

**Valérie Vignaux**

**Jalons pour une culture audiovisuelle de jeunesse en France**

**BnF, 13 avril 2012**

© Valérie Vignaux, MCF HDR en études cinématographiques, université de Tours

### **Remerciement**

Bonjour, je vous remercie pour votre présence à cette conférence et je remercie également madame Gibello-Bernette pour son invitation. Invitation qui m'a incitée à tenter l'exercice périlleux d'une synthèse, revenant sur des travaux que je poursuis depuis plusieurs années, alors que certains des éléments que je vais vous présenter relèvent de recherches en cours et nécessiteraient des investigations complémentaires ; j'ose espérer que vous ne m'en tiendrez pas rigueur.

### **Intitulé**

Revenons tout d'abord sur l'intitulé de cette conférence.

J'ai choisi paradoxalement le vocable d'audiovisuel alors que les travaux que je vais vous présenter portent exclusivement sur le cinéma, sachant que l'expression est généralement employée pour évoquer la télévision et/ou ses avatars numériques contemporains. Or, si j'ai choisi ce vocable c'est parce que je voulais préserver la complexité de mon objet. Le terme a l'avantage tout d'abord d'inscrire la réflexion dans la longue durée, soulignant le fait que les œuvres cinématographiques de jeunesse au vingtième siècle poursuivent des pratiques qui leurs sont antérieures, telles que les séances de projection réalisées à l'aide de lanterne magique ; œuvres cinématographiques de jeunesse elles-mêmes continuées par des programmes télévisuels dédiés, à leur tour prolongés par d'autres objets vidéo-ludiques ou numériques. Outre le fait qu'il inscrit les œuvres cinématographiques de jeunesse dans la longue durée, le vocable souligne encore le fait que la projection d'images, qu'elles soient fixes ou animées, se déroulent systématiquement dans un environnement sonore multiple, associant bruits, musiques ou paroles, composant ce qu'on peut désigner comme un dispositif d'audio-vision, dispositif qui comme nous le verrons est déterminant.

L'intitulé « culture audiovisuelle de jeunesse » regroupe donc des œuvres et des usages distincts mais néanmoins apparentés tels que les séances de projection à l'aide de lanterne magique, les films cinématographiques, les programmes télévisuels et les nouveaux objets numériques. Autant de sujets qui forment il me semble des contrepoints pertinents aux réflexions développées avec succès ces dernières années par les chercheurs curieux de littérature de jeunesse. Néanmoins les travaux sur les objets audiovisuels sont diversement avancés. On peut citer les études d'Annie Renonciat ou de Laurent Mannoni qui avec talent ont examiné les plaques de lanterne magique conservées dans leurs institutions respectives, soit le Musée national de l'Éducation et la Cinémathèque française ; les programmes télévisuels sont encore dans nos mémoires car pour certains ils sont l'objet de culte nostalgique ; tandis que des thèses sont en passe d'être soutenues consacrées aux jeux audiovisuels ou aux nouveaux médias ; par contre il n'existe à ma connaissance aucune tentative de synthèse afin de penser à l'aune du vingtième siècle les œuvres cinématographiques dédiées à la jeunesse, soit des images animées enregistrées et projetées sur support argentique, technique aujourd'hui frappée d'obsolescence. Synthèse portant sur les œuvres cinématographiques de jeunesse en France qui décrirait ces objets non pas individuellement mais au sein d'une histoire sociale des représentations, ou autrement dit en suivant les recommandations méthodologique de l'histoire culturelle, telle qu'elle a été théorisée par Pascal Ory. C'est donc ce projet d'une histoire sociale des représentations cinématographiques de jeunesse en France que je vais vous présenter aujourd'hui à partir des jalons que les recherches accomplies ont permis de dégager.

## Plan

Préambule qui conduit à reformuler l'intitulé de cette conférence. Mes travaux visent à retracer « une histoire culturelle du cinéma de jeunesse en France au XX<sup>e</sup> siècle ». Histoire des représentations cinématographiques dédiées à la jeunesse qu'on peut restituer en suivant les institutions ou les procédures institutionnelles qui autorisent, facilitent ou interdisent la production de telles œuvres ; mais également en observant les œuvres elles-mêmes, afin d'en délimiter les contours industriels, esthétiques ou encore éthiques. Autant d'éléments qu'on peut partager entre engagements institutionnels ou émergence d'œuvres spécifiques et qu'il s'avère possible d'exprimer en suivant leurs métamorphoses au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Autant d'indices que j'ai tenté de rassembler dans un inventaire chronologique afin qu'à partir des objets on puisse dégager les pensées ou les courants signifiants. En effet, il me paraît présomptueux, en l'état actuel de la recherche d'entrer de plein pied dans une problématique, néanmoins, on s'efforcera en conclusion d'évoquer les questions sous jacentes ou inhérentes à un projet de culture cinématographique de jeunesse.

