



HAL
open science

Le cinéma d'éducation populaire laïque

Pascal Laborderie

► **To cite this version:**

Pascal Laborderie. Le cinéma d'éducation populaire laïque : Une médiation culturelle en mouvement (1920-2020). Sciences de l'information et de la communication. Université de Lorraine, 2020. tel-03147839

HAL Id: tel-03147839

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03147839>

Submitted on 21 Feb 2021

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

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

Université de Lorraine
École doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel (ÉD 411)
Centre de recherche sur les médiations (ÉA 3476)

ÉDUCATION POPULAIRE ET CINÉMA

Dossier pour l’habilitation à diriger des recherches
en sciences de l’information et de la communication
présenté et soutenu le 14 décembre 2020 par

Pascal Laborderie

Maître de conférences à l’Université de Reims Champagne-Ardenne

Document n° 4

Ouvrage inédit

Le Cinéma d’éducation populaire laïque
Une médiation culturelle en mouvement (1920-2020)

Jury

M^{me} Marie-Christine Bordeaux, Professeure, Université Grenoble Alpes,
rapporteuse

M^{me} Laurence Corroy, Professeure, Université de Lorraine, examinatrice

M. Laurent Creton, Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3,
rapporteur

M. Emmanuel Ethis, Professeur, CNAM Paris, examinateur

M^{me} Emmanuelle Lallement, Professeure, Université Paris 8, rapporteure

M. Roger Odin, Professeur émérite, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3,
examineur

M. Jacques Walter, Professeur, Université de Lorraine, garant

Le Cinéma d'éducation populaire laïque

Une médiation culturelle en mouvement

1920-2020

Le Cinéma d'éducation populaire laïque

Une médiation culturelle en mouvement

1920-2020

Pascal Laborderie

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu au directeur de mon habilitation à diriger des recherches, Jacques Walter, à son écoute et à son accompagnement bienveillant ;

merci aussi à tous les collègues, enseignants et chercheurs, aux côtés desquels j'ai pu cheminer, en particulier à Roger Odin, dont la démarche scientifique ainsi que les qualités humaines ont profondément marqué mon parcours d'enseignant et de chercheur ;

merci enfin à ma famille, à Jeanne, à Victor et à Anne-Sophie, que j'aime de tout mon cœur !

« Le faible éclat de la culture politique, constamment brouillé par d'autres sources lumineuses, peut devenir un repère au cœur de la nébuleuse culturelle. »

Guy Gauthier,
« Culture et citoyenneté »,
Aux sources de la culture française,
1997.

INTRODUCTION

Si les ouvrages sur le cinéma de fiction sont innombrables, l'histoire des usages des films, quels que soient leur type ou leur genre, dans le cadre du cinéma non commercial demeure largement inexplorée. En France, des années 1920 à nos jours, les associations d'éducation populaire laïque et l'institution scolaire ont ainsi collaboré à la mise en œuvre de dispositifs d'éducation par le cinéma (le cinéma éducateur) et au cinéma (les ciné-clubs, les festivals), qui, malgré leur ampleur et leur rayonnement dans la société, sont encore relativement peu connus.

Contemporains ou successifs, pratiqués dans ou hors la classe, s'adressant à des publics d'âges et de milieux socioculturels divers, instrumentalisant le cinéma à des fins éducatives ou menant des actions socioculturelles d'éducation cinématographique, ces dispositifs étaient d'une hétérogénéité telle qu'il semblerait de prime abord déraisonnable de les assimiler. Cependant, dans la mesure où ils participaient d'un même mode parascolaire d'éducation mis en œuvre par les associations, dans la mesure aussi où ils poursuivaient la même finalité d'éducation des citoyens, nous proposons de les regrouper sous l'expression de « cinéma d'éducation populaire laïque ».

Cet ouvrage aborde ces dispositifs d'éducation populaire cinématographique selon deux axes : celui de l'histoire culturelle et celui de la médiation culturelle. S'adressant à celles et ceux qui mènent des recherches ou pilotent des projets dans le domaine de la médiation culturelle, de l'éducation artistique et culturelle, ou encore de l'éducation à l'information et aux médias, en particulier dans le champ de l'éducation populaire, il propose d'étudier l'histoire de l'éducation populaire laïque par et au cinéma afin de mieux comprendre le présent et d'éclairer l'avenir. Il cherche ainsi à analyser la pérennisation et les mutations du mode parascolaire d'éducation cinématographique mis en œuvre par les associations, afin de mieux appréhender les nouveaux modes de médiation culturelle, qui au moyen du cinéma et de l'audiovisuel, s'inscrivent dans un projet politique pérenne de formation des citoyens.

En effet, dans le champ de l'éducation populaire, l'accès à la culture par et au cinéma ne se limite pas à la rencontre des « œuvres » filmiques consacrées, mais s'inscrit dans un cadre de médiation qui a de

profondes influences sur l'expérience esthétique des spectateurs, mais aussi, dans un sens plus politique, sur leur manière de construire des liens sociaux et d'agir dans la société en se fondant sur des valeurs communes. Selon leurs finalités humanistes et démocratiques, les associations d'éducation populaire organisent à la fois la rencontre individuelle avec une œuvre cinématographique et l'expérience collective d'un partage, celui d'un regard porté sur le monde soumis au débat. Les processus de médiation culturelle qu'elles mettent en œuvre ne sont donc à penser ni complètement comme un accès direct au regard d'un cinéaste, ni comme une activité purement participative où l'essentiel résiderait dans le maintien du lien social, mais dans la recherche d'un équilibre entre ces deux pôles¹. Le cinéma non commercial ne peut donc être évalué selon les seuls critères de l'industrie culturelle cinématographique (en termes de notoriété, de rentabilité, voire même d'effet de traîne pour les films à valeur patrimoniale²), mais dans sa capacité à rapprocher les publics, dans leur diversité, des œuvres cinématographiques et, dans un sens plus politique, à faire société autour de démarches artistiques et culturelles³.

Cependant, les recherches en sciences de l'information et de la communication sur le cinéma sont principalement axées sur le cinéma commercial, soit sur le fonctionnement de cette industrie culturelle, soit sur ses évolutions techniques et ses développements en matière d'intermédialité⁴, soit sur les publics du cinéma commercial à partir

¹ Sur cette problématique du sens donné à la médiation culturelle, voir Jean Caune, *La Médiation culturelle, Expérience esthétique et construction du vivre ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017, qui est la réédition augmentée de *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

² Sur cette approche socio-économique, voir Frédéric Gimello-Mesplomb, « Trois nouvelles "zones grises" au prisme des évolutions sociotechniques du cinéma : économie de la notoriété, incertitude et phénomènes de traînes. Quelques considérations épistémologiques », *Mise au point*, n° 4, 2012. Accès : <http://journals.openedition.org/map/762>.

³ Sur les tentatives de marchandisation de la médiation culturelle, voir Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

⁴ Conférence permanente des directeurs·trices des unités de recherche en sciences de l'information et de la communication, « Images, cinéma, médias

d'études statistiques, notamment celles de Laurent Creton⁵ ou celles du Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication (DEPS)⁶, qui sont généralement menées sous un angle socio-économique. Comme le souligne Frédéric Gimello-Mesplomb⁷, à l'exception des travaux d'Emmanuel Ethis⁸, les recherches en Sciences de l'information et de la communication sur la médiation culturelle, précisément dans le domaine du cinéma, demeurent relativement rares. Depuis le début des années 2010, Barbara Laborde mène ainsi des recherches sur les formes scolaires de médiation culturelle cinématographique⁹. Récemment, Christel Taillibert a publié les résultats d'une recherche sur les

audiovisuels et industries culturelles », dans CPDirSIC, *Dynamiques de la recherche en SIC*, 2018, pp. 37-52. Accès : <http://cpdirsic.fr/wp-content/uploads/2018/09/dynamiques-des-recherches-sic-web-180919.pdf>.

