



HAL
open science

Quand l'éducation à l'image s'empare du film amateur : intentions et perspectives

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Quand l'éducation à l'image s'empare du film amateur : intentions et perspectives. Cahiers de Champs Visuels, 2023, Réemplois contemporains du film amateur. Acteurs, intentionnalités., 26, pp.155-208. halshs-04228007

HAL Id: halshs-04228007

<https://shs.hal.science/halshs-04228007>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

Taillibert, Christel. « *Quand l'éducation à l'image s'empare du film amateur : intentions et perspectives* », *Les Cahiers de Champs visuels*, n°26, 2023, Paris, L'Harmattan, pp. 155-208.

Introduction. Film amateur et éducation à l'image : drôle d'endroit pour une rencontre...

La question éducative a accompagné toute l'histoire du cinéma, et cela pratiquement depuis ses premiers balbutiements. Au cours d'une première période, c'est au prisme de *l'éducation par l'image* que s'est formalisée cette relation, l'image cinématographique ayant très tôt été utilisée, en particulier dans les cadres scolaires et de l'éducation populaire, comme support en vue de la transmission de connaissances, de concepts, de notions, de valeurs - sans que ceux-ci n'aient de rapport direct avec le cinéma. Parallèlement à ce premier axe se sont progressivement construites, dans le giron des cercles cinéphiles, les modalités d'une *éducation à la culture cinématographique*, recouvrant 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. Elle s'est rapidement vue complétée, en particulier sous l'influence du développement de la filmologie dans l'après-Seconde Guerre mondiale, par un troisième axe, que nous désignerons comme *l'éducation au langage cinématographique*, laquelle concerne l'ensemble des actions entreprises pour permettre aux spectateurs de maîtriser les codes spécifiques au média cinématographique, 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 le cinéma « produit du sens » (Odin, 1990).

Ces trois versants, qui se croisaient déjà pleinement au sein de la mission éducative telle que la portaient les ciné-clubs (Taillibert, 2019), vont être réunis par l'État français au sein d'un unique concept, *l'éducation à l'image*, au moment où, au début des années 1980, la problématique éducative est envisagée comme le fer de lance des politiques culturelles cinématographiques françaises.

À cette époque, en effet, le gouvernement de François Mitterrand investit l'éducation à l'image de la lourde tâche consistant à assurer le renouvellement des publics du cinéma (en salles) et la survivance du système cinéphile (Taillibert, 2020), dans le contexte d'une inquiétante baisse de la fréquentation. Cette « éducation à l'image institutionnalisée » se développe progressivement au fil des décennies, et se traduit essentiellement par l'introduction d'enseignements spécialisés - sous forme optionnelle et de spécialité - dans le secondaire (avec évaluation au Baccalauréat) d'une part, et par le déploiement de *programmes nationaux d'éducation à l'image*, lesquels recouvrent aujourd'hui un spectre large d'interventions, d'autre part.

Quatre de ces programmes résultent d'un partenariat entre le ministère de la Culture, le ministère de l'Éducation nationale¹ et le ministère de l'Agriculture (responsable de l'enseignement agricole). Ils ont été mis en place progressivement au fil du temps : *Collège au cinéma* en 1989 ; *Lycéens et apprentis au cinéma* en 1993 à titre expérimental, et officialisé en 1998 ; *École et cinéma* en 1994 ; *Maternelle au cinéma* en 2014 à titre expérimental, et officialisé en 2022. Ils consistent, pour les élèves, à participer sur le temps scolaire à trois projections au minimum par an (deux séances au minimum pour les maternelles), dans des

¹ En 2023 : ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse.

salles de cinéma partenaires et sur la base d'un catalogue de films choisis. La participation des enseignants à ces dispositifs relève du volontariat, mais ce sont près de 15 % des élèves qui, en 2020, ont pu en bénéficier - soit 1,8 millions d'entre eux, issus de la quasi-totalité du territoire français (CNC, 2023, p. 3).

Un autre de ces programmes s'est développé en lien avec les politiques de la Ville : au moment de sa création, en 1991, le dispositif fut initialement intitulé *Un été au cinéma*, et constituait une réponse à la dégradation de la situation sociale dans les banlieues françaises. Ce programme prévoyait l'organisation, en salles, de séances destinées aux jeunes de moins de 25 ans, en présence de réalisateurs, mais aussi d'ateliers de pratiques artistiques encadrés par des professionnels, et de projections en plein air. Coordonné par l'association Kyrnéa International, ce projet fut rebaptisé *Passeurs d'images* en 2007, puis *L'Archipel des Lucioles* en 2022.

Parce qu'elles sont entendues, depuis leur mise en place progressive à partir des années 1980, comme des outils au service de la survivance de la création cinématographique nationale, dans un contexte idéologique marqué par l'exception culturelle et les présupposés de résistance qui l'accompagnent, ces propositions se sont structurées autour de positionnements que nous allons succinctement résumer, et qui poseront les bases de notre grille d'interprétation.

Le premier principe est celui qui, dans la droite ligne de la politique d'André Malraux, fonde la « rencontre » avec les œuvres - et le potentiel « choc artistique » qui l'accompagne - comme point de départ de toute politique culturelle et d'éducation artistique. Selon cette perspective, l'éducation à l'image aurait pour vocation première de permettre cette mise en relation, « dans ce qu'elle a d'unique, d'imprévisible et de sidérant » (Bergala, 2006, p. 62). Les œuvres filmiques autour desquelles sont organisées ces « rencontres » sont choisies au regard de leur *qualité*, concept autour duquel ont été historiquement pensées les politiques cinématographiques françaises (Montebello, 2003 ; Gimello, 2014 ; Vernet, 2017). Sont « de qualité » les œuvres consacrées par une reconnaissance critique, festivalière ou historiographique, et qui participent, selon la version bourdieusienne, d'un « capital symbolique » (Bourdieu, 1979). L'idée de « qualité » de l'œuvre filmique fonctionne par ailleurs étroitement avec le concept d'*auteurisme*, envisagé en France comme clé de voûte du système d'évaluation des œuvres : les revendications énoncées par Alexandre Astruc dans son célèbre article intitulé « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (Astruc, 1948) structurent une vision de la création cinématographique centrée sur un auteur-metteur en scène, appelé à inscrire, dans l'ensemble des choix relatifs à l'organisation du matériau filmique, sa vision singulière du monde. Ainsi, comme le rappelle Barbara Laborde (2017, p. 42), « l'"auteur" apparaît comme le garant de la qualité d'un cinéma qui se proclame "art" », en vertu d'un ensemble de distinctifs permettant de dresser un corpus d'œuvres validées² au regard de leur caractère artistique, culturel, patrimonial, donc « légitimées » au sens de Bourdieu (1979), à franchir les murs de l'école³.

Le second grand principe qui sous-tend le champ de l'éducation à l'image en France est lié à la relation que celui-ci entretient avec la filière cinématographique en tant que secteur industriel.

² Les corpus d'œuvres sélectionnées dans le cadre de chacun des programmes entretiennent bien sûr des liens étroits avec les différentes labellisations conférées par le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée (Art et Essai, Recherche et Découverte, Jeune public, Patrimoine/Répertoire).

³ Notons que ces critères participent de la confirmation de la politique de « contre-mondialisation audiovisuelle » (Lecler, 2019) par laquelle la France s'érige en chef de file d'une opposition idéologique et économique au *leadership* étasunien dans le secteur de la production audiovisuelle. Le « mode d'emploi » de Collège au cinéma stipule ainsi que « le CNC veille à ce que la liste nationale offre un nombre significatif de films français et francophones, de films européens, de films issus des cinématographies dites "peu diffusées" originaires d'Afrique, d'Asie, d'Amérique du Sud... et, bien entendu, des États-Unis mais dans des proportions inférieures à celles que les productions américaines occupent sur les écrans » (CNC, 2011, p. 18).

En effet, les œuvres qui accompagnent les programmes nationaux d'éducation à l'image sont aussi celles qui portent le commerce des images, en l'occurrence les longs métrages de fiction, qui représentent la plus grosse part de marché du film en France. L'éducation à l'image s'est en effet construite en réponse au besoin de préserver un système global de création cinéphile française, lui-même dépendant du commerce du film en salle dès lors que l'économie de soutien dont dépend ce système tout entier repose sur l'alimentation d'un fond de soutien par la TSA (*Taxe sur le prix des entrées aux séances organisées par les exploitants d'établissements de spectacles cinématographiques*). Ainsi, pour que survive ce « champ de production restreinte », pour reprendre l'expression proposée par Bourdieu (1971, p. 54-55)⁴, il faut d'une part préserver la salle commerciale comme espace premier de rencontre avec les films⁵, et d'autre part assurer le renouvellement d'un public (quand bien même restreint) désireux de les consommer dans ce cadre. Tous les programmes nationaux d'éducation à l'image ont ainsi mis le fait de « redécouvrir le chemin de la salle » au cœur de leurs objectifs, tout en offrant aux acteurs économiques investis dans ce champ de la *production restreinte cinéphile* (exploitants, distributeurs, et par ricochet producteurs) des publics captifs et donc des revenus. En « modifiant l'équilibre du rapport de forces qui oppose "petits" acteurs indépendants et "gros" acteurs » (Barbier, Legon, Marx, Mesclon, 2020), l'éducation à l'image poursuit, conformément aux logiques qui sous-tendent l'économie des salles et films labellisés, la constitution de ce que ce que Pierre-Michel Menger (1987, p. 37) désigne comme un « refuge » au sein de l'industrie cinématographique.

Ces objectifs économiques, qui désignent la salle comme épicerie de la rencontre avec les œuvres au sein des programmes nationaux d'éducation à l'image, entrent en adéquation avec la haute valeur symbolique conférée dans le système cinéphile au grand écran - et aux modalités de réception des films qui l'accompagnent, à savoir la projection collective et continue, l'obscurité, le silence - que Barbara Laborde (2017, p. 27) désigne, à la suite de Guillaume Soulez, comme le « dispositif historique » du cinéma. Celui-ci est érigé en opposition évidente avec les pratiques de visionnement diversifiées qui se développent depuis l'avènement de la télévision jusqu'aux téléphones portables aujourd'hui : (très) petits écrans, mobilités, fragmentation du visionnement, environnements perturbateurs, individualisation de la réception, etc. Notons par ailleurs que ce lien fort entretenu avec la filière cinématographique explique que les programmes nationaux d'éducation à l'image soient tous attentifs au fait de permettre aux jeunes de « rencontrer des professionnels du cinéma et d'autres domaines » (CNC, 2023, p. 4), afin de leur donner une idée des différents métiers liés à la filière cinématographique et, à terme, de leur donner envie de l'intégrer.

⁴ Dans sa réflexion relative aux marchés des biens symboliques, Pierre Bourdieu distingue le « champ de production restreinte » caractérisé par une économie et une reconnaissance dépendant du champ lui-même (en l'occurrence dans le cas qui nous occupe, les acteurs évoluant dans le système cinéphile), en opposition avec le « champ de grande production symbolique » (constitué en l'occurrence par les œuvres validées par le box-office).

⁵ En désignant les salles commerciales comme épicerie des programmes nationaux d'éducation à l'image, l'État dessinait dans les années quatre-vingt les fondements d'une politique cinématographique qui entraînait en opposition de fait avec les intérêts propres au secteur non-commercial, à l'époque très largement représentés par les ciné-clubs, lesquels se sont sentis désinvestis d'une mission - la formation des publics à la cinéphilie - qu'ils avaient assurée de façon non-institutionnalisée depuis l'après-guerre.

Le troisième principe fondateur sur lequel se structurent les programmes nationaux d'éducation à l'image en France tend à poser l'*accompagnement* comme concept structurant du dispositif, suivant l'idée énoncée par Corinne Baudelot et Catherine Beaumont (1995, p. 31) selon laquelle « l'accès à l'art nécessite sinon l'appropriation de codes et de références complexes, du moins un apprentissage qui montre à chacun le chemin des œuvres et de la création ».