## Chronologie

- 1908 : *l'Ecole moderne*, Emile Cohl
- 1913 : Commission extra-parlementaire Bessou
- 1920 : le Service des films au Musée pédagogique
- 1920 : *l'Encyclopédie* Gaumont
- 1922 : l'Edition française cinématographique de Jean Benoit-Lévy
- 1923 : *la filmathèque* du Pathé-Baby
- 1908-1925 : les pionniers du cinéma d'animation : Marius O'Galop, Robert Lortac
- 1920-1939 : Offices du cinéma éducateur
- 1922-1965 : Stanislas Starewitch
- 1925 : *Bébé* et *Bou de Zan* de Louis Feuillade
- 1928-1937 : l'Institut du cinéma éducateur à Rome
- 1930 : *Jimmy bruiteur* de Jean Benoit-Lévy
- 1931 : *Cœur de Paris* de Jean Benoit-Lévy
- 1931 : *Prix et profit* de Yves Allégret et Célestin Freinet, avec J. et P. Prévert, la Cinémathèque de l'enseignement laïc
- 1932 : Ciné-club Cendrillon de Sonika Bo
- 1932 : Comité du cinéma pour la jeunesse de Marie Lahy-Hollebecque
- 1933 : *Zéro de conduite* de Jean Vigo
  
- 1941 : *Nous les gosses* de Louis Daquin, scénario de Gaston Modot et Maurice Hiléro
  
- 1947 : Comité français du cinéma pour la jeunesse (Marie Hally-Hollebecque, Charles Dautricourt et Raoul Dubois)
- 1947 : Festival de Cannes : Congrès du cinéma pour la jeunesse, 19-20 septembre
- 1948 : Henri Wallon et la revue *Enfance*
- 1949 : le statut du non-commercial
- 1949 : la Fédération française des ciné-clubs de jeunes
- 1949 : *l'Ecole buissonnière* de Jean-Paul le Chanois (pédagogie de Célestin Freinet)
- 1949 : *Zanzabelle à Paris*, réalisation de Stanislas Starewitch d'après un scénario de Sonika Bo
- 1950 : *Bim le petit âne*, réalisation d'Albert Lamorisse, texte de Jacques Prévert
- 1953 : *Crin blanc* d'Albert Lamorisse
- 1956 : *le Ballon rouge* d'Albert Lamorisse
- 1953-1957 : André Bazin « Montage interdit » sur Albert Lamorisse, *Cahiers du Cinéma*,
- 1957 : *Enfance* dédié aux ciné-clubs de Jeunes

1959 : *les Quatre cent coups* de François Truffaut  
 1968 : *l'Enfance nue* de Maurice Pialat  
 1973 : *Ce gamin là* de Fernand Deligny et Renaud Victor  
 1974 : *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache  
 1975 : *l'Argent de poche* de François Truffaut  
 1979 : *le Roi et l'oiseau* de Paul Grimault, scénario de Jacques Prévert  
 1987 : *Au revoir les enfants* de Louis Malle  
 1991 : *Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda  
 1998 : *Petites* de Noémie Lvovsky  
 2002 : *Etre et avoir* de Nicolas Philibert  
 2008 : *Stella* de Sylvie Vereyde  
 2009 : *Sabine* de Sandrine Bonnaire  
 2010 : *My little Princess* d'Eva Ionesco  
 2011 : *Polisse* de Maiwenn

Pour réaliser cette **chronologie** j'ai choisi de ne retenir que ce qui me semblait relever spécifiquement – voire exclusivement – du cinématographique. Ainsi, j'ai décidé d'écarter les films adaptant des œuvres littéraires, dont l'intérêt est indéniable et dont l'étude pourrait très certainement participer à notre projet d'une histoire culturelle des œuvres cinématographiques dédiées à la jeunesse, mais qui excèdent nos réflexions immédiates. On peut néanmoins citer ces films pour mémoire, il s'agit par exemple des deux adaptations par Julien Duvivier de *Poil de carotte* d'après Jules Renard en 1925 et 1932 ; les adaptations par Jean Benoit-Lévy de *La Maternelle* de Léon Fapié en 1934 ; *La Mort du cygne* de Paul Morand en 1937 et *Feu de Paille* d'Henri Troyat en 1939 ; l'adaptation par Pierre Véry de son ouvrage *les Disparus de Saint-Agil* porté au cinéma par Christian Jaque en 1938 ; celle de *Jeux Interdits* roman de François Boyer réalisé par René Clément en 1952 ; mais aussi *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau dirigée par Louis Malle en 1960 ; les trois adaptations de *la Guerre des boutons* d'après Louis Pergaud, dues à Yves Robert en 1962 et à Christophe Baratier et Yann Samuel en 2011 ; l'adaptation par Laurent Cantet d'*Entre les murs* en 2008 d'après un ouvrage de François Bégaudeau ; ou encore la transposition à l'écran de bande dessinées comme *le Petit Nicolas* par Laurent Tirard en 2009, l'adaptation par Riad Satouf de son récit graphique *les Beaux Gosses* en 2009, ou encore les trois adaptations récentes d'albums d'Astérix, etc...