⁵ Laurent Creton, « Histoire économique du cinéma français dans les années 1950-1960 : quelques analyses sur la fréquentation et les parts de marché », dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma, une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 103-120.

⁶ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Éléments de synthèse. 1997-2008 », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

⁷ Frédéric Gimello-Mesplomb, « Cinéphilie », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 02 avril 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/cinephilie/>.

⁸ Emmanuel Ethis (dir.), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2001 ; Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2005 ; Emmanuel Ethis, *Les Spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁹ Voir Barbara Laborde, « L'analyse filmique en lycée : quelles stratégies de production de sens », dans Laurent Creton, Laurent Jullier et Raphaëlle Moine (dir.), *Le Cinéma en situation. Expériences et usages du film, Théorème*, n° 15, Paris, PSN, 2012, pp. 35-46 ; Barbara Laborde, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias. Trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

plateformes numériques d'éducation à l'image¹⁰, qui s'inscrit dans la lignée des travaux amorcés en 2000 par Laurence Allard concernant les pratiques des publics de cinéma sur le web¹¹.

Concernant l'étude des formes extrascolaires de médiation cinématographique, notre recherche sur l'éducation populaire cinématographique aborde quant à elle deux problématiques communes à la médiation culturelle en général et à l'éducation artistique et culturelle (EAC) en particulier : la question de l'égal accès à l'art et la culture pour tous et celle des modalités de cette mise en relation. D'une part l'EAC¹², selon une conception civique de la médiation culturelle, a pour visée l'accès à la culture de tous les citoyens afin de promouvoir les valeurs humanistes et républicaines. Afin d'aménager « l'égalité des chances »¹³ dans l'éducation, elle cible entre autres les publics des

¹⁰ Christel Taillibert, *Vidéo à la demande : Une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2020.

¹¹ Laurence Allard, « Cinéphilies à vos claviers ! Réception, public et cinéma, *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, pp. 131-168.

¹² La généralisation de l'EAC fut impulsée dès 2000 par le plan Jack Lang d'Éducation nationale. Voir Marie-Christine Bordeaux, « L'EAC, ou la construction progressive d'un agenda politique en France pour les arts et la culture à l'école », dans Éric Fourreau (dir.), *L'Éducation artistique dans le monde. Récits et enjeux*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2018, pp. 259-269. Pour une présentation synthétique des enjeux de l'EAC, voir Lauriane Guillou, Damien Malinas, Raphaël Roth et Camille Royon, « Éducation artistique et culturelle », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2019, mis en ligne le 27 juin 2019. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle>. Pour une histoire exhaustive de l'institutionnalisation de l'EAC et des approfondissements sur de nombreuses questions, notamment sur l'articulation entre ses trois dimensions esthétique, artistique et symbolique : Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, *L'Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2013.

¹³ Selon sa dimension sociale, l'EAC est à mettre en relation avec la loi n° 2006-396 du 31 mars 2006 pour l'égalité des chances qui comprend un ensemble de mesures dans le domaine de l'emploi et de l'éducation afin de restaurer la cohésion sociale.

milieux sociaux défavorisés et tente de répondre à la question sociale, qui fut, doit-on le rappeler, aux fondements mêmes de l'éducation populaire. D'autre part, l'EAC, comme l'éducation populaire, propose un modèle de médiation culturelle alternatif¹⁴ à celui initié par André Malraux¹⁵ de 1959 à 1969 et pérennisé, dans une certaine mesure, par Jack Lang¹⁶ en 1981-1986 et 1988-1993¹⁷. Tandis que le modèle malrauiste était plutôt centré sur l'accès aux productions artistiques, l'EAC à l'instar de l'éducation populaire considère en effet que les pratiques artistiques et culturelles sont tout aussi importantes que la rencontre des œuvres¹⁸. En outre, elle ne néglige pas une troisième dimension de l'appréhension de la culture qui consiste à interpréter et à juger les œuvres aussi bien individuellement que collectivement. Si l'animation culturelle de l'éducation populaire est généralement circonscrite aux seules activités artistiques (le faire), il est important de souligner, dans le domaine du cinéma notamment, la formidable production de ressources pédagogiques¹⁹ ainsi que l'importance donnée

¹⁴ Sur le modèle de l'éducation populaire et de l'animation socioculturelle pensé comme une alternative au modèle malrauiste, voir Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

¹⁵ André Malraux (1901-1976), écrivain et homme politique gaulliste, ministre de l'Information sous le Gouvernement provisoire (1945-1946), puis de nouveau en 1958. En 1959, est créé le ministère des Affaires culturelles qu'il dirigera jusqu'en 1969.

¹⁶ Jack Lang (né en 1939), socialiste, maire de Blois (1989-2000), député du Loir et Cher (1986-2000) et du Pas-de-Calais (2002-2012), ministre de la Culture (1981-1986), ministre de la Culture et de la Communication (1988-1993), ministre de l'Éducation nationale et de la Culture (1992-1993) et ministre de l'Éducation nationale (2000-2002).

¹⁷ Sur la relativisation de la dimension sociale de la politique culturelle impulsée par Jack Lang, voir Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

¹⁸ Ces projets incluent obligatoirement un partenariat avec un intervenant extérieur dans le domaine de l'art et une production artistique réalisée par les élèves.

¹⁹ Sur le formidable travail de documentation pédagogique effectué par l'éducation populaire dans le domaine du cinéma, voir Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de*

au débat dans les séances de ciné-club organisées selon le modèle initié par André Bazin (présentation-projection-débat)²⁰. Dans ce sens, l'institution scolaire et l'éducation populaire convergent vers une même conception de l'éducation artistique et culturelle s'articulant autour de trois modes d'appréhension de la culture : voir des œuvres artistiques, en réaliser et les interpréter²¹. S'inspirant des méthodes actives prônées par les associations d'éducation populaire, s'appuyant partiellement sur elles, l'EAC entend ainsi favoriser l'organisation au sein des établissements scolaires des projets d'éducation artistique et culturelle.

L'éducation culturelle et artistique pour tous à l'école et dans le champ de l'éducation populaire recourt aux méthodes actives qui facilitent certes l'appropriation de la culture de manière individuelle mais aussi collective. En ce sens, la rencontre, l'analyse et la réalisation de productions artistiques revêtent toutes trois une dimension politique transversale. En effet, si les œuvres font l'objet d'une perception, d'une interprétation et d'une pratique individuelles, elles sont aussi vécues dans un cadre social, sujettes à discussion et élaborées en collectivité. Dans le cadre de la pédagogie du projet, la dimension participative du modèle de médiation culturelle de l'éducation populaire (faire ensemble), qui est, rappelons-le, recommandée dans le « Socle commun

l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989), Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016.

²⁰ André Bazin, « Comment présenter et discuter un film », dans Jacques Chevallier (dir.), *Regards neuf sur le cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, pp. 354-359.

²¹ Ce triptyque, présenté par Emmanuel Wallon dans la perspective de la querelle scolaire opposant pédagogie centrée sur les savoirs et pédagogie centrée sur les élèves (« L'éducation artistique », dans Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2ème éd. 2017, pp. 279-280), est explicité de manière plus claire et plus exhaustive dans Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, *op. cit.*, pp. 29-39.

des connaissances, des compétences et de la culture »²², constitue ainsi l'indispensable pendant de sa dimension civique (vivre ensemble)²³.

Dans cette perspective, il semble exister aujourd'hui dans le champ disciplinaire des sciences de l'information et de la communication un domaine à explorer concernant les formes de médiation culturelle mises en œuvre par les associations d'éducation populaire par et au cinéma, aussi bien dans leurs finalités émancipatrices et démocratiques que dans leurs modalités de mise en œuvre, dans un contexte où l'institution scolaire et les formes parascolaires ou extrascolaire d'éducation convergent vers une approche commune de l'art et de la culture.