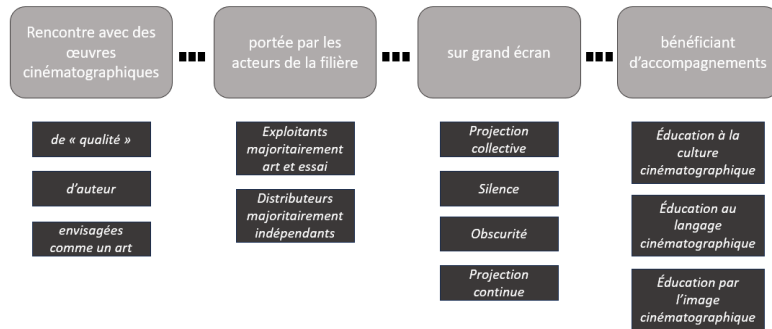


Figure 1 : Principes fondateurs des programmes nationaux d'éducation à l'image en France

Sur la base de ces positionnements ici très synthétiquement restitués, nous poserons une première hypothèse selon laquelle ce cadre proposé par l'État français, par le biais du CNC, constitue aujourd'hui un « guide pour l'action »⁶ qui structure les représentations propres à l'éducation à l'image pour une palette d'acteurs très diversifiée sur le territoire, y compris en dehors des strictes institutions pilotant les programmes étatiques. Monique Formarier (2007, p. 35) insiste sur le fait que « si les représentations s'installent dans un groupe professionnel et qu'elles y perdurent, ce n'est pas du seul fait du poids des habitudes, ou de la résistance au changement, mais, elles ont, pour le groupe, une fonction identitaire et elles orientent et prédisent l'action ».

Ce constat nous amène à formuler une seconde hypothèse, par laquelle nous allons introduire dans ce cadre de réflexion ce qui fait l'objet de ce volume, à savoir le film amateur, et ses possibles réemplois. En effet, il apparaît qu'il existe de fait une contradiction entre tout ce qui caractérise l'environnement du cinéma amateur et les fondements symboliques de l'éducation à l'image tels que nous venons de les poser, et ceci en vertu des observations suivantes :

- Tout d'abord, la définition même du film amateur - soit les « images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel » (Site de l'association Les Inédits) - repose sur le fait qu'il se situe en dehors de la filière professionnelle, et qu'il est donc par conséquent impropre à permettre la rétribution des acteurs économiques de la filière.

- S'ajoute à ce constat le fait que ces films, tournés dans des formats substandards (des formats réduits analogiques en passant par la vidéo jusqu'aux films tournés sur téléphone portable), ne sont pas destinés à être projetés dans les salles commerciales, mais dans des environnements domestiques (le petit écran et son projecteur, la télévision, l'écran de l'ordinateur...) impropres à reproduire la qualité de la projection et de l'écoute associée à la salle.

⁶ Nous nous référons ici à Jean-Claude Abric (1999, p. 16) lorsqu'il affirme : « La représentation sociale est un guide pour l'action, elle détermine face à une situation, un ensemble d'anticipations et d'attentes qui prédétermine l'interaction. Elle est inductrice de sens par le système de pré-décodage qu'elle engendre ».

- Ensuite, le terme même souffre des connotations induites par « l'amateurisme », lesquelles l'opposent à la « qualité » revendiquée dans le choix des films porteurs de la médiation. Le dictionnaire Larousse propose ainsi une double définition à ce terme : la première mentionne le « Caractère de quelqu'un qui pratique une activité en amateur, sans jamais parvenir à la maîtrise du professionnel », tandis que la seconde, taxée de *péjorative*, évoque le « Défaut de quelqu'un qui manque d'application et de sérieux dans ce qu'il fait », soit un synonyme de *dilettantisme* (Site du Larousse en ligne). Les films « amateurs » sont ainsi considérés (le plus souvent à juste titre d'ailleurs) comme porteurs d'imperfections formelles, loin du « modèle » que sont censés constituer les films réalisés par des professionnels.
- Par ailleurs, la notion « d'auteur » est, elle aussi, malmenée, car si certains fonds aujourd'hui conservés au sein de cinémathèques sont le fruit du travail de véritables « cinéastes amateurs » et qui s'envisagent comme tels, la grande majorité des films amateurs sont le fruit de « filmeurs », qui envisagent leur activité dans sa fonction sociale (renforcement de la cohésion sociale par le constitution d'une mémoire familiale partagée), conformément aux observations que Pierre Bourdieu (1965) avait déjà développées au sujet de la photographie amateur.
- Par voie de conséquence, cette activité s'exerce le plus souvent en l'absence de réflexion propre à la mise en scène, pourtant au cœur de ce « langage cinématographique » dont l'éducation à l'image ambitionne de transmettre les fondements.

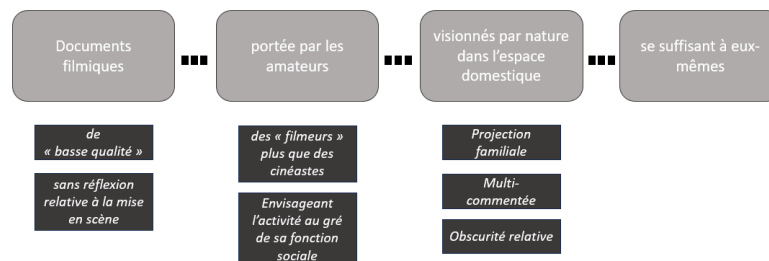


Figure 2 : Caractéristiques associées à la cinématographie amateur

Il existe ainsi un véritable hiatus entre les logiques qui animent l'éducation à l'image en France, et les environnements symboliques propres à la cinématographie amateur, dont les produits ressemblent forts, dans la grille de lecture de l'éducation à l'image, à ce que René La Borderie (1997, p. 12), reprenant volontairement une expression utilisée par les psychologues, désignait comme le « mauvais objet ».

C'est ce constat qui nous amène à énoncer notre problématique sous la forme suivante : *Pourquoi et comment, malgré cette incompatibilité évidente entre les fondements symbolique de l'éducation à l'image d'une part, et les caractéristiques du film amateur d'autre part, certains acteurs vont-ils malgré tout travailler cette rencontre ?* Nous chercherons ainsi à identifier les stratégies discursives destinées à intégrer le film amateur dans le cadre de l'éducation à l'image, donc le travail de *traduction* auquel ces acteurs – l'acteur entendu comme « N'importe quel élément qui cherche à courber l'espace autour de lui, à rendre d'autres

éléments dépendants de lui, à traduire les volontés dans le langage de la sienne propre » (Callon et Latour, 2006, p. 20) - sont contraints de recourir. L'objectif consistera dans ce cadre à identifier les « régimes de justification » (Boltanski et Thévenot, 1991) mobilisés par ces acteurs pour « faire rentrer » cet objet dans le cadre symbolique intégré et respecté dans lequel s'inscrit l'éducation à l'image en France, ce « système d'équivalence partagé » (*ibid.*) par les acteurs de l'éducation à l'image.

D'un point de vue méthodologique, et parce que le territoire de l'éducation à l'image rassemble en France une large gamme d'acteurs, nous allons centrer notre réflexion sur ceux d'entre eux qui travaillent au sein des archives qui collectent, conservent et valorisent les films amateurs. Il est en effet très fréquent que, parmi les activités de valorisation de leurs collections que développent les responsables de ces archives, soient proposées des activités pédagogiques, lesquelles s'offrent comme autant de propositions de réemplois de la matière filmique collectée et archivée.

Un travail de terrain a ainsi été réalisé auprès de 13 centres d'archives français recueillant des films amateurs, soit de façon exclusive, soit au milieu d'autres typologies de documents audiovisuels. Ce terrain s'est appuyé d'une part sur l'étude des documents d'activités émis par ces archives, et d'autre part sur une série d'entretiens semi-directifs réalisés en deux temps : une première série avec les responsables de ces archives et d'une portée assez générale sur leur fonctionnement (mars-novembre 2021) ; une seconde série totalement consacrée aux questions liées à l'éducation à l'image, de façon privilégiée avec la personne en charge de ces activités lorsque celle-ci existe (juillet-septembre 2022). Le tableau suivant présente une synthèse des archives contactées, et des entretiens qui en ont découlé.

Nom de l'archive	Territoire	Première vague d'entretiens : l'environnement global	Deuxième vague d'entretiens : l'éducation à l'image
Archipop	Région Hauts de France	François Raboteau (21 septembre 2021)	François Raboteau (9 août 2022)
CICLIC	Région Centre Val de Loire	Rémi Pailhoux (25 mars 2021)	David Simon (28 juillet 2022)
Cinéam	Département de l'Essonne	Laurence Bazin (4 octobre 2021)	
Cinémathèque de Bretagne	Région Bretagne	Gaïd Pitrou (3 novembre 2021)	Marie Carrez (7 septembre 2022)
Cinémathèque de Nouvelle Aquitaine (CDNA)	Région Nouvelle Aquitaine	Patrick Malefond (24 septembre 2021)	Patrick Malefond et Olivier Gouery (15 juillet 2022)
Cinémathèque municipale de Saint-Étienne	Commune de Saint-Étienne	Antoine Ravat (29 septembre 2021)	
Cinémémoire	Ville de Marseille	Claude Bossion (28 septembre 2021)	
Image'Est	Région Grand Est		Guillaume Poulet et Léna Quelvennec (20 septembre 2022)
Institut Audiovisuel de Monaco	Principauté de Monaco		Estelle Macé (29 juillet 2022)
Normandie Images	Région Normandie	Agnès Deleforge (29 septembre 2021)	
Institut Jean Vigo	Languedoc-Roussillon		Jean-Jacques Martinez (1 ^{er} août 2022)
Mémoire filmique d'Ile-de-France	Région Ile-de-France	Cécile Dumas (8 octobre 2021)	
MIRA (Mémoire des Images réanimées d'Alsace)	Alsace	Laura Cassarino (24 septembre 2021)	

Figure 3 : Calendrier des entretiens semi-directifs réalisés

Notre propos se développera en deux temps. Dans une première partie, nous évoquerons quelques éléments contextuels propres à la rencontre entre le film amateur et les perspectives éducatives et dans une seconde partie, nous réfléchirons aux stratégies différenciées des acteurs des archives de films amateurs pour développer, dans le cadre de la spécificité de leur activité première, des propositions éducatives.

1. Quelques éléments contextuels propres à la rencontre entre le film amateur et les perspectives éducatives

Si nous avons souligné l'incongruité du recours à l'image filmique amateur dans l'environnement symbolique global propre à l'éducation à l'image, quelques éléments contextuels aptes à favoriser cette rencontre peuvent toutefois être soulignés dans l'histoire récente des archives filmiques se dédiant à cette catégorie de production.

Il faut noter en particulier le fait que, pour quelques centres d'archives, des missions d'éducation à l'image avaient déjà été développées en leur sein au moment où la collecte et l'archivage de films amateurs a été décidé, ce qui explique que l'idée même de réunir ces deux pans de leurs activités ait rapidement germé. Parmi les structures concernées dans notre corpus, trois avaient même été labellisées *Pôle régional d'éducation à l'image*⁷ au moment où s'ajoute cette nouvelle mission : c'est le cas pour CICALIC, Normandie Images et Image'Est. À titre d'exemple, CICALIC faisait partie des structures qui ont été désignées en tant que Pôle dès la création de cette mission en 1999 - alors qu'elle s'appelait encore Centre Images - et n'a été investi d'une fonction de cinémathèque régionale qu'en 2006. Sur une échelle de temps plus réduite, Image'Est a été labellisé Pôle régional d'éducation à l'image en 2015, alors qu'elle n'a commencé ses activités liées au film amateur qu'en 2017. Notons par ailleurs que, sans être Pôle régional, d'autres structures, comme l'Institut Jean Vigo ou la Cinémathèque de Saint-Étienne, avaient depuis longtemps initié des activités d'éducation à l'image sur leur territoire, en particulier en tant que partenaire dans le cadre des programmes nationaux d'éducation à l'image. Cette antériorité dans le domaine de l'éducation à l'image explique que ces structures aient rapidement joué un rôle d'expérimentation dans cette direction, ayant naturellement cherché à créer des ponts entre ces deux pans inhérents à leurs missions.