Mais revenons à notre chronologie. Ce découpage temporel permet de dégager quatre moments de production et de réalisation : les lendemains de la Première Guerre ; les années 1930 ; les lendemains de la Seconde Guerre ; l'après Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur, des années 1960 à nos jours. Quatre moments de durée variable puisque les trois premiers durent entre une dizaine et une quinzaine d'années, alors que ce qui se met en place aux cours des années 1960 est encore à l'œuvre aujourd'hui. Chronologie qui montre encore que les objets cinématographiques destinés à l'enfance peuvent être distingués entre séances commerciales et non commerciales, films instructifs ou récréatifs, films documentaires et films de fiction, mais aussi entre courts et longs métrages, et que le mouvement au cours du vingtième siècle montre au final la prévalence des œuvres de fiction en long métrage, obéissant à des procédures industrielles et qui par la suite peuvent trouver des débouchés au sein des circuits associatifs c'est-à-dire dans le cadre du non commercial. Quatre périodes qui voient la production d'objets distincts mais qui peuvent néanmoins être envisagées en trois temps. Ainsi, je vais tout d'abord m'attacher aux usages instructifs ou éducateurs du cinéma, emplois qui sollicitent majoritairement des films documentaires mais aussi des films de fictions et qui relèvent du cinéma non commercial. Puis, j'évoquerai les films produits dans des cadres industriels ou autrement dit le cinéma commercial et au final je présenterai les usages « scientifiques » du cinéma lorsque le média est employé afin de découvrir l'enfance elle-même, films qui ne relèvent ni de la première ni de la seconde catégorie mais qui peuvent participer des deux.

## **Le cinéma de jeunesse non commercial**

Le développement d'un cinéma destiné à la jeunesse en France est tout d'abord le fait des pédagogues. Si l'on en croit les témoins d'alors, les premières séances d'emplois didactiques des images animées seraient dues au Docteur Doyen, qui dès 1898 – soit trois ans après l'invention du cinématographe Lumière – enregistra ses opérations chirurgicales afin d'illustrer et améliorer sa pratique et ses enseignements. Si la mise en œuvre fut sans doute complexe en raison du peu de maniabilité du matériel, le projet va de soi. Il ajoute simplement le mouvement – l'animation des images – aux nombreuses conférences agrémentées de projection qui font les grandes heures de la vulgarisation scientifique tout au long du dix-neuvième siècle. L'initiative du docteur Doyen intéresse ses contemporains et avant même la Première Guerre mondiale, des enseignants des grands lycées parisiens comme Condorcet, Louis le Grand ou Voltaire, ont sollicité le cinéma afin d'accompagner leurs enseignements.

### **Projection de *l'Ecole moderne d'Emile Cohl*, 3'**

Le cinéma qui ne fait qu'ajouter le mouvement aux images projetées, et les films sont encore montrés conjointement à la projection de vues fixes, partage avec ces dernières ses sujets ; les catalogues abondent en vues d'arts ou de géographie. Cependant, contrairement à la lanterne, il possède l'attrait de la nouveauté et attire plus facilement les spectateurs. Ainsi, lorsqu'il s'agira de transmettre les lumières de la connaissance et en l'occurrence, les préceptes hygiéniques issus des découvertes pastoriennes, le cinéma semblera le média le mieux approprié. Langage en images, il s'avère compréhensible par tous, y compris des illettrés.

### **Projection de *la Contagion par les crachats*, 3'**

Découvrant la mauvaise santé du peuple français – victime de la tuberculose ou de la syphilis et touché en masse par l'alcoolisme –, le ministre de l'Instruction publique, Paul Painlevé, a institué en 1913, une commission extra-parlementaire, afin (je cite) « d'examiner les meilleurs moyens de généraliser l'utilisation du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement [ou de l'éducation populaire] ». Commission qui rend son rapport en 1920, année où un Service des films est ajouté au service des vues du Musée pédagogique. Le Musée pédagogique, ancêtre du Centre national de documentation pédagogique ou CNDP, est un organisme public, instauré en 1879 sous la tutelle du ministère de l'Instruction, afin d'apporter aux enseignants les moyens techniques ou intellectuels d'une réflexion sur leur métier. Service des films bientôt suivis par la création de départements similaires aux ministères de l'Hygiène sociale, à l'Enseignement professionnel et à l'Agriculture. Quatre services cinématographiques qui tout au long de l'entre-deux-guerres vont œuvrer de concert. Les usagers peuvent en effet déposer des demandes de subventions dans chacun de ces services afin de financer l'acquisition de matériel de projection. Puis, après avoir été habilités, ils sont autorisés à emprunter des films dans chacun des catalogues, ceux-ci leur sont prêtés gracieusement et ils bénéficient de plus, de la franchise postale. Les services de l'Etat en facilitant l'emploi de films didactiques ont aussi l'ambition de réglementer les conférences publiques employant le cinéma, qui sont parfois le fait de groupements politiques ou confessionnels. Le succès est conséquent, les demandes affluent, l'Etat se voit dans l'obligation de déléguer une partie de son action à des structures locales ou régionales, d'abord de simples lieux de stockage et de circulation des copies, intitulées Cinéma scolaire, ces structures se développent et se fédèrent sous la houlette de la Ligue de l'enseignement. Devenues des Offices du cinéma éducateurs, elles perdurent après la Seconde Guerre au sein de l'UFOLEIS puis de l'UROLEIS, - soit l'Union française ou régionale des œuvres laïques de l'enseignement par l'image et le son. Elles perdront en importance et disparaîtront progressivement au cours des années 1980, en raison principalement de l'abandon d'une technique, soit la projection en pellicule cinématographique 16mm au profit de la vidéo puis du numérique, changement de support qui a occasionné

l'obsolescence et la dépréciation des films proposés aux catalogues ; mais également en raison de la généralisation massive de la diffusion télévisuelle.