Éducation populaire, laïcité et cinéma

L'une des visées premières de l'éducation nationale réside dans la construction d'une société fondée sur les valeurs et principes républicains que sont la liberté, l'égalité, la fraternité et la laïcité. Cette politique éducative peut certes être menée à l'intérieur de la classe, mais les instructions morale et civique, magistrales, dissymétriques et verticales, ont montré leurs limites. Au cours de leur histoire, elles ont connu de nombreuses appellations répondant à des idéologies et des méthodes pédagogiques diverses. Fondées au début de la III^e République, « les instructions morale et civique » répondaient à un paradigme militaire, sinon magistral. Supprimées en 1969, leur retour en 1985 sous l'appellation « éducation civique » correspondait à l'idée selon laquelle le rôle d'enseignant ne se résumait pas à prodiguer un enseignement disciplinaire mais comportait aussi un rôle éducatif transversal. En 1997, cette conception a été confortée dans un texte toujours en vigueur décrivant la « mission du professeur en collège et

²² « L'élève imagine, conçoit et réalise des productions de natures diverses, y compris littéraires et artistiques. [...] Il mobilise son imagination et sa créativité au service d'un projet personnel ou collectif ». Extrait du « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », « Décret n° 2015-372 » du 31-03-2015, *JORF*, 02-04-2015, p. 7. Un plus large extrait est livré en annexe n° 4.

²³ C'est aussi la tendance générale des projets culturels à vocation civique. Voir Françoise Liot (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, 2010.

lycée »²⁴. Depuis 2012, la notion moins connotée « d'enseignement » constitue un moyen terme ménageant aussi bien les pourfendeurs de la pédagogie centrée sur l'élève que les partisans des méthodes actives.

Afin d'éviter les écueils du cours magistral, afin aussi de favoriser les pratiques plutôt que les discours, il est nécessaire de sortir l'éducation civique du cadre de la classe. Les instructions officielles du ministère de l'Éducation nationale préconisent ainsi l'apprentissage de connaissances, compétences et d'aptitudes en invitant les élèves des écoles et collèges à « s'engager dans un projet collectif (projet de classe, d'école, communal, national, etc.) »²⁵. Dans ce domaine de la pédagogie du projet, les associations d'éducation populaire, qui sont avant tout des émanations de la société civile, ont joué et jouent encore un rôle important. Elles permettent en effet aux enfants, aux jeunes gens et aux adultes d'apprendre la vie en société par l'expérimentation. C'est la raison pour laquelle elles constituent un complément indispensable, un partenaire majeur de l'État républicain en matière de politique éducative, concernant la formation des citoyens notamment.

L'Éducation nationale décline aujourd'hui cette formation dans tous les domaines, notamment en éducation artistique et culturelle (EAC) :

« L'éducation artistique et culturelle contribue à la formation et à l'émancipation de la personne et du citoyen à travers le développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique. C'est aussi une éducation par l'art. »²⁶

²⁴ Circulaire n° 97-123, MEN, 23-05-1997, pp. 1 et 6. Un large extrait est proposé en annexe n° 1.

²⁵ « Programme d'enseignement moral et civique de l'école et du collège (cycles 2, 3 et 4) », « Arrêté du 17-07-2018 », *JORF*, 21-07-2018, *Bulletin officiel de l'Éducation nationale*, n° 30, 26-07-2018.

²⁶ « Charte pour l'éducation artistique et culturelle », Haut conseil de l'éducation artistique et culturelle, 2016, mise en ligne en mai 2019. Accès : https://www.education.gouv.fr/sites/default/files/imported_files/document/Charte_EAC_HD_Mai_2019_1147206.pdf. Voir aussi le parcours d'éducation artistique et culturelle tel qu'il est précisé dans l'arrêté du ministère de l'Éducation nationale daté du 01-07-2015 (*JORF*, 07-07-2015).

Cette formation de tous les citoyens est aussi une des visées majeures de l'éducation aux médias et à l'information (EMI), comme le précise un avis récent du Conseil économique social et environnemental :

« L'éducation aux médias et à l'information (EMI) doit permettre aux enfants, aux jeunes, aux adultes et aux personnes âgées d'acquérir, sans pour autant devenir des professionnels, des connaissances et des compétences leur permettant de s'informer, d'émettre, de diffuser, d'analyser et de partager des informations de façon responsable. Elle apparaît comme un défi majeur pour préserver et vivifier la démocratie mais aussi comme une opportunité de rendre concrète l'éducation à la citoyenneté. En effet, elle concourt à développer le discernement et l'esprit critique nécessaires pour décrypter les médias et l'information et pour exercer sa liberté d'opinion et d'expression. »²⁷

Tout au long de leur histoire, les associations d'éducation populaire laïque ont fréquemment été pionnières dans ces domaines éducatifs divers, en particulier dans l'invention de dispositifs pédagogiques au moyen du cinéma et de l'audiovisuel. Profitant de l'enthousiasme populaire pour le cinéma, elles ont cherché à aménager un territoire géographique, économique, juridique et idéologique à la rencontre du peuple, de l'école républicaine et du cinéma. Est-ce bien étonnant ? La principale raison d'être de l'éducation populaire réside dans sa finalité d'émancipation de tous les êtres humains, quelles que soient leurs origines socioculturelles. À cette fin, les éducations artistique, culturelle et communicationnelle constituent les outils d'une entreprise plus vaste qui vise à l'exercice plein et entier, nécessairement libre et éclairé, de la citoyenneté.

Ayant une fonction éminemment politique, les associations d'éducation populaire ont été confrontées à ce défi constamment renouvelé de s'adapter aux mutations sociétales tout en pérennisant leur visée émancipatrice du peuple dans ses multiples acceptions. Il est ainsi possible d'observer comment elles ont cherché à rester en prise avec une société structurée par des rapports économiques et sociaux qui ont connu de profonds bouleversements, concernant la démographie, le poids des espaces urbains et ruraux, la part des emplois dans les secteurs

²⁷ Marie-Pierre Gariel, *Les Défis de l'éducation aux médias et à l'information*, Paris, Les éditions des journaux officiels, coll. « Les avis du CESE », 2019, p. 7 (*JORF*, 09-12-2019). L'intégralité du texte est fournie en annexe n° 2.

primaire, secondaire et tertiaire, les relations industrielles et les rapports femmes-hommes.

Mais la notion qui, quoique floue et mouvante, nous semble la plus pertinente quand il s'agit de décrire les évolutions de l'éducation populaire est celle de laïcité²⁸, notion aux multiples dimensions (philosophique, juridique, sociale), sujette fréquemment à polémique, non seulement chez ses détracteurs mais aussi chez ses défenseurs. Sous un angle philosophique, elle vise à soustraire les personnes aux directions de conscience fondées sur les religions afin de favoriser leur autonomie de pensée, selon un modèle doctrinal construit par les Lumières²⁹. D'un point de vue juridique, une société laïque a pour principes l'égalité de ses membres devant la loi, quelles que soient leurs religions ou convictions, ainsi que l'indépendance de l'administration et du service public par rapport au prosélytisme ou au communautarisme religieux. Cependant, la notion doit aussi être replacée dans son processus historique d'émergence au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle en France, période durant laquelle elle devient une revendication des mouvements républicains. À partir de la Commune de Paris (1871), des lois scolaires de 1881 et 1882, de l'affaire Dreyfus et de la loi de séparation des Églises et de l'État (1905) jusqu'à nos jours, elle constitue un enjeu majeur autour duquel se structure la vie sociale, politique et culturelle de la société française.