Si des expériences ont lieu assez tôt au sein de ces archives tout particulièrement sensibilisées aux questions éducatives, les échanges de pratiques vont être plus lents à se concrétiser sur cette question particulière - alors même que les archives de films amateurs d'une part (avec le réseau européen des Inédits en particulier) et les acteurs de l'éducation à l'image d'autre part (avec, par exemple et entre autres, le site Le Fil de l'image) échangent largement sur leurs pratiques

⁷ Ces pôles ont été créés à partir de 1999 en France dans le but de renforcer les « logiques de coordination et de mise en cohérence des actions de sensibilisation et d'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel en région ». Ils ont pour objectifs principaux de « contribuer à l'ouverture culturelle et à l'émancipation des publics et leurs accompagnants à travers le développement de leur sensibilité, de leur créativité et de leur esprit critique et citoyen », d' « expérimenter des démarches pédagogiques et créatives », d' « accompagner et mettre en réseau les acteurs de l'éducation aux images », de « repérer, valoriser et mettre en cohérence les actions sur leur territoire » et de « favoriser l'accès aux œuvres, la rencontre avec les artistes et les pratiques artistiques » (CNC, 2017, p. 1).

respectives. Dans le cadre des rencontres annuelles des Inédits, c'est en 2012 qu'un premier atelier (« L'utilisation des films amateurs dans le milieu pédagogique ») est organisé par le Pôle Image Haute-Normandie.



Figure 4 : Programme des 22e Rencontres européennes d'Inédits (Rouen, 25-27 octobre 2012), p. 4

Ce type de focus se multiplie ensuite à partir de la deuxième moitié des années 2010, avec une table-ronde lors des rencontres 2016 à Beauvais⁸, une autre lors des rencontres 2019 à Caen⁹, un atelier professionnel lors des rencontres 2021 à Issoudun¹⁰, un autre encore lors des rencontres 2022 à Saint-Étienne¹¹... On voit ainsi, ne serait-ce qu'au prisme de la programmation des rencontres de cette association, comment l'éducation à l'image devient, au tournant des années 2020, un axe de réflexion central pour les centres d'archives de films amateurs.

Du côté de l'éducation à l'image, et en particulier de l'activité des Pôles régionaux, on peut noter la publication, sur le site Le Fil des Images¹² d'un texte de Julie Guillaumot, archiviste, docteure en Études cinématographiques et audiovisuelles, intitulé « Avec les images des autres » (Guillaumot, 2017), dans lequel elle rend compte d'un certain nombre d'expérimentations pédagogiques sur le terrain de l'image d'archive amateur. Ce texte a été largement repris, dans les deux espaces (le milieu archivistique / l'éducation à l'image), et a contribué à alimenter la réflexion sur ce sujet. Des rencontres vont être organisées sur ce thème dans le cadre de l'activité des Pôles, à l'image de la journée Educ'Images consacrée à la « Valorisation des images d'archive pour et par l'éducation aux images » qu'organise Image'Est à Nancy, le 28 novembre 2019), ou la table-ronde en ligne que le même acteur propose trois en plus tard, de nouveau sur la question de « L'éducation aux images et archives amateurs » (événement organisé en ligne, le 29 mars 2022)¹³.

Ces espaces ont ainsi permis, dans la dernière période, de régulariser les échanges de pratiques sur ces questions, et ont contribué à inciter des centres d'archives, ou des acteurs de l'éducation

⁸ « De l'usage des films amateurs comme ressources pédagogiques », table-ronde modérée par Béatrice de Pastre, réunissant le Fonds Audiovisuel de Recherche (La Rochelle), Olivier Meunier, Agnès Deleforge et Vincent Bervas (Programme des Rencontres européennes d'Inédits à Beauvais, 8-10 décembre 2016, p. 4)

⁹ « L'usage pédagogique des films amateurs », table-ronde modérée par Laurence Bazin, avec Frédéric Borgia, Mirco Santi, Léo Favier, Jean-Marie Vinclair (Programme des Rencontres européennes d'Inédits à Caen, 21-23 novembre 2019, p. 2).

¹⁰ « Panorama de l'éducation à l'image par l'archive », atelier animé par Julien Hairault, CICLIC (Programme des Rencontres européennes d'Inédits à Issoudun, 25-27 novembre 2021, p. 6).

¹¹ « Découverte du montage d'archives amateurs à travers un atelier table mash-up », atelier animé par Isabelle Carlat, Cinémathèque de Saint-Étienne (Programme des Rencontres européennes d'Inédits à Saint-Étienne, 8-10 novembre 2022, p. 2).

¹² « Le Fil des images est un média en ligne sur l'éducation aux images porté par le réseau des Pôles régionaux d'éducation aux images. Observatoire et lieu de réflexion sur l'actualité, il rend compte des problématiques, des pratiques et des expérimentations sur le terrain pour accompagner les acteurs de l'éducation aux images » (Site Le fil des images, page d'accueil, consultée le 27 novembre 2022 <https://www.lefildesimages.fr/>)

¹³ La table-ronde réunissait Laura Cassarino (Mira), Pascal Laborderie (Université de Reims Champagne-Ardenne) et Anthony Rescigno (historien du cinéma et auteur-réalisateur de documentaires) (Site d'Image-Est, consulté le 20 mars 2022).

à l'image, à s'intéresser au potentiel de l'image amateur à des fins éducatives. Dans ce processus, quelques structures ont joué un rôle de « locomotives », et favorisé les stratégies d'imitation de la part des autres archives. C'est particulièrement vrai de CICLIC et de Normandie Images, dont Guillaume Poulet, directeur d'Image'Est, concède qu'« ils ont une antériorité et une expérimentation d'un certain nombre de choses forcément plus importante qu'[eux] » (entretien du 20 septembre 2022).

Selon un tout autre point de vue, l'accélération récente de ces pratiques est aussi liée aux sollicitations appuyées des collectivités territoriales pour que ces centres d'archives - comme toutes les institutions à caractère culturel ou artistique - développent en leur sein un volet éducatif. Dans le contexte de structures fortement dépendantes des subventions, ces appels ont bien évidemment un caractère très incitatif, comme le confesse Patrick Malefond, directeur de la CDNA : « Ce n'est pas très beau ce que je vais dire, mais les pouvoirs publics nous disent « Allez-y, on peut vous financer [...] La DRAC par exemple nous demande régulièrement de travailler là-dessus » (entretien du 15 juillet 2022).

Ce rapide état des lieux confirme que la rencontre entre l'image filmique amateur et l'éducation à l'image a bien eu lieu, et tend à se généraliser, au moins dans les centres d'archives se dédiant à cette typologie de films. La place accordée à l'image amateur dans les propositions peut être variable, depuis une simple « coloration » pour reprendre le terme de David Simon [CICLIC] (entretien du 28 juillet 2022), jusqu'à l'invention de dispositifs de médiation innovants, aptes à prendre en charge la spécificité de l'image amateur. Mais comment les contradictions que nous avons précédemment mises en évidence sont-elles gérées par ces acteurs pour justifier le recours à ce « mauvais objet » de l'éducation à l'image ?

2. L'image amateur, support de l'éducation à l'image : stratégies d'intégration d'un objet hérétique

Si, conformément à l'hypothèse que nous avons formulée, les acteurs de l'éducation à l'image, au sein des archives comme ailleurs, se réfèrent tous à un cadre symbolique commun dans lequel l'image amateur peine à trouver sa place, alors les actions pédagogiques développées à leur initiative ne peuvent que résulter, d'un point de vue du discours comme des actions entreprises, d'une adaptation de ces principes directeurs. Afin de comprendre et cartographier les typologies de stratégies développées, nous allons reprendre les fondements de l'éducation à l'image, et nous pencher sur les modalités de leur adaptation autour des trois pôles constitutifs de la rencontre entre cinéma et éducation tels que nous l'avons posée en préambule.

2.1 Le film amateur au service de l'éducation par l'image

C'est dans le registre spécifique de *l'éducation par l'image* que l'adaptation du système de valeurs propre à l'éducation à l'image aux spécificités de l'image amateur est la plus évidente, en vertu de la valeur référentielle inhérente à ces enregistrements visuels - et, le cas échéant, sonores - quand bien même ont-ils été réalisés « en amateur » (Turquety et Vignault, 2017). De

la même façon que les films de fiction sont soumis, dans l'éducation à l'image « classique », à une grille de lecture permettant d'extraire et de mettre en perspective les informations et la vision du monde qui accompagnent le développement du récit, selon des axes historiques, géographiques, sociologiques, politiques, etc., les films amateurs constituent, dans leur essence même, des documents sur l'époque où ils ont été enregistrés, sur les territoires qu'ils représentent, les modes de vie qu'ils illustrent, etc. Leur exploitation à cette fin dans un cadre pédagogique constitue ainsi une porte d'entrée particulièrement aisée. Et pourtant, l'adoption de cette approche se vérifie de façon très différenciée selon les centres d'archives. Pour certains acteurs, ce n'est pas du tout une priorité. Jean-Jacques Martinez, responsable de l'éducation à l'image à l'Institut Jean Vigo, explique par exemple que c'est un axe qui est rarement présent dans ses interventions (entretien du 1^{er} août 2022). D'autres, au contraire, s'en emparent et l'exploitent abondamment. C'est le cas d'Estelle Macé, responsable de l'action culturelle à l'Institut Audiovisuel de Monaco, qui considère, presque en le regrettant, que la relation à ces images d'archives est trop pensée, au sein de cette archive, en vertu du discours historique véhiculé par ces images, dans le but revendiqué de transmettre cette histoire « nationale » aux générations qui ne l'ont pas connue (Macé, entretien du 29 juillet 2022). C'est en vertu de ces objectifs, d'ailleurs, que des DVD thématiques sont annuellement réalisés et mis en vente.

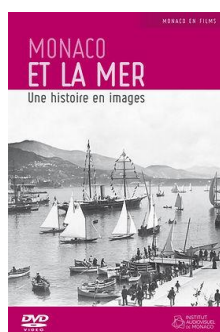


Figure 5 : *Monaco et la mer* (Thomas Fouilleron, Laurent Trancy, Vincent Vatrican, 2020)

Les enseignants sont, naturellement, très demandeurs de cette façon d'aborder « l'histoire à travers l'image ». Ce sont logiquement les professeurs d'histoire-géographie qui sont intéressés au premier plan par cette matière documentaire, comme le confirme Jean-Louis Laubry, professeur agrégé d'histoire, dans une petite vidéo mise en ligne sur le site de CICLIC¹⁴. Il y explique en quoi les films amateurs représentent, dans sa pratique d'enseignement, un « renouvellement des sources disponibles », pointant à quel point il est « important de montrer aux élèves que la grande Histoire s'est aussi déroulée près de chez eux ». Il souligne aussi le fait que ces films offrent « davantage de détails » et sont aptes à rendre « compte de l'émotion qui a pu se dégager lors de cet événement ».

Cependant, en contrepoint avec l'implication très volontariste d'un Jean-Louis Laubry, les responsables d'archives se montrent globalement assez sceptiques quant à la réelle volonté et capacité des enseignants à s'emparer de façon autonome des ressources filmiques à leur disposition. Les différents témoignages recueillis rendent compte d'un hiatus entre le souhait des responsables d'archives de permettre aux enseignants de s'emparer des ressources libres d'accès sur leurs plateformes à des fins d'*éducation par l'image*, et la difficulté à créer un réel engouement auprès des enseignants concernés, au-delà de quelques rares têtes de file sensibilisées à la question. Pour favoriser et simplifier ces usages, de nombreux centres d'archives proposent, pour accompagner les films les plus facilement exploitables, des

¹⁴ *Mémoire vu par Jean-Louis Laubry* (CICLIC Pôle patrimoine, 2021) [en ligne] mis en ligne le 9 mars 2023 <https://memoire.ciclic.fr/24773-memoire-vu-par-jean-louis-laubry>

ressources pédagogiques complémentaires destinées à accompagner les enseignants dans leur utilisation pédagogique des collections. À titre d'exemple, une quinzaine de livrets pédagogiques, réalisés en collaboration avec des enseignants, sont mis à disposition sur le site d'Image'Est, proposant en accès libre de véritables séquences pédagogiques. Le « livret pédagogique » constitue en effet le support le plus prisé pour inciter à ces usages. Selon les mêmes modalités d'action, la Cinémathèque des pays de l'Ain et de Savoie propose, de son côté, des « scénarios pédagogiques » sur des sujets variés, contenant toutes les informations nécessaires pour constituer des séquences pédagogiques clé-en-main¹⁵. Certains supports pédagogiques sont particulièrement élaborés, à l'image du dossier numérique réalisé par la Cinémathèque de Bretagne, en collaboration avec trois enseignants, sur la colonisation et à la guerre d'Indépendance algériennes.