**Les séances** de cinéma non commerciales et destinées à la jeunesse se déroulent en temps scolaires ou hors temps scolaires, ces dernières relevant de l'éducation populaire. Les séances, qu'elles soient dans ou en dehors de la classe, sont le plus souvent le fait de membres de l'enseignement. Dans l'entre-deux-guerres elles sont majoritairement organisées par les instituteurs, tandis qu'aux lendemains de la seconde guerre, elles sont le plus souvent dues aux enseignants du secondaire, c'est-à-dire aux professeurs de lycée. Les séances dans l'entre-deux-guerres qu'elles soient dans ou hors temps scolaires se déroulent à l'école, alors qu'aux lendemains de la Seconde guerre, elles peuvent trouver accueil dans des Maisons des jeunes. En classe les séances sont destinées aux seuls élèves alors qu'hors temps scolaires elles peuvent accueillir des adultes, le public mêle alors de multiples classes d'âges. L'organisation de la séance avant et après la Seconde Guerre est sensiblement la même, les films sont introduits, ils sont projetés et ensuite commentés. La séance comprend en général plusieurs titres, un sujet documentaire et des films récréatifs, films d'animation ou de fiction, souvent des burlesques américains et aux lendemains de la Seconde Guerre, lorsqu'il s'agit d'éducation populaire, elle comprend systématiquement un long métrage.

Dans l'entre-deux-guerres les enseignants se partagent entre ceux qui ont pu acquérir un projecteur 35mm – le format qui a été choisi par les services publics et qui est le même que celui de l'industrie cinématographique – et ceux, qui par manque de moyens financiers, ont jeté leur dévolu sur un format réduit, le 9,5mm. Deux formats qui aux lendemains de la seconde guerre sont abandonnés par les milieux associatifs – milieux relevant du non commercial – au profit d'un format intermédiaire, soit le 16mm. Différence de format qui dans l'entre-deux-guerres décrit aussi des ères géographiques distinctes : les villes paraissant avoir employé le 35mm alors que les campagnes privilégiaient le 9,5mm. Différences de matériels qui ont des conséquences quant aux films diffusés. Les cinémathèques publiques, nationales ou régionales, cinémathèques ministérielles ou offices du cinéma éducateur, proposent exclusivement des films en 35mm, acquis majoritairement auprès de deux sociétés : la maison Gaumont qui commercialise un catalogue baptisé « Encyclopédie » et l'Édition française cinématographique qui réalise à la commande des sujets dont les scénarios ont été conçus par les services publics. Par contre, les usagers du 9,5mm sont dans l'obligation de se fournir auprès de la seule société Pathé, qui constatant les faibles débouchés financiers du marché pédagogique a rapidement abandonné son catalogue Enseignement au profit d'un ensemble à l'ambition généraliste et récréative baptisé Pathé-Baby.

Ce troisième catalogue de films qui regroupe près de 7000 titres a sans doute été le plus diffusé dans l'entre-deux-guerres, que cela soit en zone rurale mais également dans les patronages ou encore dans les foyers. En effet, la société Pathé commercialise dans le même format une caméra ce qui permet aux usagers d'associer au cours de la séance, des sujets réalisés dans le cadre familial ou associatif à des titres empruntés au catalogue. Ce dernier comprend des documentaires, des dessins animés, des burlesques américains mais aussi des longs métrages de fiction. Ensemble particulièrement passionnant sur lequel il n'existe malheureusement pas d'études à ce jour et les quelques sondages que j'ai pu effectuer, montre là encore la permanence de registres visuels issus du dix-neuvième siècle, comme par exemple cette adaptation en film du *Petit Poucet* qui n'est pas sans rappeler les découpages en cases de l'imagerie d'Épinal. Le Pathé-Baby on le sait, a initié plus d'une vocation : Alain Resnais en a témoigné et Agnès Varda lorsqu'elle filmait l'enfance de Jacques Demy dans *Jacquot de Nantes* le met en scène employant l'appareil.

Projection ***Jaquot de Nantes***.

L'autre témoignage important que nous possédons au sujet du Pathé-Baby est dû à Célestin Freinet. Célestin Freinet qui comme vous le savez est connu pour avoir été l'instigateur d'une

pédagogie nouvelle. Avec d'autres instituteurs, il a créé une cinémathèque, dite de l'enseignement laïc ; cinémathèque dont le fonds est exclusivement composé de films en 9,5mm acquis auprès de la société Pathé. Après avoir mis en place une correspondance filmée entre écoles, de la Bretagne au Sud de la France, Célestin Freinet a souhaité réaliser un film de pédagogie. Au début des années 1930, il a sollicité des personnalités plus aguerries à l'art cinématographique, en l'occurrence Yves Allégret mais aussi Jacques et Pierre Prévert, personnalités qui n'ont pas encore acquises la notoriété qui sera la leurs après la Seconde Guerre.