Aussi, malgré (ou en raison de) de ces caractères pluridimensionnel et évolutif, est-il particulièrement intéressant d'observer comment le monde de l'éducation populaire la mobilise, la fait entrer en résonance avec une société en mouvement, dans le cadre d'activités culturelles, dont les enjeux correspondent certes à des visées émancipatrices, mais qui ne sont pas pour autant dénués d'intérêts en termes de contrôles social et politique. Nous chercherons ainsi à comprendre comment les

²⁸ Voir la définition qui en est faite dans le *Publictionnaire* : Anne-Hélène Le Cornec Ubertini, « Laïcité », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 14 décembre 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/laicite>.

²⁹ Emmanuel Kant, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », Königsberg, 30-08-1784, dans Emmanuel Kant, *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières et autres textes*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 49.

associations d'éducation populaire, entre permanence et renouvellement, ont su (ou dû) faire évoluer leur conception de la laïcité en même temps qu'elles s'efforçaient d'adapter leur mode de médiation cinématographique aux changements techniques, économiques, politiques et socioculturels de ces 100 dernières années.

Des dispositifs à la rencontre des publics populaires ?

Concernant les dispositifs cinématographiques d'éducation populaire, identifier la nature de la politique qu'ils mettent en œuvre à l'intention des publics populaires constitue une question particulièrement complexe. En effet, la notion de public, dont les contours sont imprécis, vient rencontrer ici celle de peuple, elle-même fortement instable. Il suffit de se référer aux multiples acceptions des deux notions dans le *Publictionnaire*³⁰ pour s'en convaincre. L'expression « public populaire » est en effet doublement équivoque, comme le souligne Jamil Dakhli³¹. De surcroît, les deux notions parcourent un spectre sémantique si large qu'elles paraissent, une fois réunies, tantôt redondantes (dans l'expression « grand public », il n'y a de public que populaire), tantôt antithétiques. Christian Ruby considère ainsi que les violences symboliques exercées sur les spectateurs par les prescripteurs culturels sont telles que la notion même de « public des arts et de la culture » se construit en opposition à celle de « peuple », « comme si

³⁰ Voir les articles « Public (lexique) » (Michelle Lecolle, *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015, mis en ligne le 20 septembre 2015. Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/public-lexique>) et « Démocratisation du public » (Christian Ruby, *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2016, mis en ligne le 19 octobre 2016. Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/democratisation-du-public>). L'existence même de l'objet « public » semble sujet à caution, selon la conception de Bernard Lahire (*La Culture des individus. Dissonances, cultures et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004).

³¹ Jamil Dakhli (dir.), *À la recherche des publics populaires. (1) Faire peuple*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », 2015, p. 7.

public et peuple étaient liés par un dessein d'exclusion réciproque »³². Pour ajouter à la confusion, la définition de « l'éducation populaire » est elle-même flottante. La thèse de Frédéric Chateigner montre en effet à quel point l'expression recouvre des idéologies évolutives et des réalités contrastées³³.

Selon une visée heuristique, il nous semble néanmoins souhaitable d'appréhender les phénomènes sociopolitiques non complètement homogènes que recouvre l'expression mythifiante d'éducation populaire à partir de trois définitions distinctes du peuple. Alors que dans un sens restreint, la notion de peuple se réfère à une population pauvre (qu'on désigne, entre autres, sous l'appellation de « petit peuple »), en particulier aux ouvriers de l'industrie³⁴, elle désigne dans un sens plus diffus un groupe plus ou moins hétérogène d'un grand nombre d'individus (formant des communautés de spectateurs ou ce

³² Christian Ruby, « Public des arts et de la culture », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 30 mars 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-des-arts-et-de-la-culture>.

³³ Empruntée à l'analyse de discours, la notion de formule utilisée par Frédéric Chateigner, au travers d'une étude lexicographique, montre que l'expression d'éducation populaire d'une part participe à un processus de mythification et d'autre part désigne des phénomènes socio-politiques non homogènes, dans un cadre d'abord scolaire (de la Révolution aux années 1930), puis extrascolaire (du Front populaire aux années 1980), pour finalement, à partir des années 1990, être réinvestie dans l'école à partir d'un substrat extrascolaire. Frédéric Chateigner, « "Éducation populaire" : Deux ou trois vies d'une formule », thèse de doctorat en sciences politiques, université de Strasbourg, 2012.

³⁴ À la fin du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne, les premiers cours pour adultes s'adressent au peuple compris selon cette première acception. L'éducation populaire apparaît ainsi en Grande-Bretagne, première à s'industrialiser, première aussi à éduquer les mondes ouvriers dans le cadre d'œuvres caritatives à partir des années 1830 (voir Bénigno Cacérès, *Histoire de l'éducation populaire*, coll. « Peuple et culture », Paris, Éditions du Seuil, 1964). Pour une vue d'ensemble de l'histoire de l'éducation populaire, voir aussi : Jean-Paul Martin, « Éducation populaire », dans François Jacquet-Francillon, Renaud d'Enfert et Laurence Loeffel (dir.), *Une histoire de l'école. Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Retz, 2010, pp. 197-204.

que l'on nomme de manière généralement péjorative le « grand public ») qui, en termes de notoriété, font le succès « populaire » d'un objet culturel et, d'un point de vue plus politique, peuvent former une « opinion publique ». Enfin, dans un sens civique, l'éducation populaire s'adresse à l'ensemble des citoyens auquel correspond la notion de « suffrage universel » dans le cadre du principe républicain de « souveraineté populaire »³⁵. L'éducation populaire peut se référer tour à tour à ces trois conceptions du peuple : éducation ciblant les groupes sociaux défavorisés selon des finalités émancipatrices, éducation s'adressant au plus grand nombre dans une perspective partiellement prosélyte ou encore éducation de l'ensemble des citoyens à des fins démocratiques.

En ce qui concerne la première acception, l'idée même que l'éducation populaire par le cinéma ait pu exister est fortement contestée à la fin des années 1990 dans le champ de l'histoire socioculturelle du cinéma par Fabrice Montebello qui voit dans les ciné-clubs « une culture populaire sans le peuple »³⁶. Cette thèse nous semble sujette à caution en raison du fait qu'elle circonscrit la notion de « populaire » aux seules populations ouvrières du secteur secondaire et ce, dans le cadre d'un terrain d'investigation restreint³⁷. Elle a néanmoins ouvert la voie à de nombreuses recherches, notamment sur

³⁵ Si dès les années 1830, dans les pays industrialisés, le développement de l'éducation populaire est lié à la question sociale (et à la dangerosité des classes laborieuses), la visée républicaine de formation du citoyen apparaît nettement en 1848 en France avec l'instauration du suffrage universel masculin. Carole Christen et Laurent Besse (dir.), *Histoire de l'éducation populaire (1815-1945)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2017, pp. 15-17.

³⁶ Fabrice Montebello, *Le Cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, A. Colin, 2005, p. 70. Voir aussi Fabrice Montebello, « Les intellectuels, le peuple et le cinéma », dans *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), Paris, L'Harmattan, 1997.

³⁷ La critique portée par Fabrice Montebello est fondée sur l'observation des pratiques cinématographiques des publics du bassin minier et sidérurgique de Longwy durant les quinze années d'après Seconde Guerre mondiale. Fabrice Montebello, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960 », thèse de doctorat en histoire, université Lyon 2, 1997.

la principale association en matière d'éducation populaire par le cinéma, à savoir la Ligue de l'enseignement³⁸, au travers de l'Union française des œuvres laïques par l'image et le son (UFOLEIS)³⁹, mais aussi sur les autres fédérations de ciné-clubs dans leur diversité : la Fédération Jean Vigo, la Fédération française des ciné-clubs – FFCC⁴⁰ et la Fédération loisirs et culture cinématographique – FLECC⁴¹. Plus récemment, les recherches s'orientent vers des mouvements d'éducation populaire confidentiels, tels que Film et famille, fédération de ciné-clubs regroupant à l'origine des patronages protestants de la région lilloise⁴². Prolongeant ces nombreuses recherches, qui, pour autant, ne couvrent pas encore l'ensemble du champ de l'éducation populaire par et au cinéma (il manque par exemple une étude sur la contribution des Maisons des jeunes et de la culture - MJC), notre ouvrage s'attache à montrer en quoi les dispositifs déployés sur le terrain dans la durée par les organisations d'éducation populaire laïque

³⁸ Pour une vision d'ensemble de l'action politique et culturelle de la Ligue de l'enseignement, voir Jean-Paul Martin, *La Ligue de l'enseignement. Une histoire politique (1866-2016)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

³⁹ Concernant les activités cinématographiques de la Ligue de l'enseignement : Pascal Laborderie, *Le Cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op.cit.*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016.

