisation au cinéma <http://www.transmettrelecinema.com/>

<sup>17</sup> Plateforme pédagogique accompagnant le dispositif *École et cinéma*, conçue et développée par l'association *Les enfants de cinéma* <https://nanouk-ec.com/>

<sup>18</sup> Site géré par l'association Aux 4 coins de l'enfance <http://enfant7art.org/>

émotionnels qui, isolés, ne feront jamais culture, mais un patchwork de films orphelins »<sup>19</sup>.

Ce procédé, largement expérimenté dans les situations pédagogiques, a pris un nouvel élan avec le développement d'Internet. Jean-Michel Frodon pointait cette possibilité nouvelle lorsqu'il écrivait :

« Dans son *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Jean-Luc Godard racontait à la fin des années 70 comment, invité à enseigner au Conservatoire d'art cinématographique de Montréal, il avait rêvé de faire cours en ayant à portée de main la totalité du cinéma mondial, dans lequel il aurait puisé pour rendre sensible des filiations, des analogies, des contrastes, la diversité de réponses possibles à une question ou une situation. Ce dispositif existe aujourd'hui, il s'appelle Internet »<sup>20</sup>.

S'il est évident que ces postulats vont trouver avant tout leurs applications dans des situations strictement pédagogiques, certaines plateformes de vidéo à la demande s'en sont emparées afin de proposer une nouvelle voie d'accompagnement des usagers dans la familiarisation avec le cinéma.

Le Kinetoscope offre l'exemple le plus marquant dans ce sens, puisque son onglet « Questions de cinéma » répond très directement à cette proposition pédagogique :

« Explorez des grandes questions de cinéma à partir d'un corpus de films pour envisager sous différents angles un aspect spécifique du cinéma (esthétique, technique, scénaristique). Il s'agit d'offrir pour chacune de ces questions, non pas une illustration, mais un certain nombre de films y répondant avec des approches distinctes. Confronter les films entre eux, pointer les similarités pour relever les singularités permet alors de problématiser la thématique initiale et de faire émerger un questionnement »<sup>21</sup>.

Les grands thèmes qui sont proposés dans cette interface ouvrent ainsi sur une série de questions qui pourront être interrogées au gré des différents films proposés sans – et c'est en cela que la proposition est intéressante – qu'une « réponse » ne soit proposée. C'est découverte simultanée des différents courts métrages rassemblés, leur confrontation, l'analyse concomitante des réponses qu'ils fournissent au regard de la question posée qui va emmener l'utilisateur vers l'élaboration d'une réponse.

Pour donner un exemple, l'entrée intitulée « Point de vue » va ouvrir sur les questions suivantes :

---

<sup>19</sup> Bergala, Alain. *L'hypothèse cinéma - Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2002, p. 69.

<sup>20</sup> Frodon, Jean-Michel. « *Ceci ne tuera pas cela*. Enjeux, constantes et innovations de l'enseignement du cinéma à l'ère du numérique », Conférence inaugurale du Séminaire national de formation "L'enseignement du cinéma à l'ère du numérique", 9 mai 2016, p. 1. [en ligne] Site du Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche  
[http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Formation\\_continue\\_enseignants/37/0/Conference\\_inaugurale\\_-\\_JM-Frodon\\_598370.pdf](http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/37/0/Conference_inaugurale_-_JM-Frodon_598370.pdf)

<sup>21</sup> Site Le Kinetoscope, onglet « Question de cinéma », consulté le 1<sup>er</sup> juin 2018  
<http://www.lekinetoscope.fr/questions-de-cinema>

Le point de vue : la sélection du Kinéscope	Comment jouer de l'écart entre ce qui est dit et ce qui est montré ?	Comment jouer de l'écart entre ce qui est vu et ce qui est entendu ?	Comment l'espace est-il modifié par le point de vue ?
Comment mettre en abyme la place du spectateur ?	Comment travailler le son pour rendre compte du point de vue ?	Que produit la différence d'échelle entre le point de vue et le point d'écoute ?	Quelle est la place de la voix-off dans le récit ?

Capture d'écran du site Le Kinetoscope, onglet « Questions de cinéma / Le point de vue », consulté le 1<sup>er</sup> juin 2018

<http://www.lekinetoscope.fr/questions-de-cinema/categorie/le-point-de-vue-3020>

On va retrouver sur Benshi le même type de propositions, bien évidemment adaptées aux plus jeunes, mais de nouveau destinée à tisser un fil rouge, thématique, entre différents films, par exemple ci-dessous autour de la question de la rencontre entre la musique et le cinéma.