### Projection de ***Prix et profits***

Ce film intitulé *Prix et profit* demeurera une tentative isolée. En effet, Célestin Freinet alors qu'il met en œuvre ce projet est l'objet d'une campagne particulièrement vindicative initiée par le Maire de son village et relayée à l'échelle nationale par Charles Maurras qui n'hésitera pas à l'invectiver en première page de son journal, c'est-à-dire l'Action française. A l'origine du conflit, se trouve l'école des filles qui parce qu'elles sont instruites par les congrégations religieuses a été transformée en bureau de poste par le maire de Saint Paul de Vence, village où enseigne Célestin Freinet. Ce qui au départ n'était qu'un simple fait divers local est devenu en raison de la violente campagne de presse un événement national. Célestin Freinet dont les méthodes pédagogiques avaient tout d'abord rencontré l'admiration de son ministre de tutelle, est abandonné par ce dernier. Indigné en raison de ce revirement, il choisit de démissionner du corps enseignant et fonde sa propre école. Au même moment, Jean Vigo, qui connaît Célestin Freinet car celui-ci fréquentait le ciné-club qu'il dirige à Nice, présente à la censure *Zéro de conduite*. En raison du précédent scandale et afin d'en éviter un nouveau, le film est frappé d'une interdiction totale. Célestin Freinet et Jean Vigo sont communistes, ils appartiennent tout deux à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, association à laquelle appartient également Yves Allégret et Jacques Prévert, mais aussi Jean-Paul le Chanois qui aux lendemains de la Seconde Guerre, réalisera *l'Ecole buissonnière*, un long métrage inspiré des expériences pédagogiques menées par Célestin Freinet.

### Projection de ***Zéro de conduite***

### Projection de ***l'Ecole buissonnière***

Élément qui dans cette histoire d'une culture audiovisuelle dédiée à la jeunesse en France me paraît particulièrement signifiant. Il montre que les catégories précédemment évoquées, distinguant entre cinéma commercial et non commercial, documentaire et fiction, instruction et récréation, etc. ne sont pas hermétiques. En effet, les pédagogues intéressés au cinéma sont à l'évidence des cinéphiles qui par leurs activités en viennent à côtoyer les milieux cinématographiques.

Aux lendemains de la Seconde Guerre, l'Etat continue à faciliter la diffusion en classe de films didactiques. Ces films sont des courts ou moyens métrages documentaires, ils sont produits et réalisés au sein d'institutions publiques baptisées Cinémathèque de l'enseignement, puis Institut de pédagogie national, ou encore secteur audiovisuel du Centre national de documentation pédagogique ; autant de services dont les noms changent au gré des transformations ministérielles mais qui prolongent en définitive le service des films du Musée pédagogique. Pour être diffusés en classe, les films doivent avoir reçu un visa accordé par une commission, qui leur confère un statut non commercial ; ils sont le plus souvent réalisés en interne ou ont été acquis auprès de sociétés de production. Les cassettes vidéos ont succédé aux films sur pellicule cinématographique, elles mêmes remplacées par les dvds, après un essai de télévision scolaire, dorénavant complétés par des portails de ressources en ligne.

Comme je l'ai déjà évoqué, aux côtés des projections en temps scolaire s'ajoutent les nombreuses séances dites d'éducation populaire qui relèvent elles aussi du cinéma non commercial. Ces

séances qui mélangent des publics de tous âges, ont principalement lieu dans l'entre-deux-guerres dans les écoles ou les salles des fêtes lorsqu'elles existent, alors qu'aux lendemains de la Guerre, elles se déroulent dans les lycées, les Maisons des Jeunes et parfois dans les salles de cinéma elles-mêmes. En l'absence de toute autre possibilité, les éducateurs dans l'entre-deux-guerres empruntent leurs films aux catalogues publics ; tandis qu'aux lendemains de la Guerre, dorénavant baptisés animateurs, ils peuvent associer à ces films – la cinémathèque du ministère de l'agriculture est encore en activité - des copies diffusées par les Fédérations nouvellement créées, et en l'occurrence à la Fédération française des ciné-clubs. Le rôle de cet organisme dans la compréhension du cinéma comme art et culture est réel, il compose en effet au cours des années 1950, un catalogue de films aujourd'hui consacrés, désignés comme les classiques du cinéma ou autrement dit films de « répertoire », soit les œuvres de Jean Renoir, Marcel Carné et Jacques Prévert, Charlie Chaplin, Orson Welles, etc. Fédération dont le principe perdure encore aujourd'hui sous l'appellation d'Interfilm, l'organisme offre un catalogue de films de longs métrages destinés aux séances non commerciales, composé de copies en 35mm, diffusables en salles, de titres en 16mm, dorénavant complétés par des dvds.