Comment les images tournées en Algérie dans le cadre de la colonisation et de la guerre d'indépendance, partagées entre « images souvenir » et « images mémoire », jouent-elles un rôle primordial dans la compréhension de ces deux étapes historiques ?
 Dans ce dossier, l'enseignant trouvera matière à travailler tant sur la colonisation que la décolonisation et sur les lendemains difficiles de l'indépendance algérienne.

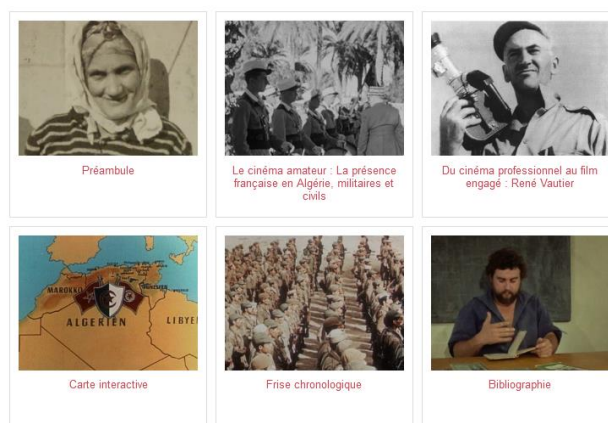


Figure 6 : Interface numérique du dossier pédagogique « D'un regard à l'autre : l'Algérie coloniale, la guerre d'indépendance au miroir des cinémas amateur et militant » (Site de la Cinémathèque de Bretagne)

La carte interactive constitue, dans cette proposition, un outil permettant aux enseignants, ou directement aux élèves, de situer géographiquement les lieux où se trouvaient les cinéastes amateurs dont les films ont été introduits dans le parcours pédagogique, et de les découvrir par le biais des documents filmiques associés, dans une double approche géographique et historique.

¹⁵ Cinq scénarios de ce type sont proposés au moment de l'écriture de cet article, sur les sujets suivants : « Du pétainisme à la Libération » ; « Engagement et résistance » ; « Images et réalités » ; « La vie quotidienne pendant les années 1930-1940 » ; « Les Français et les phases de la Seconde Guerre mondiale » (Site de la Cinémathèque des pays de l'Ain et de Savoie).



Figure 7 : Extrait de la carte interactive du dossier pédagogique « D'un regard à l'autre : l'Algérie coloniale, la guerre d'indépendance au miroir des cinémas amateur et militant » (Site de la Cinémathèque de Bretagne)

Ces approches, très scolaires, côtoient parfois des propositions pédagogiques plus ludiques, à l'image d'un certain nombre de jeux interactifs développés par Archipop sur l'interface Archijunior, très directement pensés au service de *l'éducation à l'image*.



Figure 8 : Exemples de deux jeux pensés au service de l'éducation par l'image sur la plateforme Archijunior (Site Archijunior)

Ces différentes initiatives et leurs mises en forme pédagogiques rendent compte d'une certaine évidence dans la capacité du film amateur à s'inscrire dans le cadre global de l'éducation par l'image. Paradoxalement, elle apparaît même naturellement plus légitime que l'image fictionnelle dans sa portée documentaire. Encore une fois, cela ne signifie pas cependant que ces ressources, pensées et mises à disposition par les centres d'archives, soient abondamment utilisées par les enseignants sur le terrain. « On ne maîtrise pas le fait que les enseignants s'en emparent aujourd'hui, quel usage ils en font exactement » affirmait David Simon (entretien du 28 juillet 2022), à propos des ressources mises à disposition par CICLIC, tandis que Guillaume Poulet (entretien du 20 septembre 2022) faisait le même constat à propos des propositions émanant d'Image'Est :

« J'avoue que c'est une volonté de notre part, c'est nous qui sommes à l'origine de ça, mais on n'a pas une vision claire de leur usage et de la façon dont les enseignants s'en emparent. Je ne suis pas sûr qu'il y en ait beaucoup qui s'en emparent ou qui même les connaissent. On a envie de le faire mieux savoir mais ce n'est pas si simple ».

Au sein d'Archipop aussi, François Raboteau (entretien du 9 août 2022) déplorait sa difficulté à mettre en place une collaboration stimulante avec les enseignants :

« Honnêtement, on a du mal à travailler avec des enseignants, parce que déjà ils sont peu disponibles, ou de moins en moins, et qu'ils ont tendance à vouloir qu'on leur amène des choses déjà toutes prêtes. L'idée, c'était de travailler avec eux, pour voir dans quelle mesure ces images

pouvaient être utilisées en classe. Mais malheureusement, la plupart du temps, c'est à nous de faire carrément des sortes de livrets pédagogiques, qui accompagnent les archives, et puis voilà. Ce n'est pas très valorisant ».

Un double constat s'impose à l'issue de ces différentes considérations. D'un côté, ce premier axe d'action inhérent à l'éducation à l'image semble trouver naturellement sa déclinaison dans l'environnement de l'image amateur, par une stricte adaptation analogique, une transcription à l'identique des modalités d'action, dans lesquelles seul le support change, sans altérer aucunement le système de valeurs du modèle médiationnel originel. Mais d'un autre côté, il semble qu'il soit difficile d'inciter les enseignants à adopter des supports pédagogiques dont ils ne sont pas familiers, et que les responsables d'archives ne cherchent pas, malgré tout, à mettre l'accent sur cette dimension spécifique de l'éducation à l'image, qui tend à les réduire, dans leur action, à la portée strictement informative des images de leurs fonds - fonction qui pourrait être assumée par d'autres supports et qui ne valorise ainsi pas leur identité au regard du « cinéma ». Ainsi, quoique présent dans les discours, ce n'est absolument pas cet axe qui prévaut, soucieux de reprendre à leur compte ce qui constitue l'essence du cinéma entendu comme art, ses caractéristiques intrinsèques en tant que média et comme expression artistique. Patrice Malefond [CDNA] résumait assez justement ces réticences lorsqu'il disait : « On essaye de jongler pour que l'histoire de l'image ne devienne pas plus forte que l'image » (entretien du 15 juillet 2022). Il traduit ainsi le sentiment selon lequel la véritable légitimité de la rencontre entre l'éducation à l'image et les images d'archive amateurs ne peut naître que d'une capacité de ce corpus à prendre en charge les deux autres dimensions constitutives de l'éducation à l'image, lesquelles s'inscrivent plus largement dans une histoire de la cinéphilie.

2.2 Le film amateur au service de l'éducation à la culture cinématographique

Le concept même de culture cinématographique, conformément aux phénomènes de panthéonisation qui ont accompagné la consécration de ce cinéma qui a eu tant de mal à être consacré comme 6^e puis 7^e Art (Canudo, 1911, 1923), s'est largement construite sur la base des « œuvres » réalisées par des « artistes consacrés » : par quelles modalités discursives et pratiques les archives de films amateurs parviennent-elles dans ce contexte à travailler la « culture cinématographique » sur la base de leurs collections ?

2.2.1. Organiser la « rencontre » avec les images amateurs d'archives

Comme nous l'avons précisé précédemment, l'action culturelle et éducative s'est largement fondée sur l'idée de provoquer la *rencontre*, entendue ici comme « rencontre artistique », ce contact direct avec l'œuvre d'art étant susceptible d'engendrer un choc esthétique¹⁶. Dans le domaine de l'éducation à l'image aussi, cette confrontation aux films authentifiés comme œuvres d'art - donc se démarquant du tout-venant dont les jeunes s'abreuvent par ailleurs très

¹⁶ C'était l'idée en particulier des Maisons des Jeunes et de la Culture, consistant à donner les moyens à cette rencontre esthétique de se produire, en créant les conditions de la mise en contact.

largement dans un cadre de strict divertissement – est appréhendée comme la situation initiale sur la base de laquelle va pouvoir se construire l’action éducative.

Par un processus d’adaptation faisant fi de la reconnaissance artistique des œuvres sélectionnées, cette proposition est reprise par les acteurs de notre corpus, lesquels expriment l’importance d’organiser la possibilité même d’une rencontre avec ces images d’archives exclues des circuits commerciaux de diffusion. David Simon [CICLIC] notait ainsi l’importance de « montrer l’image en tant que telle » (entretien du 28 juillet 2022), ce qui se traduit, pour cette archive comme pour beaucoup d’autres, par la mise en ligne d’une partie de leurs fonds, afin de proposer de nombreux films en accès libre à tous les médiateurs ou éducateurs qui souhaiteraient s’en emparer et organiser des projections.

Ainsi, ce principe consistant à poser la « rencontre » au centre de l’action est au fondement de l’action éducative pour nombre d’acteurs. Guillaume Poulet [Image’Est], par exemple, évoquant l’accueil de lycéens dans ses locaux, précise : « Bien sûr, comme on a une petite salle, on en profite pour leur montrer des images amateurs issues des fonds » (entretien du 20 septembre 2022). Jean-Jacques Martinez [Institut Jean Vigo] insiste quant à lui sur l’importance de montrer aux enfants des images différentes de celles auxquelles ils sont habitués (entretien du 1^{er} août 2022).

La « mise en contact » constitue donc, là aussi, à l’image de ce que peuvent être les projections organisées dans le cadre des programmes nationaux d’éducation à l’image, un fondement du travail éducatif pensé au service de la culture cinématographique. Mais les stratégies de justification du choix des films retenus, loin de l’auteurisme et de la distinction artistique, doivent recourir à d’autres logiques argumentatives, comme nous allons le voir à présent.

2.2.2. Penser le film amateur dans une histoire globale du cinéma

Un des objectifs de l’éducation à la culture cinématographique consiste à transmettre une compréhension transhistorique de l’évolution de l’art cinématographique. Traditionnellement, il s’agit d’une histoire essentiellement esthétique, marquée par les apports respectifs des grands courants, écoles, mouvements et auteurs autour desquels s’est articulée l’écriture de l’histoire du cinéma. Plaquant la spécificité du film amateur à ce schéma d’intervention, de très nombreux acteurs au sein des archives s’emploient à transmettre les bases d’une « histoire du cinéma amateur ». L’identification de « mouvements esthétiques » étant rendue complexe, voire totalement inappropriée, dans ce cadre, c’est vers l’écriture d’une histoire strictement technique, agrémentée d’une histoire sociale des pratiques amateurs, que se tournent les acteurs de notre corpus afin de coller aux attendus de l’éducation à la culture cinématographique.

Cette perspective a été particulièrement approfondie au sein de CICLIC, puisqu’une frise historique retraçant les grandes étapes de cette histoire a été pensée et mise à disposition sur son site. Aux dires des acteurs issus des autres archives, cette ressource leur est particulièrement utile pour construire leurs propres propositions éducatives¹⁷.

¹⁷ Notons toutefois qu’Archipop propose aussi sur son site une « Histoire du cinéma amateur ».



Figure 9 : Capture d'écran de la frise chronologique retraçant l'histoire de la cinématographie amateur sur UPOPI (Site CICLIC, onglet UPOPI)

Au-delà des stricts usages liés à cette ressource numérique, la perspective historisante teinte largement les actions pédagogiques proposées par les différents centres d'archives. Au sein de CICLIC par exemple, la visite du pôle patrimoine telle qu'elle est proposée aux enseignants est annoncée comme permettant, entre autres, « aux élèves de découvrir l'histoire des supports de prise de vue (la pellicule et ses différents formats) » (Site CICLIC, onglet patrimoine). Plus généralement pour cette archive, et comme l'exprime David Simon (entretien du 28 juillet 2022), il s'agit dans les différents ateliers proposés dans et hors les murs « de leur expliquer le principe du cinéma amateur, de faire des liens avec ce que l'on filmait, les contextes dans lesquels c'était fait, de leur montrer aussi des pellicules et des caméras ».

La question des supports et des appareils de prise de vue est effectivement très présente dans la transmission de cette histoire du cinéma amateur. Dans le cadre des activités déjà évoquées proposées sur *ArchiJunior*, Archipop a d'ailleurs conçu un petit jeu destiné à identifier les différents formats de pellicule en fonction de leurs spécificités, afin de repenser l'évolution de la technique cinématographique au gré des formats argentiques.