⁴⁰ Léo Souillés-Debats, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2017.

⁴¹ Mélisande Leventopoulos, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴² Pascal Laborderie et Vivien Soldé, « La violence au cinéma : une controverse entre les associations d'éducation populaire laïques et confessionnelles (France, 1947-1963) », *Le Télémaque*, n° 53, 2018, pp. 81-96 ; Mélisande Leventopoulos, « Entre croisade morale et cinéphilie populaire, l'association de spectateurs Film et famille », dans Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos (dir.), *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 147-184.

portent une attention particulière aux publics exclus ou défavorisés d'un point de vue social, économique, culturel ou géographique, en menant une politique d'aménagement d'un territoire culturel à l'intention des espaces ruraux (chapitres 1 et 10) et des zones péri-urbaines concernées par la politique de la ville (chapitre 11), ou en incluant, selon un objectif non seulement d'égalité mais aussi de mixité, les parties de la population touchées par les discriminations ou les exclusions, en particulier les femmes (chapitre 3), les populations issues de l'immigration (chapitre 11) ou encore les personnes âgées (chapitre 12).

La deuxième acception de la notion de peuple, celle qui se réfère à un grand nombre hétérogène d'individus, permet d'envisager l'éducation populaire sous trois angles, celui de la légitimation d'un modèle culturel, celui de son appropriation par les publics et celui de son exploitation en matière de propagande politique. Tout d'abord, il est nécessaire de distinguer les formes de cinéphilie médiatisées par les mouvements d'éducation populaire, qui sont indéniablement savantes en raison de leurs finalités éducatives, d'une cinéphilie dite « ordinaire », telle qu'elle est étudiée aujourd'hui dans le champ des *cultural studies*. De 2012 à 2015, le programme de recherche intitulé « Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre. 1945-1958 »⁴³ a amorcé un mouvement de recherches sur les cinéphilies des « spectateurs ordinaires »⁴⁴. Récemment, un ouvrage collectif dirigé par Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos s'inscrit dans cette lignée en se consacrant aux usages « ordinaires » du cinéma à partir de sources originales telles que les magazines populaires⁴⁵. Dans leur

⁴³ Programme en réponse à un appel de l'Agence nationale de la recherche (ANR) copiloté par l'IRCAV (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel - université Sorbonne Nouvelle - Paris 3) et le MICA (Médiations, informations, communication, arts - université Bordeaux Montaigne).

⁴⁴ « Les goûts des spectateurs ordinaires : un paysage contrasté », dans Gwenaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 237. Voir aussi Thomas Pillard, « Cinéphilie populaire et usages sociaux du cinéma dans les années 1950 : le courrier des lecteurs du Film complet (1949-1958) », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, 2015, pp. 69-87.

⁴⁵ Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos (dir.), *op. cit.*, p. 10.

introduction à l'ouvrage, les autrices reviennent sur la polysémie de la notion de populaire :

« Nous préférons le terme "ordinaire" à celui de "populaire" en raison de la polysémie de ce dernier, et de la confusion qu'il engendre généralement entre culture populaire (au sens de culture de masse) et classes populaires. Parler d'"usages ordinaires" permet de désigner les comportements du commun des spectateurs et des spectatrices, c'est-à-dire de celles et ceux qui ne relèvent pas de l'élite culturelle ni de la cinéphilie dite "savante", sans les réduire aux seules classes populaires. »

Se distinguant de cette démarche, notre ouvrage contribue à montrer comment les mouvements d'éducation populaire ont institué, *via* le cinéma éducateur, les ciné-clubs ou les festivals, une forme de culture cinématographique destinée au plus grand nombre, mais qui s'écarte néanmoins de la cinéphilie « ordinaire » dans la mesure où elle se pose en alternative au modèle dominant du cinéma commercial fonctionnant sur le « star system », la segmentation des publics et l'organisation des pratiques de fans.

De même que les *cultural studies* initiées par Geneviève Sellier ont constitué le cadre de nombreuses études sur les publics de cinéma dans le champs des études cinématographiques, les sciences de l'information et de la communication ont contribué à renouveler les recherches sur les publics des industries culturelles⁴⁶, concernant notamment les publics de cinéma de la télévision, à partir d'une conception performative des téléspectateurs⁴⁷. Il ne s'agit plus seulement d'étudier

⁴⁶ Pour une vue générale des différents types d'approches du public, voir Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 108-110.

⁴⁷ Selon Céline Ségur, « les recherches en SIC ont contribué à une approche d'un public qui n'existe pas en soi, mais se constitue de la rencontre avec un dispositif médiatique » (Céline Ségur, « L'étude des publics de télévision en SIC. Quelle évolution conceptuelle ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 2015, p. 5, mis en ligne le 30 septembre 2015. Accès : <http://journals.openedition.org/rfsic/1470>). Pour une vision exhaustive de l'émergence des recherches en sciences de l'information et de la communication sur les publics de télévision, voir aussi Céline Ségur, *Les Recherches sur les téléspectateurs. Trajectoires académiques*, Paris, Hermès/Lavoisier, 2010.

les dispositifs de médiation culturelle d'après les productions des prescripteurs, mais aussi au regard des publics qui se constituent en réaction à ces dispositifs médiatiques. Il est dorénavant possible de s'écarter d'un système d'appréhension des publics fondé sur la distinction entre publics légitimes et illégitimes pour envisager la manière dont les spectateurs, dans leur diversité sociale et culturelle, s'approprient les dispositifs de médiation et s'inscrivent par là même dans des mouvements culturels qui constituent des formes de « médiaculture »⁴⁸. Selon cette approche, les dispositifs d'éducation populaire ne se conçoivent pas dans un cadre épistémologique opposant finalités émancipatrices revendiquées par les prescripteurs et contrôle des catégories sociales populaires qui, pour se muer en public, seraient enjointes de gommer leur différence. Cette conception met en revanche l'accent sur la manière dont les publics s'approprient les dispositifs. Même si notre ouvrage se consacre principalement aux acteurs socioculturels, aux dispositifs de médiation culturelle qu'ils mettent en œuvre et aux politiques culturelles qui les favorisent, il aborde néanmoins dans cette perspective la manière dont les publics s'emparent des dispositifs de médiation cinématographique, notamment dans les chapitres qui s'attachent aux productions d'affiches par les membres des ciné-clubs (chapitre 8) ou aux pratiques des bénévoles des festivals (chapitre 12).