**<http://www.cineclubs-interfilm.com/>**

L'essor des ciné-clubs aux lendemains de la Seconde Guerre a sans doute plus d'une raison mais on peut déjà en évoquer deux : tout d'abord les places y sont moins onéreuses qu'en salles d'exploitation commerciale car les films sortis des circuits, ne relèvent pas de l'exclusivité ; de plus, les séances sont organisées par des animateurs passionnés qui accompagnent les œuvres d'une parole – retrouvant ainsi ce qui existait dans les années 1920 lorsque le cinéma était muet – et construisant de la sorte une relation privilégiée avec le public. Si le succès est réel, il est aussi accompagné d'une hostilité avérée car les salles commerciales y voient là une concurrence déloyale puisque les ciné-clubs censés dispensés la culture, faire œuvre d'éducation, ne sont pas assujettis à la taxe sur les spectacles. L'Etat pressé par les uns et les autres est dans l'obligation de légiférer, décrétant en 1949, un statut pour les usages non commerciaux du cinéma. Pour autant, le succès des ciné-clubs sera lui aussi de courte durée, concurrencés par la télévision, ils verront leurs influences diminuer au cours des années 1970, malgré des tentatives de télé-clubs. Lors de leurs grandes heures, les animateurs sont dans l'obligation de constater que les séances brassent un public de tous âges. Or, parce qu'ils souhaitent avec le cinéma former les générations futures, certains animateurs particulièrement préoccupés de la jeunesse se regroupent en une Fédération française des ciné-clubs de Jeunes. Ils se réclament de leurs prédécesseurs et ne manquent pas de signaler les réalisations passées de Sonika Bo et du club Cendrillon ou de Marie Lahy-Hollebecque avec le Comité du cinéma pour la jeunesse, deux initiatives qui datent des années 1930. En ces lendemains de Guerre, les deux femmes sont toujours actives, mais leur action est principalement cantonnée à Paris, or les ciné-clubs sont une forme cinématographique de décentralisation et de démocratisation culturelles. Deux femmes qui ont la particularité de former les deux pôles de cette compréhension du cinéma pour la jeunesse, Sonika Bo faisant l'apologie d'un cinéma récréatif de qualité tandis que Marie Hally-Hollebecque déclare préférer le cinéma documentaire et ses usages didactiques.

Les films projetés dans le cadre de l'animation culturelle sont quasi exclusivement des longs métrages de fiction mais en cette période les titres disponibles pour une diffusion non commerciale sont rares et il n'existe quasiment pas de sujets conçus spécifiquement pour la jeunesse ; les producteurs considérant que les débouchés industriels de ce secteur sont bien trop faibles. On comprend ainsi ce qu'ont pu représenter les films d'Albert Lamorisse à la fin des années 1950. Films qui demeurent néanmoins de courts métrages, n'ayant pas bénéficiés des mêmes largesses financières que les œuvres pour adultes, ils seront projetés dans les salles en première partie de programme et connaîtront par la suite des diffusion en ciné-clubs. Tentative d'une production récréative pour la jeunesse dont les qualités ont été reconnues, on pourrait même dire soutenues, lors des festivals internationaux. *Crin blanc* (1953) a été distingué par le prix Jean Vigo et récompensé par le prix du court métrage au Festival de Cannes tandis que *le Ballon rouge* (1956)

après avoir reçu le prix Louis Delluc, s'est vu attribuer la palme d'or du court métrage au Festival de Cannes et un oscar du meilleur scénario original à Hollywood. Ainsi, en cette fin des années 1950, on assisterait à un changement de paradigme, renversant la polarité entre instruction et récréation au bénéfice du second terme ; changement très certainement initié par l'arrivée massive d'une nouvelle classe d'âge – les enfants issus du baby-boom et qui formeront la future Nouvelle Vague –, génération très largement familiarisée avec les images animées et demandeuse de programmes audiovisuels dédiés. Changement de paradigme dont se ferait l'écho, bien malgré lui, le numéro spécial de la revue *Enfance* consacré au ciné-club de jeunes ; numéro publié en mars 1957 afin de rendre hommage suite à son décès à Jean Michel, le fondateur de la Fédération française des ciné-clubs de jeunes. Or, la revue *Enfance* est dirigée par Henri Wallon qui est par ailleurs le président du Comité français du cinéma pour la jeunesse créé par Marie Hally-Hollebecque ; tous deux de fervents défenseurs des usages didactiques lorsqu'on s'adresse à la jeunesse et persuadés que les images violentes véhiculées par les films sont susceptibles d'initier des actes de délinquances.

### **Projection le *Ballon rouge***

J'ai choisi de vous présenter un extrait du *Ballon rouge*, qui bien qu'il ne soit pas réalisé avec l'aide de Jacques Prévert me semble prolonger les représentations visuelles de l'enfance telles qu'elles ont été développées par la photographie humaniste dans l'entre-deux-guerres. Courant dont fut proche Jacques Prévert et on connaît ses textes qui accompagnent les photographies d'Izid mais aussi les ouvrages pour la jeunesse qu'il réalise avec Ylla, édités à l'aube des années 1950. Le film nous montre des enfants dans les rues de Paris dans des compositions qui ressemblent aux photographies de Robert Doisneau, tandis que le ballon, comme dans un texte de Prévert, paraît un nez de clown sur le visage de la ville.

Changement de paradigme donc qui conduit au désaveu du cinéma instructif au profit d'un cinéma récréatif et qui me permet d'introduire le second temps de cet exposé consacré aux films commerciaux français destinés à la jeunesse, soit les films produits et réalisés dans un cadre industriel et diffusés en salle d'exploitation.

### **Le cinéma commercial de jeunesse**

Si les films commerciaux destinés à la jeunesse sont peu nombreux dans la production française, ils apparaissent néanmoins dès les débuts du cinéma et on peut citer les deux séries réalisées par Louis Feuillade, mettant en scène les personnages de Bébé et Bout de Zan. Personnages qui eurent très certainement un grand succès puisque Feuillade aurait réalisé de 1910 à 1916 avec ces deux acteurs plus de cent vingt films de courts métrages.

