

La rencontre qui a réuni les acteurs de l'éducation à l'image de la région PACA le 2 juillet 2021 a été le lieu de fructueux débats, lesquels rendent compte de quelques tendances, préoccupations, directions dont je vais essayer de rendre modestement compte dans ces quelques lignes. Nous les organiserons autour de cinq points successifs.

1. La première impression, frappante, est le **féroce appétit** avec lequel les acteurs de terrain envisagent leur travail, leurs actions sur le territoire. Un appétit du « toujours plus », qui témoigne de volonté de faire davantage, de toucher plus de publics, de monter en puissance en termes d'impact culturel et social ; mais aussi un appétit du « toujours mieux » qui, dans une portée plus qualitative que quantitative, rend compte de l'inlassable recherche à laquelle se prêtent les intervenants dans leurs pratiques. Ceci est particulièrement clair lorsqu'il est question des *expérimentations*, qui constituaient un axe fort des débats du jour : la nécessité de s'adapter aux mutations technologiques et aux usages qui leur sont associés - en matière de productions des images animées, de leur fonction sociale, de leurs formats, mais aussi de leurs modes de circulation et de consommation -, revient régulièrement dans les discours, et présente le terrain de l'éducation à l'image comme un territoire qui, encore et toujours, reste à défricher, de nouvelles formes d'intervention étant toujours à inventer, à expérimenter. Cette appétence partagée n'est pas anecdotique, puisqu'elle constitue le carburant de l'éducation à l'image telle qu'elle existe en France, outil indispensable de la survivance de la cinéphilie dans un environnement socio-économique volontiers agressif.

2. Cette action, qui s'ancre dans le concept de médiation, ressort largement dans les discussions autour du concept **d'accueil**. D'un point de vue très matériel et concret, accueillir, c'est travailler à la qualité de cette entrée dans les espaces symboliques de la cinéphilie, et en particulier celui de la salle : nombreuses sont les personnes participant aux débats qui rappellent l'importance de cet accompagnement, qu'il soit réalisé par le directeur ou la directrice de la salle, par le ou la projectionniste, ou toute autre personne en charge de ce moment crucial de la médiation, de cette invitation à se rendre disponible pour une expérience de cinéphilie. Car comme le rappelait Serge Toubiana, « On se souvient des films qui nous ont éveillés à l'amour du cinéma, qui font partie de notre mémoire, de notre vie, mais aussi des professeurs, programmeurs ou animateurs de ciné-club, qu'importe, qui ont servi de "passeurs" entre nous et ces drôles d'objets de l'imaginaire »¹. La question de la formation de ces « passeurs », dans leur diversité, ressort largement dans les discours, comme un impératif à la qualité de la médiation.

3. Les échanges qui ont ponctué cette matinée de réflexion ont de même pointé de façon particulièrement aiguë les questions **d'horizontalité et de verticalité**, en mettant en évidence un double mouvement.

Le premier mouvement, classique, rend compte d'une nécessaire verticalité du dispositif global. « C'est aux pouvoirs publics de s'emparer de l'éducation de la jeunesse » entend-on au

¹ Toubiana, Serge. *Mission de réflexion sur l'Art et Essai : Nouveaux horizons*. Rapport présenté à MM. Jack Lang, ministre de la Culture, de la Communication des Grands Travaux et du Bicentenaire, et Dominique Wallon, Directeur général du Centre National de la Cinématographie, janvier 1990.

cours des débats. Le rôle que joue l'éducation à l'image dans le système cinéophile français depuis les années 1980 est tout entier pensé sur la base d'une impulsion forte et concertée de l'État, sur la base de dispositifs nationaux régis par des règles communes, des objectifs et des moyens d'action partagés. Passeurs d'images, en tant que réseau national, constitue d'ailleurs un relai de cette politique de longue haleine, à l'écoute des besoins des acteurs de terrain, et désireux d'impulser des dynamiques sur l'ensemble des territoires. La question de la verticalité est aussi au cœur des besoins de formation qui reviennent constamment dans les débats, et qui supposent, dans une logique descendante, la transmission d'informations, d'outils méthodologiques, de savoir-faire, vers ceux qui vont constituer l'interface décisive avec les enfants et les adolescents.

Le second mouvement, quant à lui, entend inverser la hiérarchie, s'intéresser avant tout ce qui se passe « en bas », sur la base du constat selon lequel c'est le réseau - au niveau local, départemental, régional - qui génère les énergies nécessaires au développement de l'action, et que les projets fonctionnent lorsqu'ils sont issus de la volonté des enseignants, des acteurs locaux, rarement lorsqu'ils sont imposés par le haut. Il faut donc donner la possibilité d'observer ce qui se fait entre pairs, car comme le rapporte une participante, « on apprend en observant ». Cette horizontalité de la mise en œuvre de l'éducation à l'image semble particulièrement importante dans une perspective d'expérimentation, puisque cette dernière ne peut naître que d'un processus d'adaptation à un contexte et un public singuliers. C'est d'ailleurs, comme le rappelait Elisabeth Caillet, ce qui fait l'essence même de la médiation, qui consiste à « trouver pour chacun ce qui en fait le sens », le médiateur étant entendu comme « l'homme de la négociation, du partenariat, de la construction de la multiplicité »². C'est pour cette raison en particulier que le transfert d'expérience n'est pas forcément possible, et qu'il faut accorder davantage de confiance à la base pour porter les expérimentations. Cette question de l'horizontalité est fondamentale dès lors qu'elle pose les bases de la possibilité, dans le domaine de l'éducation à l'image, de « faire territoire », et donc de penser les moyens de cette synergie territoriale.