1 **Le Criquet**  
Réalisé par Zdeněk Miler  
Durée 40 min  
A partir de 2 ans  
Voir la fiche

2 **So British! vol. 1**  
Réalisé par Joy Batchelor, John Halas  
Durée 40 min  
A partir de 3 ans  
Voir la fiche

3 **La pte voleuse**  
Réalisé par Giulio Gianini, Emanuele Luzzati  
Durée 36 min  
A partir de 4 ans  
Voir la fiche

4 **Franz et le chef d'orchestre**  
Réalisé par Lotta Geffenblad, Uzi Geffenblad  
Durée 46 min  
A partir de 4 ans  
Voir la fiche

5 **L'Histoire du petit Paolo**  
Réalisé par Arnaud Demuyck, Cécilia Marreiros Marum, Vincent ...  
Durée 59 min  
A partir de 5 ans  
Voir la fiche

6 **Le piano magique**  
Réalisé par Gabriel Jacquél, Anne Kristin Berge, Martin Clapp  
Durée 47 min  
A partir de 5 ans  
Voir la fiche

7 **Goshu le violoncelliste**  
Réalisé par Tsao Takahata  
Durée 1h03  
A partir de 5 ans  
Voir la fiche

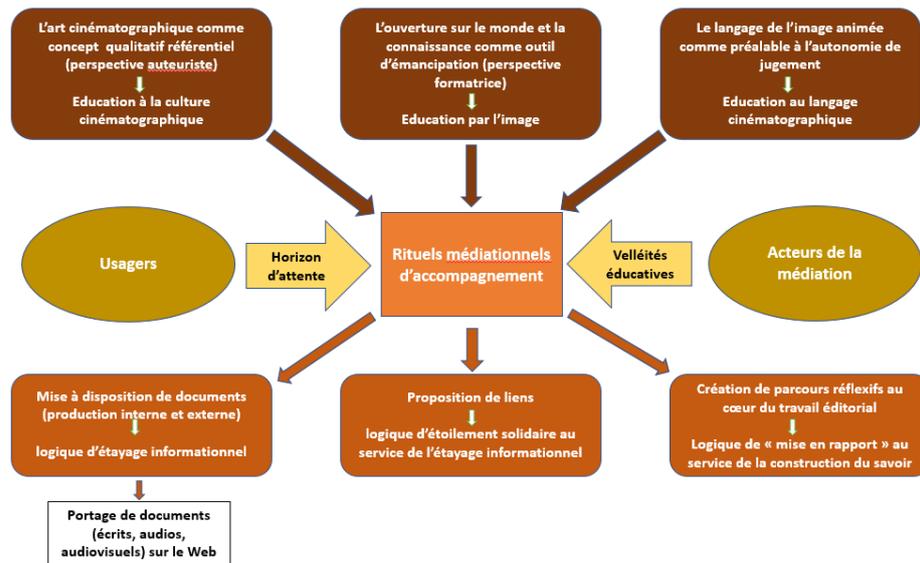
**BRAVO !**  
PARCOURS TERMINÉ

Capture d'écran du site Benshi, onglet « Parcours / Musique et cinéma », consulté le 1<sup>er</sup> juin 2018

<https://benshi.fr/parcours/musique-et-cinema/9>

Il s'agit là encore d'une adaptation directe de techniques d'accompagnement déjà expérimentées en présentiel, à travers les « cycles », les « rétrospectives », les « programmations » particulières qui vont rapprocher, selon une perspective choisie, différents films, qui seront découverts au prisme de l'angle d'approche proposé par l'acteur de la médiation.

## Conclusion



Pour conclure à propos de cet aperçu, forcément rapide, de la façon dont les plateformes de vidéo à la demande cinéphile travaillent la question de l'accompagnement éducatif des usagers, il apparaît que, pour ce point particulier – ce qui n'est pas vrai de toutes les dimensions du dispositif de médiation pris dans son ensemble – les acteurs de ces plateformes jouent largement la carte d'une reconduction des principes à l'identique : le schéma ci-dessous s'applique tout aussi bien aux pratiques en ligne qu'aux pratiques en présentiel.

L'expérimentation sur Internet de nouveaux dispositifs de médiation participe d'une stratégie commune d'adaptation aux nouveaux usages de rencontre avec les films, dans un souci de congruence entre les objectifs du système – former un public pour les films issus de la logique de production soutenue par l'État – et un environnement en pleine transformation. Comme on a pu l'observer, que ce soit au niveau des objectifs poursuivis d'un point de vue symbolique comme des moyens mis en œuvre pour y parvenir, ces plateformes ne font preuve d'innovation que dans l'adaptation – technologique – d'un modèle éprouvé, et non pas dans l'idée de repenser le modèle.

En préservant le cadre général de l'action, les acteurs de ces dispositifs de médiation cinéphile en ligne développent – consciemment ou inconsciemment – une logique de cercles vertueux qui bénéficie, directement, aux acteurs économiques qui constituent les piliers indispensables à la survie du secteur.

Ce grand saut vers le numérique auxquels tous les acteurs du secteur audiovisuel au sens large sont aujourd'hui confrontés apporte donc, certes, des changements, mais des « changements d'un rapport à soi toujours identique » pourrait-on dire en citant Jacques Ellul, pour qui, rappelons-le, « la technique est antirévolutionnaire mais, par les "progrès" effectués, donne l'impression que *tout* change, alors que seules des formes et des moyens se modifient »<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Ellul, Jacques. *Autopsie de la révolution*. Paris, La Table ronde, 2008 [1969], p. 209.