### **Projection de *Bébé*.**

Ces films réalisés à partir de scénarios originaux décrivent une enfance marginale, livrée à elle-même, composant avec les vices des adultes. Ils sont conçus pour séduire un large public, mais ont néanmoins pour cible principale des jeunes gens qui peuvent s'identifier aux acteurs car ceux-ci ont sensiblement le même âge qu'eux, tandis que les adultes se jouent des roueries de l'enfance. Représentation d'une enfance déscolarisée, mimant les attitudes d'adultes eux-mêmes désocialisés, qui fut sans doute jugée amoral par nombre de ses contemporains, inquiets d'une possible influence des images sur de jeunes esprits non préparés, si ceux-ci venaient à les prendre comme modèles pour leurs comportements. Appréhensions dont témoigne dès 1916, un ouvrage dû à Edouard Poulain, au titre fameux, où sont dénoncés les méfaits réels ou imaginaires du cinéma et intitulé : «*Contre le cinéma école du vice et du crime, pour le cinéma école d'éducation, moralisation et vulgarisation*». Thème d'une probable influence délétère du cinéma qui perdure



tout au long du vingtième siècle et qu'on retrouve au centre de nombreux articles, tels ceux publiés dans les années 1950 dans la très fameuse revue de l'Institut de Filmologie, Institut domicilié en Sorbonne, où des psychologues décrivent les expériences tentées afin de mesurer et d'évaluer l'influence du cinéma commercial sur les jeunes esprits afin de décider de son rôle dans la délinquance juvénile.

Ce que ne relèvent pas les pédagogues et les psychologues c'est justement ce que ces scénarios originaux nous disent de l'enfance ; films qui le plus souvent la décrivent en prise avec un monde composé d'adultes désenchantés. Jean Vigo dans *Zéro de conduite* nous montre de jeunes gens qui parce qu'ils sont enfermés dans un internat, sont soumis à la perversité ou à l'incompétence de pédagogues bornés. Il oppose à ce monde contrit de dogmatisme docte, une vision libertaire portée par le cinéma et incarné par un surveillant bienveillant, parce que poète et rêveur, et admirateur de Charlie Chaplin.

### **Projection de *Zéro de conduite***

*Zéro de conduite* s'il n'avait été interdit par la censure aurait dû être diffusé en première partie du film de Jean Benoit-Lévy *la Maternelle* d'après Léon Frapié, dont le récit fait l'apologie d'une pédagogie par l'aspect, c'est-à-dire par l'image. Jean Benoit-Lévy on le sait est un des réalisateurs les plus prolifiques du cinéma éducateur, puisqu'il réalisa près de trois cent films dans l'entre-deux-guerres destinés aux circuits non commerciaux. Il a par ailleurs mis en scène plusieurs longs métrages de fiction destinés aux salles commerciales et dont les personnages principaux sont de jeunes enfants. Parmi ceux ci on peut évoquer ses deux longs métrages réalisés à partir de scénarios originaux, soit *Jimmy bruiteur* et *Cœur de Paris*, tous deux interprétés par Jimmy Gaillard. Ces films qui ont le charme de leur comédien principal font l'éloge de la débrouillardise, car le jeune homme est amené à endosser des responsabilités d'adultes en raison des difficultés financières subies par les siens. Films qui ne paraissent pas avoir rencontrés un très grand succès public et qui demeurent mal connus aujourd'hui alors qu'ils gagneraient à être redécouverts s'ils n'étaient enfermés dans les dédales des cinémathèques.

Parmi les titres destinés à la jeunesse et réalisés dans l'entre-deux-guerres on ne peut manquer d'évoquer les films d'animation. Si le dessin animé a été inventé par le français Emile Cohl, les animateurs ont malheureusement très vite été confrontés à une rude concurrence en provenance d'outre-atlantique. Seul Ladislav Starewitch parce qu'il était son propre producteur a réussi à poursuivre une œuvre sur la période ; les autres créateurs et en l'occurrence Paul Grimault étant dans l'obligation de se tourner vers le marché de l'animation publicitaire. Parmi les films de Starewitch on trouve de nombreuses adaptations de contes et de fables mais également un long métrage de près d'une heure qui est une transposition cinématographique du *Roman de Renard* ; films passionnants qui intéressent bien sûr notre sujet, le cinéma de jeunesse, mais qui excèdent cette première investigation. Par contre, lorsqu'il met en scène des scénarios originaux, Starewitch qui fait jouer sa propre fille, reproduit des thèmes déjà présents dans la littérature et issus des romans d'apprentissage du XIXe siècle où l'on découvre des enfants confrontés à la vilénie d'adultes qui par cupidité n'hésitent pas à les condamner à la pauvreté et à l'errance. Confrontation entre idéaux et cupidité, qui fait que la jeunesse seule, en raison de son innocence, n'hésite pas à s'opposer, malgré les risques encourus, aux puissants, thème qu'on retrouve au cœur du scénario écrit par Jacques Prévert pour Paul Grimault et qui paraît sous le titre *du Roi et l'oiseau*.

Des films réalisés sous l'Occupation, à partir de scénarios originaux, et destinés à l'enfance, je n'ai identifié que *Nous les gosses* dirigé en 1941 par Louis Daquin, et dont je ne dirais que peu de chose, n'ayant pas encore eu la chance de visionner ce long métrage. Par contre l'examen du générique m'a permis de constater que le scénario avait été écrit par Gaston Modot, acteur talentueux qui comme Jean Vigo ou Jacques Prévert appartenait à la fin des années 1930 à

l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires déjà évoquée. Scénario qui si on en croit les résumés fait l'apologie de la solidarité.