La notion de « peuple », comprise comme un grand groupe hétérogène d'individus, permet en outre d'appréhender l'éducation populaire sous l'angle des visées politiques des divers mouvements d'éducation populaire, qui sont eux-mêmes représentatifs des diverses forces politiques françaises. La prise en compte des goûts cinématographiques des publics populaires pour le cinéma commercial par les dispositifs d'éducation populaire participe d'une stratégie de captation du public, qui ne se pose pas seulement en alternative aux industries culturelles, mais doit aussi être pensée dans le contexte concurrentiel des prescripteurs culturels du secteur non marchand. Notre ouvrage cherche ainsi à mettre en perspective les dispositifs de médiations cinématographiques avec les clivages et les rapprochements qui structurent les mondes de l'éducation populaire laïque et confessionnelle durant 100 ans (chapitres 4, 7 et 9). De la même

⁴⁸ Éric Maigret et Éric Macé, *Penser les médiacultures*, Paris, INA/A. Colin, 2005.

manière, il entend réinscrire l'éducation populaire laïque au moyen du cinéma dans l'histoire politique française. Par exemple, il explique en quoi, dans l'entre-deux-guerres, le cinéma éducateur laïque a contribué à la promotion du Front populaire (chapitre 2), pourquoi, en 1949, le cinéma non commercial a émergé sous les auspices d'un gouvernement radical-socialiste (chapitre 5), comment, au début de la V^e République, les ciné-clubs laïques ont constitué une forme de contre-culture face au pouvoir gaulliste (chapitre 7), ou encore en quoi, au tournant des années 1980, la controverse sur le déclin des ciné-clubs et l'avènement de l'Art et essai est représentative des tensions qui traversent la vie politique dans le contexte de l'arrivée au pouvoir de la « deuxième gauche » (chapitre 9).

Une troisième acception de la notion de peuple permet d'aborder enfin une dernière dimension de l'éducation populaire. Si la notion de « petit peuple » désigne les groupes défavorisés, dominés, voire discriminés selon leur appartenance socioculturelle (ce qui par extension peut correspondre à la notion grecque d'*ethnos* en raison des déterminismes qu'elle présuppose), si l'expression de « grand public » ou de « public ordinaire » se réfère quant à elle à des pratiques culturelles de tout venant et s'adressant à tous (ce à quoi répond chez les Grecs anciens la notion de *laos* pour désigner le peuple, ou si on veut la masse, sans distinction socioculturelle)⁴⁹, notre ouvrage envisage aussi la notion de peuple selon une troisième acception, plus civique quant à elle, dans la mesure où elle désigne l'ensemble des citoyens (le *demos*). En effet, même si l'éducation populaire laïque recouvre nécessairement les deux premières notions (la première favorisant la liberté de conscience dans le respect des différences, la deuxième prônant l'égalité des droits, quelles que soient les appartenances), la troisième revêt un sens fondamentalement universaliste, parce qu'elle ne vise pas seulement à émanciper les individus ou à les fédérer autour d'opinions et de pratiques socio-politiques mais à former des citoyens capables de faire société. Dans ce sens, la popularisation de la culture, ou si on préfère sa démocratisation, est à replacer, non pas seulement dans une perspective sociale, mais dans le projet politique de construction d'un État républicain héritier

⁴⁹ Concernant cette analogie avec le grec ancien, voir Henri Peña-Ruiz, *Qu'est-ce que la laïcité ?*, Paris, Gallimard, 2003, précisément le premier chapitre intitulé « Le mot, le principe, l'idéal », pp. 13-35.

des Lumières, qui trouve une de ses plus nettes expressions sous le Front populaire, comme le souligne en 1936 le rapport de Joanny Berlioz⁵⁰, rapporteur des Beaux-Arts à la Chambre des députés :

« La culture doit devenir " républicaine " au sens étymologique du mot, c'est-à-dire qu'elle doit être partie intégrante de la chose publique. »⁵¹

En définitive, par-delà l'hétérogénéité des divers dispositifs que nous aborderons, nous proposons de les ranger sous la même expression d'éducation populaire laïque, dans la mesure où ils participent d'un projet pérenne de formation des citoyens et de transformation de la société par la culture. Dans cette perspective, la médiation culturelle (la médiation au cinéma) est envisagée comme une médiation sociale, politique et institutionnelle (la médiation par le cinéma)⁵².

Une approche interdisciplinaire des dispositifs d'éducation cinématographique

En sciences de l'information et de la communication, les publics populaires (dans toutes les acceptions de l'expression) ont bénéficié récemment d'un regain d'intérêt en faisant l'objet de recherches au long cours par le Centre de recherche sur les médiations (CREM). Afin de considérer comment les dispositifs d'éducation populaire pensés pour le peuple (« faire peuple ») ont pu (ou non) rencontrer des pratiques

⁵⁰ Joanny Berlioz (1892-1965) est alors député communiste de la Seine (1936-1940). Son discours du 1^{er} décembre 1936 devant la Chambre des députés est célèbre dans la mesure où il y propose la création d'un « grand ministère de l'Art français », qui préfigure le ministère de la Culture. De larges extraits en sont proposés dans Philippe Poirrier, *Les Politiques de la culture en France*, Paris, La Documentation française, 2016, pp. 146-150.

⁵¹ Joanny Berlioz, « Le Front populaire : "populariser" la culture », Rapport présenté devant la Chambre des députés, 1^{er} déc. 1936, reproduit dans Philippe Poirrier, *ibid.*, p. 147.

⁵² Sur cette distinction, voir Jean Davallon, « La médiation : la communication en procès », dans *Médiations et Médiateurs*, MEI, n° 19, 2004, pp. 37-59, notamment pp. 40-44.

populaires (« être peuple »)⁵³, nous proposons de construire un axe de recherche qui articule les sciences de l'information et de la communication avec l'histoire du cinéma et les sciences de l'éducation et de la formation.

Cette interdisciplinarité s'explique au moins par trois raisons. Tout d'abord, il faut bien dire que notre démarche comprend une part de subjectivité dans la mesure où elle est liée à un parcours personnel qui nous a amené à nous éloigner du caractère normatif des disciplines pour envisager les liens qu'il serait possible de tisser entre elles, ce qui au fond correspond à une position plus philosophique que scientifique ou si on préfère à un « état d'esprit », pour reprendre l'expression de Roselyne Koren⁵⁴. Par ailleurs, il faut souligner que les sciences de l'information et de la communication constituent un champ habitué à l'interdisciplinarité, comme le sont du reste les études cinématographiques et les sciences de l'éducation et de la formation. Surtout, quand il s'agit de justifier une démarche interdisciplinaire, il est habituel d'évoquer la complexité du phénomène étudié⁵⁵. Nous ne dérogerons pas à cette règle en insistant sur le fait que l'étude des dispositifs d'éducation populaire cinématographique nécessite de croiser des compétences en sciences de l'information et de la communication (en analyse des dispositifs de médiation culturelle, histoire de l'industrie cinématographique, sémio-pragmatique du cinéma) et en études cinématographiques (en histoire du cinéma, analyse filmique).

⁵³ Nous reprenons à dessein les deux sous-titres des volumes publiés par l'université de Lorraine à la suite des travaux du CREM sur les publics populaires, notamment au colloque international « À la recherche des publics populaires », dont sont issus deux ouvrages éponymes. Jamil Dakhli, *op. cit.* ; Jamil Dakhli, Delphine Le Nozach et Céline Ségur, *À la recherche des publics populaires, (2) Être peuple*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », 2016.

⁵⁴ Roselyne Koren, « Quand l'interdisciplinarité est un "état d'esprit" critique et heuristique », *Questions de communication*, n° 18, 2010, pp. 159-170.

⁵⁵ Béatrice Fleury et Jacques Walter, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », *Questions de communication*, n° 18, 2010, p. 154.

Notre démarche disciplinaire se présente ainsi comme une histoire culturelle de la manière dont les associations d'éducation populaire laïque ont adapté leurs activités cinématographiques aux évolutions sociétales tout en pérennisant leurs finalités philosophico-politiques de formation des citoyens. Notre méthodologie utilise principalement les outils de l'historien (travail sur archives, confrontation des documents, périodisation, sérialisation, etc.)⁵⁶ qu'elle conjugue ponctuellement avec ceux du sociologue de la culture (enquête de terrain, études statistiques, etc.) ou du sémiologue du cinéma (étude des usages du cinéma en contexte éducatif, analyse sémiologique des films, etc.). Tandis que nos travaux concernant l'entre-deux-guerres et la période de 1945 au milieu des années 1970 se fondent principalement sur les comptes rendus de bureaux, comités d'administration et assemblées générales des associations ainsi que sur leurs bulletins d'information interne et leurs revues spécialisées, la période des années 1970 à nos jours est documentée par des entretiens avec les divers acteurs socioculturels intervenant dans les dispositifs et par des enquêtes de terrain.