Figure 10 : Jeu « Film & Formats sur ArchiJunior (Site Archijunior)

Au-delà de ces interfaces numériques, nombreux sont les intervenants qui, répondant à des objectifs similaires, se déplacent dans les classes avec du matériel d'époque. Lena Quelvenec,

d'Image'Est, a d'ailleurs conçu ce qu'elle appelle la « Malle Image'Est » (entretien du 20 septembre 2022), un outil pédagogique servant de support aux interventions portant sur l'histoire du film amateur, tout en permettant aux élèves de toucher la pellicule, d'observer les différentes caméras, afin de leur permettre de mieux appréhender la matérialité de cette pratique sociale. Le contact direct avec les objets permet, selon elle, de contourner le côté un peu « poussiéreux » du concept même d'archives filmiques :

« Il y a toujours quelque chose d'un peu poussiéreux, qui n'est pas forcément vrai mais qui est perçu comme tel quand on parle de vieilles technologies et d'archives, et je pense que c'est important de l'inclure dans quelque chose qu'ils peuvent toucher, expérimenter, que ça s'incarne un peu plus et que ça ne fasse pas juste "je vais visiter un musée"... » (Quelvennec, entretien du 20 septembre 2022).



Figure 11 : La « Malle Image'Est » (Site d'Image'Est)

Cette attention aux supports de la pratique amateur concerne aussi les formats plus récents, car comme le précise Rémi Pailhou, « aujourd'hui, on reçoit des collégiens qui ne connaissent pas la cassette audio ou la VHS » (entretien du 25 mars 2021), qui sont donc encore moins disposés à connaître les formats argentiques.

Partir du matériel utilisé permet ainsi, dans une perspective historique, d'aborder la question des usages, de la dimension sociologique de la pratique amateur et de son évolution au fil du temps, pour en arriver aux films eux-mêmes et à leur « rencontre », facilitée par cette recontextualisation. Jean-Jacques Martinez, de l'Institut Jean Vigo, retrace de la sorte l'approche qu'il privilégie dans sa pratique éducative :

« On commence toujours par l'invention du cinéma (...) Après, en discutant du matériel, de certains films, on arrive à replacer toutes les pratiques amateurs dans une histoire. Notre fond est suffisamment large pour cela. On a vraiment des images des années 1915, 1920, on voit que la pratique est totalement différente des années 1950, qui elle-même est différente de la fin des années 1970. On voit que la façon de filmer est différente, évoluée, on ne filme plus les mêmes choses, certaines ont perdu de l'importance et d'autres en ont pris. On essaye de replacer ça dans l'époque, pour les plus jeunes en évoquant "le papa de ton papa"... Et la pratique du film, on la replace aussi d'un point de vue social. (...). On pose des petits repères comme ça » (Martinez, entretien du 1^{er} août 2022).

C'est selon des objectifs similaires qu'Estelle Macé, dans une perspective très pédagogique, a conçu un diaporama qui lui sert de support lors de ses interventions dans les classes : elle y reconstruit toute l'histoire des pratiques amateurs jusqu'à aujourd'hui, en s'appuyant sur de nombreux exemples de films du fond de l'Institut Audiovisuel de Monaco.

Bien évidemment, ces médiations se nourrissent de la relation que les jeunes entretiennent, aujourd'hui, avec la production d'images amateurs : revenir sur cette histoire, y compris technique, permet de les faire réfléchir à la façon dont le statut de l'image se transforme au fil du temps, en relation même avec les outils qui permettent de les enregistrer, jusqu'au téléphone portable aujourd'hui. Olivier Gouéry [CDNA] explique ainsi :

« On fabrique beaucoup d'images, mais ces moyens techniques qui sont quasiment sans limite font perdre un peu le sens qu'on cherche à donner à un récit en images. Faire un lien avec la façon dont les images ont été produites par les générations précédentes, permet aussi de faire réfléchir à la nécessaire structuration de l'image : parce que les moyens n'étaient pas les mêmes, il fallait faire attention au support, à la question économique, s'obliger à avoir une pensée préalable à ce qu'on allait tourner. Je trouve que c'est intéressant de resituer la façon dont se font aujourd'hui les images dans l'histoire du film amateur. Les jeunes aujourd'hui peuvent apprendre beaucoup de la façon dont les films étaient faits avant » (Gouéry, entretien du 15 juillet 2022).

Ainsi, la perspective historique constitutive de l'éducation à la culture cinématographique parvient, au gré de quelques décentrement, à trouver des traductions dans l'environnement du film amateur, par le biais d'une histoire technique et sociale plus qu'artistique. Mais que devient dans ce contexte la perspective auteuriste, au cœur du processus de légitimation par lequel le cinéma s'est érigé au statut d'art, et qui sous-tend toute l'architecture des politiques culturelles cinématographiques françaises - et, par conséquent, l'œuvre éducative qui les accompagne ?

2.2.3. L'auteurisme, pierre d'achoppement dans la proposition d'éducation à la culture cinématographique par l'image amateur ?

Le concept « d'auteur », parce qu'il permet la distinction entre « deux niveaux d'utilisation du médium, d'élaboration du produit : le niveau technique et le niveau artistique » (Serceau, 2014), est central dans la construction du système de valeurs cinéphiles, et c'est tout naturellement que cette distinction permet, dans le cadre de l'éducation à la culture cinématographique, de distinguer les *œuvres* autour desquelles s'articulent les médiations.

Comme on l'a vu, la pratique amateur, parce que ses adeptes se considèrent davantage comme des « filmeurs » que comme des « cinéastes », se prête a priori peu à une approche auteuriste, et on aurait pu légitimement imaginer que les médiations éducatives centrées sur cet objet fissent fi de cette perspective. Or, il est intéressant de constater que nombreux sont les acteurs issus des archives qui cherchent, dans leurs propositions éducatives, à reprendre cette grille d'analyse afin de transmettre, malgré tout, une sensibilité relative à l'intentionnalité qui accompagne l'acte de filmer, et à la façon dont la « volonté de bien faire » peut rapidement s'apparenter à une démarche artistique. Il s'agit, en substance, de distinguer quelques collections dans le tout-venant de la production amateur, en vertu des qualités de mise en scène et d'organisation du récit de l'intime, ou fictionnel, dont ils témoignent. En érigeant quelques figures distinctives, cette démarche aboutit souvent à la création d'une « histoire panthéon » du

cinéma amateur local ou régional. Guillaume Poulet résumait de la sorte le processus symbolique à l'œuvre à travers la réappropriation de cette grille de lecture :

« On sait bien qu'il y a film amateur et film amateur (...) Dans les films amateurs, il y a des choses qui sont très très basiques : les gens prenaient leur caméra, ils filmaient, ok, sans rien faire. Mais on voit bien aussi qu'il y a des gens, probablement d'ailleurs à force de faire des images, qui mettaient en scène, qui étaient attentifs à leur cadre, etc., et donc qui faisaient un vrai travail de "cinéaste amateur", ce n'est pas pour rien que ce mot existe... » (Poulet, entretien du 20 septembre 2022).

On retrouve ce discours dans les propos d'Estelle Macé, qui prend soin de différencier « les cinéastes amateurs les plus illustres à Monaco » (entretien du 29 juillet 2022), tandis que Jean-Jacques Martinez (entretien du 1^{er} août 2022) utilise le terme « d'amateurs éclairés »¹⁸ pour opérer cette distinction sélective au bénéfice des amateurs qui, selon un jugement *a posteriori* basé sur leurs productions, travaillent des « formes plus cinématographiques », ou, pour reprendre cette fois les mots de David Simon, des filmeurs, certes, mais qui ont légué des films qui sont « dignes d'intérêt à plein de niveaux différents, artistiquement, sociologiquement, historiquement... » (Simon, entretien du 28 juillet 2022), et que l'on peut donc assez aisément assimiler à des auteurs.



Figure 12 : DVD *Jean Guihou, un cinéaste éclairé* édité par Cinéam (2017)

Ainsi, l'éducation à la culture cinématographique telle qu'elle est pratiquée par les archivistes du patrimoine amateur se nourrit de cette adaptation du système de valeurs propre aux outils de distinction chers au « cinéma d'auteur », en vertu d'une grille d'analyse tout à fait comparable.

2.2.4. Une entrée sur d'autres métiers de la filière cinématographique et audiovisuelle

Enfin, un dernier axe structurant des actions menées par les responsables des archives de films amateurs en vue d'une *éducation à la culture cinématographique* prend la forme d'une ouverture vers les métiers du cinéma et de l'audiovisuel, dans le but de faire connaître la filière et toutes ses déclinaisons professionnelles aux enfants et aux adolescents. Classiquement, cette approche tend à permettre des échanges avec des réalisateurs ou autres membres de l'équipe technique, mais aussi avec des acteurs, plus rarement des producteurs. Dans les pratiques développées par les acteurs de notre corpus, ce principe est repris sous la forme d'une initiation aux métiers liés au milieu des archives filmiques. Cela passe beaucoup, bien sûr, par la visite de leurs locaux respectifs, qui permet au gré des différents espaces d'illustrer les phases successives propres au traitement archivistique des films, et les interventions humaines nécessaires à chaque niveau. Le Pôle Patrimoine de CICLIC annonce ainsi :

¹⁸ On retrouve cette expression dans le cadre d'un DVD édité par Cinéam, traduisant cette même volonté de distinguer quelques figures locales (voir Figure 12).

« La visite des locaux de stockage permet d'évoquer le vieillissement de la pellicule et les conditions nécessaires à sa bonne conservation. Les élèves pourront aussi assister à la numérisation d'un film sur pellicule et être sensibilisés au principe de migration des supports (le transfert des œuvres d'un support à l'autre en fonction de l'avancée constante des technologies) ». (Site de CICLIC, onglet « éducation artistique »)



Figure 13 : Visite du Pôle patrimoine de CICLIC
(Site de CICLIC, onglet « éducation artistique »)

Une autre forme d'intervention est aussi expérimentée sous la forme d'ateliers au cours desquels les jeunes sont initiés à la recherche documentaire, étape centrale dans l'archivage d'un document filmique - en l'occurrence amateur. C'est le cas, par exemple, d'Archipop, qui propose un atelier intitulé « Documenter les archives », ou encore de l'Institut Audiovisuel de Monaco avec un atelier destiné aux lycéens, au cours duquel ils apprennent que « documenter un film, c'est faire une enquête, c'est répondre à des questions : ils regardent, ils analysent, et au fur et à mesure, en voyant des choses, ils vont chercher des informations, et apprendre à indiquer leurs sources » (Macé, entretien du 29 juillet 2022).

Ainsi, au gré de cette entrée comme des précédentes que nous avons adoptées, ces différentes propositions rendent compte de la façon dont les lignes structurantes de l'éducation à la culture cinématographique en France trouvent des transpositions, plus ou moins naturelles, dans le domaine de la cinématographie amateur. On observe ainsi, chez les acteurs de ces propositions éducatives, une volonté de légitimation de leur action qui passe par la recherche « d'analogies » entre les modalités d'intervention légitimées par l'environnement symbolique de la cinéphilie d'une part, et le périmètre spécifique du film amateur d'autre part.

2.3. Le film amateur au service de l'éducation au langage cinématographique

Examinons à présent le troisième pan constitutif de l'éducation à l'image que nous avons caractérisé, à savoir l'éducation au langage cinématographique. Il s'agit du niveau d'action qui entretient le plus de liens avec « l'éducation aux médias et à l'information » (EMI), avec laquelle elle partage la volonté de transmettre un regard critique sur les modes de production des images du quotidien, poursuivant l'objectif de former des spectateurs/citoyens en mesure de comprendre l'intention prévalant à l'énonciation de chaque message

cinématographique/audiovisuel, et donc de conserver une distance critique avec ces contenus - démarche éducative qui a été pensée, dans l'après-Seconde Guerre mondiale, dans le giron des ciné-clubs, selon une rhétorique résistante dont Gilbert Salachas rendait compte en 1960 lorsqu'il notait l'importance de

« réfléchir sur une fascination éprouvée, subie plus ou moins passivement. Il fait la preuve que le spectateur peut et doit ne plus constituer l'amorphe et veule troupeau influençable à merci. Ordre lui est donné de s'affirmer en face d'une œuvre cinématographique : d'opposer à son emprise l'intelligence et la méditation différée : en un mot d'être vigilant ; pour se débarrasser du poison de l'image trop sollicitante, il doit secréter le contrepoison de l'esprit critique » (Salachas, 1960, p. 84).