Ces deux aspirations, conjointement formulées par les acteurs en présence, ne sont pas contradictoires, mais complémentaires. Elles rencontrent deux réalités. La première relève de l'histoire de l'éducation à l'image en France, laquelle s'est initialement construite lors du premier septennat de François Mitterrand sur un évincement de la base (les ciné-clubs à l'époque, qui prenaient en charge le travail d'éducation cinéophile sur le terrain) en faveur de l'instauration de dispositifs fortement verticalisés, supposant l'introduction de nouveaux acteurs issus de l'industrie cinématographique (les salles, les distributeurs) et de l'Éducation Nationale. Ce n'est que progressivement que les acteurs associatifs – parce que ces dispositifs ne pouvaient exister en l'absence de médiateurs sur le terrain, formés à l'éducation à la culture cinématographique – ont été réintroduits dans les différents dispositifs qui se sont nourris de cette indispensable horizontalité.

La complémentarité de l'horizontalité et de la verticalité est enfin constitutive des principes fondateurs de la médiation cinéophile telle qu'elle se développe depuis le schéma structurant proposé par les ciné-clubs, fondé sur la base d'une médiation descendante organisée

² Caillet, Elisabeth. « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *Publics et Musées*, n°5, janvier-juin 1994, p. 69.

par un « cinéphile averti » (l'animateur du ciné-club à l'époque, mais qui peut être incarné par le directeur d'une salle Art-et-Essai, le délégué général d'un festival, l'enseignant...) couplée à une médiation horizontale qui s'incarne essentiellement dans les échanges entre pairs : c'est l'essence des débats qui suivent les projections, comme des échanges informels appelés à se développer dans le cadre d'une convivialité organisée et valorisée au sein des dispositifs cinéphiles.

4. Les réflexions sur les besoins de la médiation cinéphile se sont aussi inscrites au cœur de débats relatifs au **faire / ressentir**, donc à des questionnements relatifs aux environnements matériels et immatériels de la médiation.

La question du « faire », centrale dans le dispositif originel « Passeurs d'images » qui s'appuyait fortement sur la mise en œuvre d'ateliers de création, était en revanche peu présente dans les dispositifs nationaux en partenariat avec l'Éducation Nationale. Or, la récurrence de cette question dans les débats rend compte de l'importance accordée à ce contact avec la matérialité des images et des sons. Ces besoins se traduisent par un attachement porté aux outils, aux supports de médiation, qui permettent de transmettre l'essence de cette matérialité aux jeunes publics. Si certains de ces outils sont très d'un usage simple et immédiat – praxinoscopes, boîtes à Balbu-ciné, mallettes Graphinéma... - d'autres supposent un apprentissage, à l'image des tables Mash-Up, de plus en plus sollicitées. La mise en réseau de ces supports de médiation participe pleinement de la sensation pour les acteurs de terrain de « faire territoire » : mais si la mise en circulation de ces outils permet de contourner les limites budgétaires propres à chacun des acteurs, seule la pérennisation de l'accès – et donc leur acquisition par chaque lieu d'éducation à l'image – permet de développer de véritables usages. Ce qui suppose, évidemment, que des moyens soient alloués dans ce but. Ces outils, bricolés pour répondre aux besoins sur le terrain, sont intéressants dès lors qu'ils renvoient aussi à la dimension très artisanale de la fabrication des images et des sons. Ce bricolage pédagogique – expression loin d'être péjorative, qui renvoie au « braconnage » tel que l'envisageait Michel de Certeau³ - semble constituer le moteur premier de l'expérimentation : fabriquer ce dont on a besoin, avec ce que l'on a, innovations qui seront parfois adoptées par d'autres acteurs ressentant les mêmes besoins, jusqu'à parfois une véritable « institutionnalisation » de l'outil ainsi pensé – ce qui nous ramène aux vertus de l'horizontalité précédemment évoquée.

Si cette relation très matérielle des images animées prédomine dans les débats, il y est toutefois question, aussi, de la dimension moins immédiatement préhensible de l'éducation à l'image : travailler sur ce que ces images et ces sons provoquent en nous, ces émotions qui, comme nous l'a si bien enseigné Jean Collet, constituent un point de départ idéal pour pénétrer l'intimité d'une œuvre cinématographique. Cette perspective est importante, si l'on se réfère aux travaux de chercheurs comme António Damásio qui, sur la base de ses travaux en neurosciences, dénonce la primauté des compétences cognitives dans nos systèmes éducatifs, alors que ce sont, pour lui, les processus émotionnels qui conditionnent notre rapport au monde⁴, ou encore de Martha Nussbaum, qui place le concept « d'imagination narrative », en

³ De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. L'art de faire*. Paris, Gallimard, 1990 [1980].