Dans les années 1950, si ce n'est les quelques rares courts métrages de fiction déjà évoqués, il semble que le film de François Truffaut, *les 400 coups*, fasse date. Ce film qui comme *le Zéro de conduite* de Jean Vigo trouve des éléments de sa narration dans les souvenirs du réalisateur, a très certainement contribué au développement cinématographique de récits biographiques. On sait que François Truffaut par l'entremise de sa société de production a aidé à la réalisation de *l'Enfance nue* de Maurice Pialat, et qu'il accompagnait de sa présence bienveillante la réalisation par Jean Eustache de *Mes petites amoureuses*, deux films décrivant une enfance meurtrie car mal aimée et abandonnée des siens. Les *400 coups* qui rencontra un large succès public, est également un classique de ciné-club, avant de devenir une œuvre majeure du cinéma français. Autant de films biographiques qui font du cinéma, non pas une « école du vice », mais bien plutôt un espace d'apprentissage, un lieu de rédemption et François Truffaut n'hésitait pas à déclarer : « le cinéma ou la vie ». On peut se demander néanmoins pourquoi ces auteurs ont préféré le film au roman, le récit d'enfance biographique est en effet courant en littérature, on a déjà évoqué le *Poil de carotte* de Jules Renard, auquel on peut associer *l'Enfant* de Jules Vallès ou *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Il semble que si ces auteurs ont choisi le cinéma c'est-à-dire une représentation en images c'est parce que leur enfance malmenée est une enfance sans l'usage du langage, là où les images peuvent exprimer ce que les mots sont impuissants à dire, ce que le verbal risque d'obérer.

### **Projection des 400 coups.**

Cinéma ou télévision le récit est le même, les images disent à travers le corps de l'acteur, la violence familiale et l'exclusion sociale qui en général l'accompagne.

### **Projection de Petites**

Dès lors, le cinéma, – ou tout autre moyen d'enregistrement audiovisuel – aurait la particularité de dire en montrant ; par l'entremise du témoignage ou de la représentation, il nous donnerait à ressentir une sensibilité propre à l'enfance. On comprend ainsi, ce qui a conduit certains chercheurs à employer le cinéma. La technique qui enregistre le déplacement des corps dans l'espace et le temps, soit le mouvement de la vie, nous fait percevoir ce que le langage résume par l'expression, à force de rationalisation. De ces témoignages en images de l'enfance elle-même, on connaît la version documentaire, proposée par Nicolas Philibert et intitulée *Etre et avoir*, où il parvient à faire oublier la présence de la caméra, et réalise ainsi des portraits d'enfants en toute intimité.

### **Projection d'Etre et avoir de Nicolas Philibert.**

Portraits d'enfants charmants car protégés par l'école, en voie d'apprentissage du langage, qui contrastent avec les récits en images composés par Fernand Deligny ou Sandrine Bonnaire, portraits d'enfants autistes, respectivement intitulés *Cet enfant là* et *Sabine*, deux films qui justement, grâce à l'image nous donne à découvrir un monde situé en marge du verbal. Le film de Fernand Deligny ou celui de Sandrine Bonnaire sont des témoignages exceptionnels, le premier par ailleurs ayant pu être réalisé grâce au soutien financier de François Truffaut, mis en contact avec le chercheur alors qu'il entreprenait *l'Enfant sauvage*, son adaptation du récit de Jean Itard.

### **Projection Fernand Deligny**

## **Jalons pour une culture audiovisuelle de jeunesse**

Nous voici parvenu au terme de cette conférence, où je me suis efforcée de restituer les contours, à partir de quelques jalons, d'une culture audiovisuelle jeunesse en France. Histoire passionnante mais encore en cours d'écriture qu'on pourrait ré-envisager en suivant les discours et leurs mutations au cours du siècle, lorsque ceux-ci décrivent les relations entre le cinéma et l'enfance. S'il fut un temps un objet de contre culture, le cinéma - c'est-à-dire une technique d'enregistrement et de projection collective des images animées - est aujourd'hui un élément fondamental de nos sociétés. Les hiérarchies anciennes qui distinguaient entre films documentaires et films de fiction, entre usages instructifs et récréatifs, entre média et art, sont aujourd'hui inopérantes. Catégories qui longtemps ont empêché de penser la place sociale du cinéma dans ses relations avec d'autres pratiques culturelles, comme la littérature ou la photographie. Si cette histoire a mis en évidence des usages médiatiques du cinéma, on ne peut néanmoins écarter la question d'une spécificité propre au 7<sup>ème</sup> art lorsqu'il se confronte à l'enfance. Le cinéma, il me semble, a la particularité de nous mettre en présence, il livre à nos regards une approche sensible qui nous donne à ressentir ce que les mots achoppent à dire. Le cinéma est une écriture audiovisuelle qui procède d'un enregistrement du mouvement de la vie dans l'espace et le temps, et qui livre ainsi à notre imaginaire, un sentiment de l'enfance partiellement recouvert à l'âge adulte.

Je vous remercie.