Historiquement, cette approche s'est traduite, d'un point de vue pédagogique, par deux types d'interventions, dont nous allons observer successivement les transpositions telles qu'elles sont expérimentées dans l'environnement des archives de films amateurs.

2.3.1. La perspective analytique à l'épreuve du film amateur

Le premier type d'intervention découlant des enjeux propres à l'éducation au langage cinématographique prend la forme de propositions strictement analytiques, visant, comme le rappelait Philippe Merieu, spécialiste des Sciences de l'éducation et de la Pédagogie, à permettre aux enfants de prendre conscience de « l'intelligence de l'intentionnalité du regard », de développer une « intelligence de la dialectique entre le sujet et l'objet », mais aussi de « se voir en train de voir, et comprendre ce qui est train de se passer dans cette situation » (Merieu, 2011, p. 5-7). Les accompagnements pédagogiques qui s'inscrivent dans cette démarche sont basés sur une analyse précise de la façon dont le message filmique résulte d'un « codage », pour reprendre la célèbre proposition de Stuart Hall (1973), à la fois en termes de construction narrative, de direction d'acteurs et de choix inhérents à la mise en scène, dans toute sa complexité.

Cette approche est reprise, quasi telle quelle, au sein des propositions pédagogiques portées par les archives de films amateurs. Ainsi, les enfants sont invités, dans le cadre d'ateliers, à analyser des films choisis dans les fonds du centre d'archives concerné, à les scruter bien au-delà de ce qu'une vision distraite leur permettrait de percevoir.

Cette volonté de renforcer la dynamique analytique passe parfois par le fait de renouveler les visionnements, afin d'enrayer le flux et sa fabrique de l'inattention, au profit d'une perception réfléchie, attentive, des images. Patrice Malefond [CDNA] précisait ainsi que, dans les ateliers qu'il propose, les mêmes extraits sont montrés trois, quatre, parfois davantage encore aux mêmes enfants : « Pour certains c'est un sacerdoce de devoir regarder ça dix fois, mais il faut qu'ils apprennent à éduquer leur regard, à comprendre » affirme-t-il (entretien du 15 juillet 2022).

Cependant, derrière un objectif communément partagé par tous les acteurs de notre corpus consistant à *aiguiser le regard*, plusieurs stratégies et orientations peuvent être distinguées dans leur façon d'envisager cette proposition. Certains reprennent strictement les fondamentaux de l'analyse filmique telle qu'elle s'est construite dans la lignée de la sémiologie (découpage séquentiel, analyse des choix de composition, de l'esthétique, du montage, des rapports bande image / bande son...) pour l'appliquer à des corpus de films amateurs, exactement comme ils

l'auraient fait pour des films « professionnels ». Olivier Gouery [CDNA] rend ainsi compte de sa démarche :

« À partir d'une suite d'images assez simples, en travaillant les valeurs de plan, en travaillant la composition, en travaillant la luminosité esthétique aussi de l'image, on peut apprendre le langage du cinéma, du récit en images. On revient à des fondamentaux du langage cinématographique » (Gouéry, entretien du 15 juillet 2022).

Il n'est pas anodin de relever que, dans cette perspective, les images servant de support à l'exercice sont choisies parmi celles qui sont considérées comme les plus soignées du point de vue de leur réalisation. Si le recours à des images amateurs est justifié dans la mesure où le langage déployé reste néanmoins plus simple, et évite de confronter les jeunes - et leurs enseignants¹⁹ - à des compositions trop complexes, la proposition tend à gommer au maximum les spécificités de la matière amateur pour retrouver les attendus et les modes d'action classique de l'éducation au langage cinématographique.

D'autres acteurs vont développer le même type de travail, mais en ajoutant une dimension contextuelle qui ancre plus radicalement l'analyse des images dans une histoire et un contexte de production. À titre d'exemple, cet extrait d'une fiche technique proposée par la Cinémathèque de Bretagne, pensée pour guider les enseignants désireux de proposer des activités d'analyse filmique à leurs élèves à partir de films amateurs de leur fond, témoigne de cette intrication constante entre la nature du support, ses spécificités, et l'analyse visuelle qui en découle.

2. Quelles sont les caractéristiques du film ?

<p>Le support : 9,5, 8 ou 16 mm (les trois formats les plus répandus), Ou 17,5 et 35 mm.</p> <p>Quelle est la forme du film ? Fiction ou non ? Film tourné-monté (ce qui signifie que les images sont projetées dans l'ordre dans lequel elles ont été tournées) ou construit ?</p> <p>Quel a été l'objectif du cinéaste ? (Souvenir familial, engagement social ou acte mémoriel...) De quelle expérience sociale et de quel point de vue s'agit-il ?</p> <p>Quel est aujourd'hui l'intérêt du film ? Ethnographique, historique...</p>	<p>Détailler les images, séquence par séquence, plan par plan</p> <p>Cela suppose de multiples visionnements, dont certains au ralenti si techniquement possible, des arrêts sur image, des retours en arrière, la recherche du détail. Quand c'est possible, confronter avec des films professionnels (documentaires et fictions), des images T.V. et des photographies afin de mieux mettre en évidence les contrepoints.</p>
--	--

Figure 14 : Extrait de la fiche « Quelle approche du cinéma amateur dans le milieu scolaire » (Site de la Cinémathèque de Bretagne, onglet « Autour des films »)

Ce besoin ressenti d'introduire des éléments contextuels dans la démarche d'analyse filmique semble constituer une piste rendant compte d'une stratégie de justification au regard du modèle

¹⁹ « La simplicité du dispositif permet aux professeurs de trouver dans les images d'archives ce qu'ils cherchent à transmettre à leurs élèves » (Gouery, entretien du 22 juillet 2022).

conventionnel de l'éducation au langage cinématographique. En effet, la non-conformité de ces images au regard d'un « modèle » est ici assumé à travers une double proposition : la prise en compte dans l'analyse de la spécificité de l'environnement de production d'une part (perspective qui réintègre des éléments propres à l'éducation à la culture cinématographique pour en comprendre les traductions au niveau des observations découlant de l'analyse), et l'invitation à confronter ces images avec des films professionnels afin de mieux mettre en évidence les écarts esthétiques ou plastiques d'autre part, dans un geste qui consiste à réintroduire le *modèle* dans le dispositif éducatif, afin de mettre en évidence les éléments de mise en scène qui correspondent à des *non-choix*, et qui conduisent souvent à des *schismes* - bien que non pensés comme tels – avec la grammaire classique de l'audiovisuel.

Cette idée d'un *contre-modèle* apte à faire prendre conscience des normes et attendus en matière de mise en scène, constitue ainsi une stratégie adaptative permettant de réintroduire le cadre normatif « par la bande ». C'est la démarche qu'adopte Estelle Macé lorsqu'elle propose d'éduquer le regard des enfants participant aux ateliers qu'elle anime, en soulignant les éléments qui permettent de clairement identifier le film en tant que « production amateur », soit les « ratés » d'un point de vue des normes qualitatives généralement admises au cinéma :

« Il y a des ratés de tournage, des mouvements trop rapides, des tremblés, des surexpositions et des sous-expositions, les rayons de lumière, des plans flous et après on fait la mise au point et ça devient net, des coupes brutales... Et puis les personnes filmées aussi, puisque parfois il y a des regards caméras, des rires gênés, l'interpellation du filmeur par les filmés, etc. » (Macé, entretien du 29 juillet 2022).

Ce qui est intéressant au regard de ces différentes approches expérimentées sur la base de films amateurs, c'est que, par l'écart ou par l'assimilation, elles fonctionnent toutes sur la base de la grille de lecture académique centrée sur une *doxa* en matière de mise en scène audiovisuelle, fruit d'un apprentissage et validé par les usages professionnels. Ce jeu sur l'écart est d'autant plus intéressant qu'il est apte à interroger les modalités de production des nombreuses images que les jeunes filment aujourd'hui quotidiennement, et la façon dont elles intègrent - et le plus souvent dont elles n'intègrent pas - les règles et principes qui caractérisent ces enseignements. Cette remarque nous amène au second versant des actions pédagogiques aptes à mettre en œuvre un projet d'éducation au langage cinématographique, à savoir le volet création.

2.3.2. Créer des images : un pont évident avec les pratiques amateurs

L'autre versant pédagogique attaché à l'apprentissage du langage cinématographique consiste à permettre une appropriation de ce langage par le « faire », par la pratique, en envisageant, pour reprendre l'expression de Philippe Mérioux, *l'image comme projet* :

« On ne propose pas aux élèves d'apprendre la grammaire de l'image d'une manière abstraite pour savoir ce qu'est "un plan américain" ou "une contre-plongée". On les met dans une situation de création qui les conduit à travers le projet à réaliser, à découvrir le sens de ce qu'ils font et donc à construire et à déconstruire les images puisqu'ils en sont les acteurs » (Meirieu, 2011).

Or, les racines de cette perspective pédagogique sont justement à chercher dans l'histoire de la cinématographie amateur, en particulier dans le cadre des clubs qui, dès l'entre-deux guerres, ont cherché à « faire sortir l'amateur de la pratique familiale, du "cinéma spontané", du "film sans thème" » (Menager et Odin, 1999, p. 195). Ces clubs constituaient déjà, en effet, un cadre

propice à l'éducation au langage cinématographique, grâce à l'accompagnement qu'ils proposaient au regard de la technique, de l'écriture, du tournage, du montage, de la post-production... Cela se faisait directement sous la forme d'un accompagnement dans les locaux du club, mais aussi plus largement par le biais de la publication de revues spécialement dédiées aux cinéastes amateurs²⁰, lesquelles parallèlement aux informations concernant les choix en matière d'équipement, tentaient de transmettre des éléments d'apprentissage technique, donc une meilleure compréhension du langage cinématographique. Formalisée par l'éducation populaire, réfléchi dans le giron des ciné-clubs, expérimentée par quelques festivals de films dès les années 1970, la pratique amateur a ainsi naturellement intégré les programmes nationaux d'éducation à l'image dès les années 1980, en tant que moyen d'action éprouvé.

Cette filiation explique que les archives se dédient à la conservation du patrimoine filmique amateur aient naturellement investi la pratique filmique, « en amateur », comme cela se fait dans d'autres espaces dédiés à l'éducation à l'image. Ces ateliers ne se distinguent pas foncièrement de ce qui peut se faire ailleurs, si ce n'est que deux stratégies sont expérimentées pour créer du sens au regard de l'identité de ces centres d'archives : la première consiste, comme cela s'est fait à Archipop, à utiliser du matériel Super 8, de sorte à créer du lien avec les pratiques amateurs du passé, et la seconde consiste à proposer aux enfants qui participent d'envisager leur activité de création comme une façon de fabriquer, de penser les archives de demain : quoi et comment filmer de son environnement pour transmettre un patrimoine audiovisuel aux prochaines générations ? Cette seconde perspective a été expérimentée au sein de CICLIC, dans le hors-temps scolaire, ou encore au sein d'Archipop, mais les résultats ne furent pas, dans les deux cas, très concluants quant à la pertinence de la proposition. François Raboteau [Archipop] s'explique ainsi :

« On a demandé aux lycéens de produire ce qu'on appelle des archives, pour la transmission. Et en fin de compte, ils ne savaient pas du tout quoi faire, ça ne les intéresse pas, ils ne voient pas l'intérêt de produire pour transmettre. La transmission, pour eux, c'est du court terme : je transmets à mes copains, je fais une connerie dans un coin, je poste le truc, les copains réagissent... super ! Éventuellement, on stocke, mais ils ne savent pas pourquoi. Il n'y a pas cette idée de plus long terme » (Raboteau, entretien du 9 août 2022).

Ainsi, si l'enjeu consistant à placer les jeunes dans une situation de devenir acteurs de la fabrication des archives de demain interroge de nombreux centres d'archives, les expérimentations sont finalement rares et ne constituent pas le cœur des actions envisagées pour nourrir le projet d'éducation au langage cinématographique.