⁴ Damasio, Antonio. *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, 2002 [1999].

tant que processus basé sur l'émotion artistique, à la base de toute éducation citoyenne⁵. S'ils sont moins nombreux, des outils pédagogiques sont toutefois imaginés pour travailler cette dimension centrale de l'éducation à l'image.

5. Le dernier élément qui est revenu régulièrement dans les débats, imposé par l'actualité, est celui du **COVID**, des **opportunités** qu'il a créées, mais aussi des **risques** qu'il a soulevés.

De façon assez contre-intuitive, la fermeture des salles et le profond bouleversement engendré au niveau des dispositifs d'éducation à l'image qu'elles ont supposés ont permis l'ouverture à de nouvelles formes de travail et de mise en relation. L'impossibilité d'emmener, comme d'habitude, les élèves dans les salles a impulsé de nombreuses expérimentations nouvelles au sein même des établissements scolaires : l'organisation d'ateliers, de séances de projection bricolées avec les moyens du bord, l'élaboration de nouveaux outils... qui ont fait naître de nouvelles attentions, de nouveaux horizons pour nombre d'éducateurs. Par ailleurs, l'usage de la visio-conférence pour pallier l'impossibilité de se retrouver a permis de toucher davantage de partenaires, délivrées des impératifs de déplacement et la disponibilité accrue qu'ils supposent : le lien a ainsi non seulement été maintenu sur le terrain, mais parfois accru. Des événements ont par ailleurs été organisés en ligne, rencontrant un véritable succès ; des outils numériques ont été développés, à l'image de la plateforme Passeurs d'images, facilitant la mise en réseau des ressources. Ainsi, comme ce fut le cas tout au long de son histoire, le monde de la cinéphilie a su s'adapter, poursuivant ses activités, ses ambitions, contre vents et marées.

Et pourtant, ces évolutions contraintes laissent percevoir certains risques qu'il serait coupable de négliger, dès lors qu'ils sont susceptibles de remettre en question l'identité même des dispositifs d'éducation à l'image tels qu'ils sont pensés en France. La généralisation de la visio-conférence, au détriment des relations humaines en chair et en os et aux dimensions informelles dont elles profitent, est évidemment présente dans les constats qui sont dressés. Est aussi pointée du doigt la réalisation à distance des formations à destination des enseignants, malgré les limites que tous les pédagogues confrontés à ces méthodes éducatives ont eu l'occasion d'expérimenter pendant les périodes de confinement, et ce à l'heure où le ministère de l'Enseignement Supérieur et de la recherche promeut massivement l'enseignement à distance, pour des raisons strictement budgétaires. Un autre risque, qui cette fois n'a pas émergé de façon sensible des débats, me semblent pourtant central au vu des évolutions qui marquent notre histoire récente. La pandémie du COVID 19 a bousculé l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel, et la place que la salle occupe dans la filière. S'appuyant sur l'explosion de la consommation des images animées en ligne, déjà en pleine expansion, les industriels – étasuniens en particulier, mais pas seulement – ont fait évoluer leurs stratégies de distribution, y compris sur des très grosses productions, évinçant la salle en tant que temple incontesté de la sortie cinématographique. Ces évolutions ne sont pas sans conséquences, et interpellent forcément dans le cadre de dispositifs d'éducation à l'image qui sont fondés, eux, sur la salle comme lieu de découverte des films. À l'heure où les derniers Disney sortent directement sur Disney +, comment faire pour que la découverte en salle reste, pour les plus jeunes, un « rituel

⁵ Nussbaum, Martha. *Les Émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXI^e siècle ?*, Paris, Climat, 2011, p. 121.

structurant»⁶ pour reprendre l'expression de Philippe Mérieux, dans la découverte cinématographique ?

En réponse à cette question, centrale, ces rencontres ont mis en évidence l'importance qu'il y avait, pour les acteurs de l'éducation à l'image, de tisser des ponts – en concordance avec l'essence même de la médiation culturelle – entre les plus jeunes et l'art cinématographique, entre les partenaires investis dans cette mission, entre l'association Passeurs d'images et les acteurs de terrain : ce sont ces synergies, sans cesse réévaluées, sans cesse bonifiée, qui continueront de nourrir les riches énergies que déploient les acteurs.

⁶ Meirieu, Philippe. « Autorité et transmission : quels enjeux ? », communication aux Assises Parentalité et transmission, 7 mai 2010, 11 p. [en ligne] site personnel de Philippe Meirieu https://www.meirieu.com/ARTICLES/autorite_transmission_mildt.pdf