En outre, compte tenu des champs explorés (les associations d'éducation populaire ; l'Éducation nationale), mais aussi des visées éducatives des dispositifs, notre recherche mobilise des outils en sciences de l'éducation et de la formation :

- en philosophie de l'éducation, car le mouvement d'éducation populaire laïque est indissociable de ses visées émancipatrices héritières du siècle des Lumières ;
- en histoire de l'éducation populaire et en histoire de la formation d'adultes, en raison des motivations sociales, politiques et culturelles d'un monde de l'éducation populaire en constante mutation ;
- en histoire du système éducatif, dans la mesure où la spécificité du modèle d'éducation cinématographique à la française tient à l'implication originale du monde associatif dans les activités culturelles de l'école républicaine ;
- en pédagogie enfin, en raison du mode extra-scolaire d'éducation mis en œuvre par les associations d'éducation populaire.

⁵⁶ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992, pp. 23-86.

Les sciences de l'éducation rejoignent ici les problématiques de la médiation culturelle. En effet, lorsqu'il s'agit d'étudier les formes d'éducation non formelle ou informelle⁵⁷ que constituent les dispositifs cinématographiques de médiation culturelle, la manière dont les enseignants et les acteurs socioculturels aménagent une ambiance propice à la fois aux apprentissages et à la sociabilisation mérite une attention particulière⁵⁸. Dans cette perspective, l'observation, non seulement des temps forts (les séances de cinéma), mais aussi des temps faibles (le partage de la vie quotidienne) est primordiale⁵⁹.

En raison du rôle majeur des médiateurs et de l'importance de la relation humaine dans les pédagogies fondées sur des méthodes actives, en raison aussi de la place fondamentale accordée aux débats et, d'une manière générale, à la rencontre des autres, dans la culture de l'éducation populaire laïque, notre recherche consiste principalement à appréhender les dispositifs d'éducation cinématographique en présentiel. Néanmoins, en raison de la porosité actuelle entre art, divertissement et communication, en raison aussi des goûts et pratiques des publics, dont le rapport à la culture s'opère de plus en plus au travers des écrans⁶⁰, les nouveaux modes de communication numérique seront abordés ponctuellement, précisément dans le dernier chapitre, où nous considérons comment un dispositif d'éducation cinématographique en présentiel tel que le festival du court métrage de Troyes élargit la palette de ses activités en menant des actions d'éducation aux usages du web ou de découverte des nouvelles technologies de l'audiovisuel (chapitre 12).

⁵⁷ Au sujet de l'influence de l'éducation non formelle sur les pratiques scolaires, voir Daniel Jacobi, « Savoirs non formels ou apprentissages implicites ? », *Recherches en communication*, n° 15, 2001. Accès : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/47503>.

⁵⁸ Dominique Bucheton et Yves Soulé, « Les gestes professionnels et le jeu des postures de l'enseignant dans la classe : un multi-agenda de préoccupations enchâssées », *Éducation et Didactique*, vol 3 - n° 3, 2009, pp. 29-48.

⁵⁹ Jean-François Marcel, « Approche ethnographique des pratiques enseignantes durant les temps interstitiels », *Spirale - Revue de Recherches en Éducation*, n° 3, 2002, pp. 103-121.

⁶⁰ Olivier Donnat, *op.cit.*, pp. 1-2, et pour une vision détaillée : Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication / La Découverte, 2009.

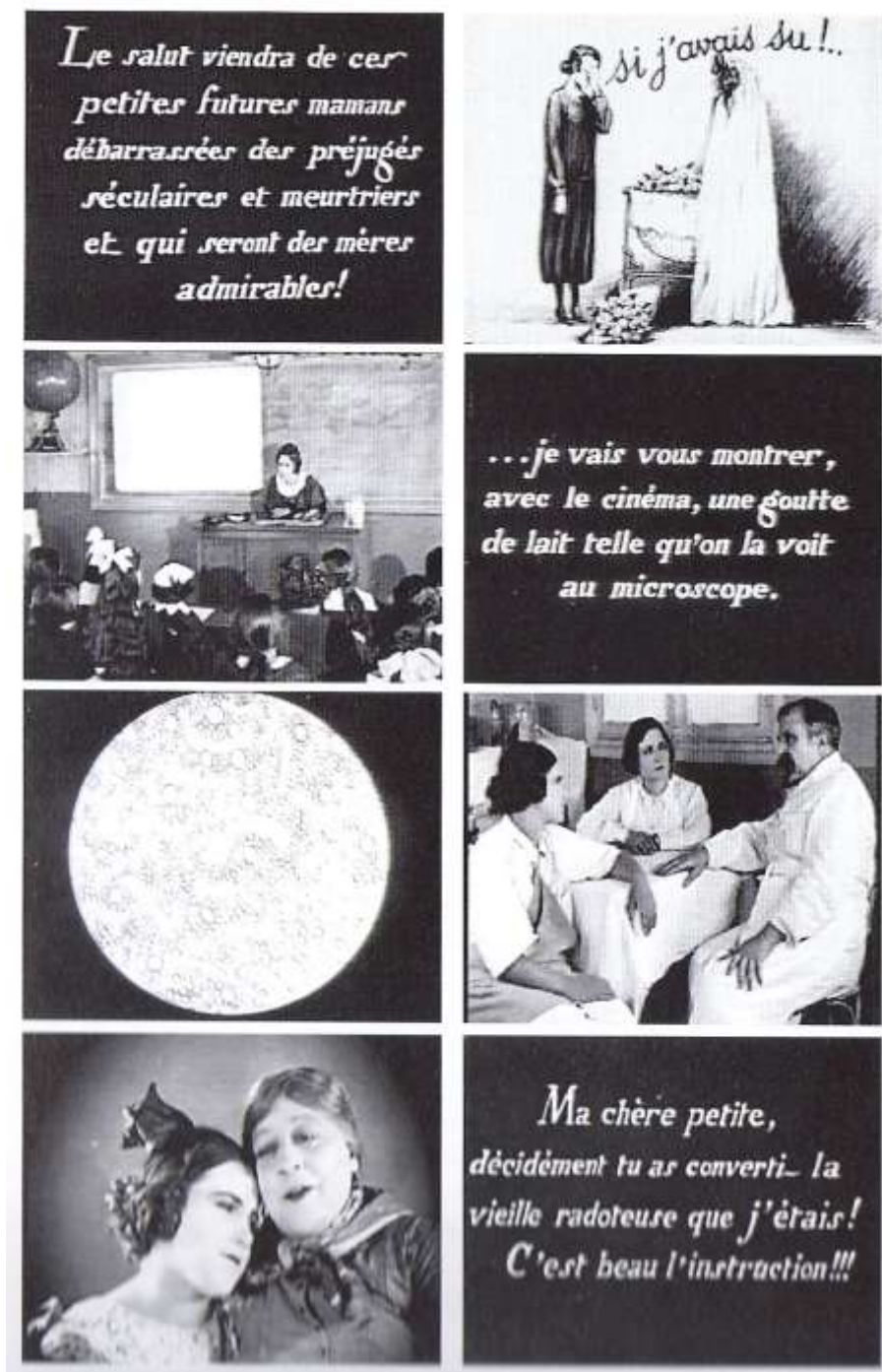
Trois grandes périodes d'éducation populaire cinématographique

Notre approche historique et communicationnelle vise à donner du sens aux pratiques cinématographiques mises en œuvre par les mouvements d'éducation populaire laïque durant trois périodes distinctes, qui correspondent aux trois principaux types de dispositif cinématographique ainsi qu'aux trois parties de cet ouvrage : le cinéma éducateur (Partie I : 1920-1949), les ciné-clubs (Partie II : 1949-1989) et les festivals (Partie III : 1989-2020).