D'autres propositions émergent en revanche, propositions qui, en raison des liens qu'elles tissent avec l'identité même de ces lieux d'archives, simplifient l'intégration de ces activités dans le cœur des actions proposées en interne, tout en poursuivant cette recherche destinée à s'approprier, en les adaptant, les modes d'intervention classiques de l'éducation par l'image. Nous distinguerons ainsi deux niveaux d'adaptation de ces moyens d'action traditionnels, en

²⁰ À titre d'exemple : *Ciné amateur*, *Ciné phono magazine*, *Le cinéma privé*, *L'ami de l'amateur ciné-photo*, *Reflets*, *Officiel Photo ciné des amateurs*...

fonction des modalités transformatives de la proposition initiale, depuis la simple substitution d'une typologie d'images vers une autre, à des niveaux plus élaborés de réinvention de dispositifs prenant en considération la nature des supports utilisés.

Substituer des images professionnelles par des images amateurs

Un registre d'adaptation minimal, strictement substitutif, consiste à se réapproprié purement et simplement des modalités d'intervention éprouvées en matière d'éducation au langage cinématographique, mais en utilisant des images d'archives pour justifier l'action dans le périmètre de ces centres. Le recours - très fréquent parmi les acteurs de notre corpus - à la *Table Mash Up* offre un exemple évident de ce phénomène.

La *Table Mash Up* permet, grâce à un dispositif simplifié, de s'initier au montage : en positionnant des « cartes images » et des « cartes sons » (musiques, bruitages...) sur une surface vitrée, et en enregistrant directement des voix ou sons complémentaires, les enfants peuvent expérimenter la puissance du montage et des relations entre la bande image et la bande son. Les éducateurs peuvent choisir de recourir à différents corpus d'images proposées avec l'outil²¹, ou bien de créer leur propre corpus avec les images de leur choix. Cette possibilité permet ainsi aux archives de films amateurs d'en personnaliser l'usage en créant des corpus basés sur des images de leur propre fonds, ce qui présente l'intérêt de créer des portes d'entrée ludiques dans la découverte de leurs films et de leurs spécificités, en particulier au regard de l'histoire locale et régionale. Patrick Malefond [CDNA] retraçait de la sorte la façon dont il envisageait l'intérêt de la table Mash Up :

« On essaye quand même de coller au plus près du territoire sur lequel on est, donc, quand on va à Guéret, on va mettre des images plutôt en rapport avec le territoire. Après, on ne s'interdit pas de mélanger fiction et films amateurs. Même si ce sont des petits films amateurs fictionnels, on mélange un peu les deux genres, parce que la fiction, malgré tout, c'est une porte d'entrée qui est peut-être un peu plus attractive... C'est le sucre dans les aliments, ça attire les enfants ! » (Malefond, entretien du 15 juillet 2022)

Le fait que les films archivés soient en grande partie muets explique que ces images se prêtent tout particulièrement à l'un des angles éducatifs souvent associés à l'usage de la *Table Mash Up*, à savoir la sonorisation d'une bande image, afin de comprendre comment l'environnement sonore impacte la réception de la bande image. Ces travaux créent souvent, et naturellement, des liens avec l'EMI, dès lors qu'ils invitent à expérimenter les possibilités offertes par le langage audiovisuel à des fins de manipulation, sur le modèle de la *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957), traditionnellement citée comme exemple en la matière. Au sein de Cinéam, par exemple, un atelier intitulé « Le montage, un art de la manipulation », proposé en collège et lycée, consistait à « utiliser les mêmes images tournées dans les grands ensembles dans les années 1960-70 avec différents commentaires et musiques, pour créer trois sens opposés à partir d'un même visuel » (Site de Cinéam, onglet « Territoires et projets »).

²¹ Notons que le tout premier corpus d'images que le créateur de la *Table Mash Up* utilisait dans ses premières démonstrations était déjà constitué d'images amateurs.



Figure n°15 : Atelier Mash Up à Cinéam (Site de Cinéam)

La création sonore constitue globalement une entrée créative particulièrement prisée par les animateurs des archives. David Simon [CICLIC] évoque ainsi des ateliers au cours desquels les enfants ont été amenés à aller capter des bruits d'ambiance, par exemple sur les marchés, afin de sonoriser les films sur lesquels ils avaient travaillé, ou encore des collaborations avec des musiciens pour réfléchir ensemble à la composition d'une musique d'accompagnement. Plusieurs ateliers comparables ont été imaginés au sein des autres archives, y compris en dehors du strict travail relatif à la Table Mash Up. Normandie Image a d'ailleurs mis à disposition une fiche pédagogique très précise, intitulée « Sonorisation d'images d'archive », pour accompagner les enseignants, animateurs ou médiateurs qui souhaitent travailler dans cette direction (Site Normandie Images, onglet « Éducation »). Envisagés sous cet angle, ces ateliers organisés dans le cadre d'une éducation au langage cinématographique donnent lieu à des objets de réemploi, fabriqués par les enfants eux-mêmes, autour de l'image d'archive amateur. C'est le cas des ciné-concerts créés par les jeunes dans le cadre du programme « Soundtrack » mené par Archipop avec des élèves de Seconde [des extraits des créations réalisées dans le cadre du projet 2022 sont disponibles en ligne sur le site d'Archipop, onglet « Manufacture »], ou des ateliers expérimentés par Cinémémoire en partenariat avec l'Université Aix-Marseille²².

Dans ces exemples, que ce soit autour de la Table Mash-Up ou bien plus généralement dans le cadre d'ateliers de création sonore, ces propositions constituent une simple déclinaison d'activités éprouvées autour d'images professionnelles, fictionnelles ou documentaires, et déclinées sur le registre de l'image amateur. Les ateliers de grattage de pellicule constituent un autre exemple de cette réappropriation par les archives d'un mode d'action éprouvé dans le secteur de l'éducation à l'image. Souvent prisés pour les jeunes enfants, ces ateliers visent à la réalisation d'un objet filmique expérimental de réemploi, donc une œuvre à part entière, au gré d'une démarche qui permet d'inviter les enfants à expérimenter la plasticité de l'image, la création, tout en les sensibilisant au support argentique, à la pellicule, comme le rapporte avec enthousiasme Patrice Malefond [CDNA] :

²² Ce partenariat a été porté par le SATIS (Département Sciences, arts et techniques de l'image et du son) et le LESA (Laboratoire d'études en sciences des arts).

« Quand vous avez des gamins de 9-10 ans qui prennent à bras le corps le projet, avec les photogrammes qu'il faut gratter un à un, c'est génial, parce qu'ils n'ont aucune idée une heure auparavant de ce qu'est un photogramme, de ce qu'est une pellicule argentique, et de les voir là-dessus, appliqués, émerveillés quand on leur montre, quand ils comprennent le fonctionnement... » (Malefond, entretien du 15 juillet 2022).



Figure 16 : Atelier de grattage de pellicule, CDNA (site de la CDNA)

Ainsi, ce mode d'action, qui peut se décliner de la même façon quelle que soit la nature des images enregistrées sur les pellicules mises à profit, prend ici une connotation particulière du fait même des spécificités du travail d'archivage et de l'attention portée dans ce cadre aux supports du film. En découle un glissement naturel vers des réflexions propre à la dimension technique de la prise de vue, entendue dans une perspective transhistorique.

Un glissement du même type peut être observé dans le cadre d'ateliers qui, là encore selon des approches très esthétiques, proposent aux jeunes participants de travailler la dimension plastique de l'image cinématographique, sur la base d'images d'archives, pour créer - souvent en collaboration avec des plasticiens ou des artistes - des œuvres de réemploi. Image'Est, par exemple, a collaboré dans cette perspective avec une artiste locale diplômée des Beaux-Arts. De la même façon, Cinéam a porté un atelier « Cinemix », voulu comme un « laboratoire de cinéma expérimental », en partenariat avec l'Université d'Évry-Val-d'Essonne, dans lequel des montages expérimentaux ont été produits sur la base des archives du fonds.



Figure 17 : Cinemix, Laboratoire de cinéma expérimental de Cinéam (Site de Cinéam)

Les spécificités de l'image filmique amateur d'archive, dans le choix de ses sujets comme dans ses esthétiques particulières, confèrent par nature à ces propositions pédagogiques une singularité au regard des travaux du même type qui pourraient s'appuyer sur d'autres catégories d'images, sans remise en cause cependant de la nature même du moyen d'action.

Inventer de nouvelles formes d'intervention

Si, comme pour la Table Mash Up et le grattage de pellicule, ce type d'atelier n'est pas propre aux actions éducatives portées par les archives de films amateurs, d'autres propositions vont plus largement se nourrir des spécificités des images d'archives amateurs pour inventer de nouvelles formes de médiation au service de l'éducation au langage cinématographique.

C'est particulièrement le cas des ateliers au sein desquels les fonds d'archives sont utilisés comme matière à des travaux de réemploi avec une portée documentaire. CICALIC a, par exemple, expérimenté cette direction en collaboration avec l'Université de Tours, dans le cadre de Travaux Dirigés encadrés par des documentaristes reconnus comme Jean-Gabriel Perriault ou Yvan Petit : les étudiants étaient invités à définir un axe thématique, à effectuer un travail de repérage au sein des images du fonds, à constituer un corpus, puis à effectuer un travail de montage documentaire. Cette proposition a été déclinée, au sein de CICALIC mais aussi d'Archipop, en direction de publics lycéens. Archipop présente de la sorte les objectifs poursuivis :

« Concevoir un film documentaire à partir d'archives audiovisuelles. S'exercer au travail d'analyse des archives et au processus de création. Se confronter à l'écriture d'un scénario de documentaire. Participer à un travail collectif de création ou chacun devra se positionner et argumenter ses choix et ses propositions. Diffuser et analyser son travail. Découvrir le plaisir de la création » (Site d'Archipop, onglet « Manufacture »)

Ce type de proposition a même été expérimenté pour des collégiens, par MIRA et Image'Est. Dans cette dernière structure, des ateliers ont été imaginés en collaboration avec un chercheur et praticien en résidence²³, afin d'accompagner des collégiens dans la réappropriation d'images d'archives du territoire à des fins documentaires. Au sein de MIRA, un atelier est proposé chaque année aux collégiens d'un établissement de Mulhouse, afin de réaliser un court métrage sur un thème choisi, sur la base d'images du Fonds. En 2022, ce travail a été réalisé autour de la thématique de la radioactivité, entremêlant des images d'archives et des images tournées pour les besoins du film (Site de MIRA). Précisons enfin, pour montrer l'attrait que représente cette forme d'intervention, que la CDNA développe, elle aussi, des ateliers de ce type, pour le grand public cette fois, sous la forme de mini-stages de trois jours (Site de la CDNA).

Ces propositions sont aptes à renouveler les activités privilégiées en matière d'éducation au langage cinématographique, car comme le rappelle David Simon (CICALIC),

²³ Il s'agissait en l'occurrence d'Anthony Rescigno, auteur d'une thèse intitulée *Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945) : histoire d'un plaisir oublié.*

« Travailler autour l'image amateur ce n'était pas forcément un réflexe qu'on avait quand on était sollicités par des enseignants ou par des animateurs pour mettre en place des ateliers. Souvent quand on doit faire de la pratique, on fait un film de fiction » (entretien du 28 juillet 2022).

Si l'approche documentaire est largement privilégiée dans les ateliers mis en œuvre au sein de ces archives, l'écriture de fictions sur la base du réemploi des fonds d'archives amateurs a, elle aussi, été expérimentée, travaillant l'héritage du *foundfootage*. Guillaume Poulet [Image'Est] fait ainsi mention d'une expérimentation menée dans ce sens avec une classe MANCAV²⁴ (entretien du 20 septembre 2022).

Conclusion

Au terme de ce rapide parcours sur ce vaste chantier que représente l'introduction de l'image d'archive amateur dans le panorama de l'éducation à l'image, nous pouvons confirmer notre hypothèse selon laquelle le cadre structurant sur la base duquel s'est construite l'éducation à l'image en France n'est en rien rejeté par les acteurs issus de ces archives, malgré la difficulté posée par les spécificités de l'image filmique amateur au regard du système de valeurs sur lequel s'est historiquement fondée l'éducation à l'image en France. Nous avons pu montrer que les processus d'adaptation rendus indispensables par ce hiatus originel se développent de façon différenciée en fonction des trois grands axes structurants de l'éducation à l'image. Pour l'*éducation par l'image*, l'adaptation à l'image amateur se fait de façon très naturelle, et peut ainsi être qualifiée d'analogique dès lors que le changement de support n'altère absolument pas le système de valeurs dans lequel s'est construit l'environnement éducatif originel : les objectifs peuvent se décliner d'un environnement à l'autre, sans remise en question du modèle conventionnel. On retrouvera ce cas de figure pour ce qui concerne une des modalités d'action de l'*éducation au langage cinématographique*, à savoir l'éducation par la création. En revanche, pour ce qui concerne la perspective analytique de ce dernier axe, comme pour les actions relevant d'une *éducation à la culture cinématographique*, les acteurs sont contraints de renouveler les modalités d'action, de les remplacer, tout en cherchant à altérer le moins possible le système de valeurs partagé. Nous avons pu observer comme un certain nombre de glissements sémantiques permettent toutefois de réintégrer ces modes d'action dans un schéma d'intervention légitimé, au gré de stratégies de contournement qui permettent souvent un enrichissement de la palette d'actions relevant de l'éducation à l'image dans son ensemble.

En effet, l'environnement très particulier des archives filmiques amateurs peut aussi présenter des avantages au regard des modes d'action traditionnels. Par exemple, elles permettent de déployer des actions davantage ancrées dans le territoire dans lequel vivent les jeunes qui bénéficient de ces propositions²⁵, favorisant des processus d'identification inhérents à la reconnaissance de lieux connus, familiers, à d'autres époques. Ces liens avec le territoire offrent aussi la possibilité de créer des liens intergénérationnels qui permettent d'élargir la portée des propositions d'éducation à l'image. Lena Quelvennec, d'Image'Est, donne ainsi l'exemple d'un atelier qui tournait autour d'une ancienne fromagerie, devant laquelle les enfants passaient tous les jours, pour se rendre à l'école : en cherchant à recréer, sur la base des archives en images, l'histoire de cette fromagerie, un des élèves a reconnu son grand-père. Ils se sont ainsi rendu

²⁴ Classe de mise à niveau en Cinéma et Audiovisuel.

²⁵ Cette dimension n'est cependant pas totalement absente des actions traditionnelles : on peut penser par exemple aux actions développées dans le cadre du programme Passeurs d'images, dans les quartiers, où les activités de création permettent d'interroger la relation des filmeurs avec leur espace de vie et ses habitants.

compte que des membres de leurs familles, mais aussi des personnes qu'ils rencontraient au sein de leur établissement scolaire, avaient travaillé dans ce lieu, ce qui a été l'occasion d'évoquer, avec les générations précédentes, la mémoire du territoire.

Enfin, en produisant naturellement des liens entre la vie d'avant et celle d'aujourd'hui, les images du passé permettent, dans un contexte pédagogique, de mesurer l'évolution du rapport à l'image au fil du temps, et par voie de conséquence de questionner les pratiques des jeunes face à l'image aujourd'hui, donc de « faire des liens entre les pratiques amateurs du début du XX^e siècle et ce qu'ils peuvent retrouver, eux, dans leurs pratiques, des réseaux sociaux » (Quelvenec, entretien du 20 septembre 2022), afin de se poser la question ultime : « Qu'est-ce qu'on filme et pourquoi ? » (*ibidem*). Le passage de l'image rare, chère, précieuse, à une accumulation d'images plus ou moins irréfléchies est ainsi au cœur de la réflexion soulevée par la confrontation aux archives filmiques amateurs. Cette façon de situer l'éducation à l'image constitue le point de départ d'une incitation à réfléchir davantage les choix qui prévalent à la production d'images. Olivier Gouéry [CDNA] exprimait ainsi ce sentiment :

« J'ai l'impression que le sens se perd : on fabrique beaucoup d'images, mais ces moyens techniques qui sont quasiment sans limite de pouvoir produire des images font perdre un peu le sens qu'on cherche à donner à un récit en images. Faire un lien avec la façon dont les images ont été produites dans les générations précédentes, par les générations précédentes, permet aussi de constater que les moyens n'étaient pas les mêmes : il fallait faire attention au support, aux moyens économiques, avoir une pensée préalable à ce qu'on allait tourner. Les jeunes aujourd'hui peuvent apprendre beaucoup de la façon dont les films étaient faits avant » (Gouéry, entretien du 15 juillet 2022).

Ainsi, au-delà même d'une simple réappropriation et adaptation des objectifs et moyens d'action canoniques ancrés dans le schéma d'action et le système de valeurs propre à l'éducation à l'image en France, l'environnement des archives de films amateurs peut aussi constituer une plus-value dont savent profiter les animateurs de ces lieux d'archives.

Références bibliographiques et corpus multimédia

Abric, Jean-Claude (1999), *Psychologie de la communication. Théories et méthodes*, Paris : Armand Colin.

Astruc, Alexandre (1948), « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *l'Écran Français*, n° 144.

Barbier, Cédric ; Legon, Tomas ; Marx, Lisa ; Mesclon, Anna (2020), « Les logiques du marché à l'œuvre dans les dispositifs scolaires d'éducation au cinéma », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs* [En ligne], Hors-série n° 7, mis en ligne le 19 février 2020, <http://journals.openedition.org/cres/4496>

Baudelot, Corinne ; Beaumont, Catherine (1995), « La culture : une dimension majeure de l'éducation permanente et du développement », in Esther, Francis ; Saez, Guy ; Hennion, Antoine *et al*, *Passages Public(s) - Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Lyon : ARSEC, Délégation au développement et aux formations, pp. 29-33.

Bergala, Alain (2006 [2002]), *L'hypothèse cinéma - Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris : Cahiers du cinéma.

Boltanski, Luc ; Thévenot, Laurent (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard.

Bourdieu, Pierre (dir., 1965), *Un art Moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, pp. 49-126.

Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de minuit.

Callon, Michel ; Latour, Bruno (2006), « Le Grand Léviathan s'apprivoise-t-il ? », in Akrich, Madeleine ; Callon, Michel ; Latour, Bruno (dir.), *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Paris : Presses des Mines, pp. 11-32.

Canudo, Ricciotto (1911), « La Naissance d'un Sixième art. Essai sur le cinématographe », *Les Entretiens Idéalistes*, numéro du 25 octobre, pp. 169-179.

Canudo, Ricciotto (1923), « Manifeste du 7^e art », *La Gazette des sept arts*, n°2, p. 2.

CNC (2011), *Collège au cinéma. Mode d'emploi*, Paris : CNC [disponible en ligne] https://www.cnc.fr/college-au-cinema--mode-demploi_216103

CNC (2017), *Charte des pôles régionaux d'éducation aux images. Action culturelle, éducation artistique et formation*, Paris : CNC [disponible en ligne] <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/les-poles-regionaux-d-education-aux-images>

CNC (2023), *Ma classe au cinéma*, Paris : CNC [disponible en ligne] https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/ma-classe-au-cinema_1297574

Cuevas, Efrén (2022), *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries*, New York: Columbia University Press/Wallflower.

Formarier, Monique (2007), « La relation de soin, concepts et finalités », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 89, n°2, pp. 33-42.

Gimello-Mesplomb, Frédéric (2014), « La "qualité" comme clef de voûte de la politique française du cinéma. Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films (1953-1959) », in Vezyroglou, Dimitri. *Le cinéma : une affaire d'État 1945-1970*. Paris, La Documentation française, pp. 55-75.

Guillaumot, Julie (2017), « Avec les images des autres » [en ligne] Site Le fil des images, mis en ligne le 30 juin 2017 <https://www.lefildesimages.fr/avec-les-images-des-autres/?format=pdf>

Hall, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the television discourse* [disponible en ligne] consulté le 3 novembre 2022

<https://www.semanticscholar.org/paper/Encoding-and-Decoding-in-the-television-discourse-Hall/9d8d680436345535ae2598f9e6786c68d4143f9b>

La Borderie, René (1997), *Éducation à l'image et aux médias*, Paris : Nathan.

Laborde, Barbara (2017), *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias. Trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Laubry, Jean-Laubry (s.d.), *Le Retour des poilus à Châteauroux le 24 août 1919*, Château-Renault : CICLIC.

Lecler, Romain (2019), *Une contre-mondialisation audiovisuelle, ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris : Sorbonne Université Presses.

Meirieu, Philippe (2011), « L'évolution du statut de l'image dans les pratiques pédagogiques », Conférence formulée lors de la seconde conférence nationale du CDIDOC [en ligne] mis en ligne le 21 janvier 2011, consultée le 11 février 2023

<http://www.meirieu.com/ARTICLES/educationalimage.pdf>

Menager, Gabriel ; Odin, Roger (1999). « La presse du cinéma amateur : brève note et bibliographie », in *Communications*, n°68, pp.193-205.

Menger, Pierre-Michel (1987), « L'État-providence et la culture », in Chazel, François (dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux : MSH d'Aquitaine, pp. 29-52.

Montebello, Fabrice (2003), « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, vol. 16, n°61, pp. 51-80.

Salachas, Gilbert (1960), « Peut-on se défendre ? », in Ayfre, Amédée ; Charensol, Georges ; Vassal, Jean (dir.), *Cinéma univers de l'absence ?*, Paris : Privat / PUF.

Serceau, Daniel (2014), *Y-a-t-il un cinéma d'auteur*

Odin, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris : Armand Colin.

Taillibert, Christel (2019), *Éléments pour une épistémologie des médiations cinéma-éducation*, Habilitation à diriger les recherches (71^e section), vol. 1, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Taillibert, Christel (2020), *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris : L'Harmattan.

Turquety, Benoît ; Vignaux, Valérie (2017), *L'amateur en cinéma, un autre paradigme*, Paris : AFRHC.

Vernet, Guillaume (2017), *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française ». La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953)*, Thèse de Doctorat, Université Rennes II, 2 vol.

Sitographie

Site du dictionnaire Larousse en ligne, onglet « amateurisme » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amateurisme/2696>)

Site des Inédits (<http://www.inedits-europe.org/>)

Site d'Archipop :

- <https://archipop.org/histoire-cinema-amateur/>,
- <https://archipop.org/manufacture/peps-soundtrack/>
- <https://archipop.org/manufacture/enfants-de-la-seconde-guerre-mondiale/>

Site Archijunior (www.archijunior.org)

Site d'Image-Est :

- <https://www.image-est.fr/actualites-table-ronde-en-ligne-education-aux-images-et-archives-amateurs-603-564-0-0.html>
- <https://www.image-est.fr/ressources-la-malle-cinema-d-image-est-1012-424-0-0.html>

Site de CICLIC :

- <https://ciclic.fr/ressources/visite-du-pole-patrimoine-de-ciclic-issoudun>
- <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/les-images-amateurs-de-lumiere-youtube>

Site de la Cinémathèque de Bretagne :

- <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/autour-des-films-quelle-approche-du-cin%C3%A9ma-amateur-dans-le-cadre-scolaire-1219-57-0-0.html>
- <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/autour-des-films-dossier-p%C3%A9dagogique-1219-38-0-0.html>

Site de Normandie Image

(<http://www.normandieimages.fr/education/ressources-numeriques-et-parcours-d-apprentissage/49-education/ressources-numeriques/processus-de-creation/339-sonorisation-d-images-d-archives>)

Site de Cinéam :

- <https://www.cineam.asso.fr/projets-initiation-au-montage-avec-la-table-mashup-%C3%A9vry-athis-mons-br%C3%A9tigny-massy-2017-629-30-0-0.html>

- <https://www.cineam.asso.fr/projets-cinemix-laboratoire-de-cin%C3%A9ma-exp%C3%A9rimental-%C3%A9vry-2018-629-24-0-0.html>

Site de MIRA (<https://www.miralsace.eu/creations-a-partir-de-nos-images-radio-actifs-767-200-0-0.html>)

Site de CDNA

(<https://cdna.memoirefilmiquenouvelleaquitaine.fr/actualites/stage-d-initiation-au-montage-2>)

Site de la Cinémathèque des pays de l'Ain et de Savoie

(<https://www.letelepherique.org/ressources-vivre-dans-les-ann%C3%A9es-1930-1940-691-3-0-0.html>)