Ces périodes sont délimitées en premier lieu par les textes officiels qui ont initié les mutations observées dans le champ des associations d'éducation populaire laïque diffusant la culture par le film : 1920 correspond à la généralisation de l'utilisation du cinéma dans les établissements scolaires et à l'institutionnalisation du cinéma éducateur sous l'impulsion de la commission extra-parlementaire dite « Bessou »⁶¹ ; 1949 est l'année de l'établissement par le Centre national de la cinématographie (CNC) du statut juridique du cinéma non commercial, qui constitue un facteur explicatif majeur dans la démocratisation des ciné-clubs ; 1989 voit enfin émerger un autre type de dispositif dominant les activités scolaires cinématographiques : Collège au cinéma. Concernant cette dernière période de profonde remise en question du monde de l'éducation populaire par et au cinéma, nous consacrerons surtout notre étude aux formes extra-scolaires d'éducation cinématographique que sont les festivals.

⁶¹ Auguste Bessou (1867-1952), professeur de Littérature, secrétaire général du Cercle populaire d'enseignement laïque (1892), qui se situe dans le giron de la Ligue de l'enseignement, secrétaire général du Congrès international des sociétés laïques d'enseignement et d'éducation populaire (1900), il devient un proche collaborateur de Paul Painlevé qui le charge du « Rapport général sur la commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement » (ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Imprimerie nationale, 1920).

**Partie I. Le cinéma éducateur (1920-1949) :
une politique d'éducation populaire par le cinéma**



La Future Maman (Jean Benoit-Lévy, 1924) / Source : AFF – CNC.

1. Le cinéma éducateur laïque

Dans l'entre-deux-guerres en France, un formidable mouvement d'éducation populaire par le cinéma se constitua sous le nom de cinéma éducateur laïque. Ce dispositif était animé par les instituteurs de l'école publique et orchestré à la fois par les différents ministères et par la Ligue française de l'enseignement⁶². Il contribua à une large diffusion devant des publics d'enfants et d'adultes de films d'enseignement certes, mais aussi de films d'éducation sanitaire et sociale, qui étaient notamment réalisés par Jean Benoit-Lévy, ainsi que de films de fiction destinés à attirer le public (principalement des dessins animés ou des films burlesques). De quelle nature étaient les activités de l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL), le réseau cinématographique de la Ligue française de l'enseignement ? Quelles en étaient les visées idéologiques⁶³ ?

Si, dans un premier temps, il est utile d'expliquer comment ce réseau émergea à l'échelle nationale, sans doute une histoire du cinéma éducateur devrait-elle, dans un deuxième temps, dépasser le cadre franco-français⁶⁴. Afin de mieux cerner sa dimension politique, il semble en effet pertinent de regarder cette éducation populaire laïque

⁶² La Ligue française de l'enseignement est une confédération où les associations sont regroupées au niveau départemental dans 89 Fédérations des œuvres laïques. Cette organisation est doublée d'un regroupement par secteur d'activité (arts, cinéma, sport, vacances) dans les Unions françaises des œuvres. En 1939, la Ligue de l'enseignement, qui ne compte pas moins de 25 000 associations, est le plus important réseau associatif français (Pierre Tournemire, *Histoire de la Ligue de l'enseignement*, Paris, LFEFP, 1997, p. 8). Voir aussi Nathalie Sévilla, « La Ligue de l'enseignement, Confédération générale des œuvres laïques 1919-1939 », thèse de doctorat en histoire, IEP de Paris, 2004, p. 406.

⁶³ L'UFOCEL est aujourd'hui mieux connue sous le nom qu'elle prit en 1953 : l'UFOLEIS, Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son.

⁶⁴ Voir Pascal Laborderie, « Le cinéma éducateur laïque : l'autre cinéma du Front populaire » dans Carole Christen et Laurent Besse (dir.), *Histoire de l'éducation populaire (1815-1945)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2017, pp. 385-397.

par le cinéma au prisme de l'international. En effet, le réseau du cinéma éducateur laïque français englobait l'ensemble du territoire français, c'est-à-dire non seulement la métropole, mais aussi les colonies. Il est par ailleurs important de rappeler le rôle de la Société des nations (SDN) qui créa en 1928 d'un Institut international du cinématographe éducatif. Enfin, il n'est pas inintéressant de comparer le cinéma éducateur français aux autres réseaux d'éducation et de propagande mis en place dans l'entre-deux-guerres en Europe.

Un réseau d'éducation populaire par le cinéma de première importance

Le cinéma a été utilisé dès la fin du XIX^e siècle dans les conférences pour adultes⁶⁵. Il entre à l'école dès le début du XX^e siècle⁶⁶. Dans les années 1920, à la suite d'une commission extra-parlementaire qui préconise la généralisation de l'utilisation du cinéma dans tous les secteurs de l'enseignement, des offices du cinéma scolaire et éducateur laïque apparaissent sur tout le territoire⁶⁷. Leur activité principale consiste à louer des appareils de projections cinématographiques, des films, des vues fixes et des disques aux établissements scolaires, aux amicales laïques, aux patronages industriels, aux hôpitaux et aux casernes, en vue de participer à l'enseignement dans le cadre de la classe (le cinéma scolaire), mais aussi à l'éducation des adolescents et des adultes dans un cadre postscolaire et populaire (le cinéma éducateur). Nous proposons de regrouper ces usages du cinéma, certes différents selon leur programmation et leur public, sous la même

⁶⁵ Le 25 mars 1899 à Paris, sur l'initiative de l'Œuvre française des conférences populaires, d'après Georges-Michel Coissac, *Le cinématographe et l'enseignement*. Paris, Éditions du Cinéopse, 1926.

⁶⁶ Dans une école primaire situé rue de Vitruve à Paris, selon Antoine Borrel, *Proposition de loi tendant à la création d'un Office national du Cinématographe*, n° 5030, Chambre des députés, 10 novembre 1927, p. 4.

⁶⁷ Auguste Bessou, « Rapport général sur la commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement », ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Imprimerie nationale, 1920. Voir aussi Auguste Bessou, « L'emploi du Cinématographe dans les branches de l'enseignement », *La Revue pédagogique* n° 2, fév. 1920.

expression de « cinéma d'éducation populaire laïque », dans la mesure où, que ce soit dans ou hors la classe, leur visée générale consiste à contribuer au vaste mouvement de démocratisation de l'éducation dans un but de formation des citoyens au suffrage universel. Dans ce contexte, le cinéma est compris comme un excellent moyen de répondre au phénomène de massification (c'est à ce moment que se généralise la communication de masse au moyen de la projection). Surtout, la structure associative offre une souplesse qui permet aux activités cinématographiques de s'adapter à la diversité des publics populaires et des contextes régionaux.

Quelle est le rayonnement de ce réseau ? À la fin des années 1930, l'UFOCEL compte 28 offices régionaux du cinéma éducateur qui couvrent 77 départements et au moins 5560 points de projection qui ne se situent pas seulement dans les grandes villes, mais aussi dans les espaces ruraux et dans les colonies⁶⁸. Il s'agit d'une estimation basse, si nous la comparons au dénombrement énoncé par Antoine Borrel, selon lequel, en 1927, entre 7000 et 9000 appareils de projection cinématographique sont utilisés pour les seules écoles primaires et œuvres postsecondaires⁶⁹. Le réseau de l'UFOCEL est aussi complété par les moyens propres de l'armée, du ministère de l'Agriculture, du Comité national de défense contre la tuberculose (CNDT) et de l'Office national d'hygiène sociale (ONHS), qui diffusent les mêmes films de propagande hygiéniste. Les catalogues de films du cinéma éducateur laïque proposent ainsi non seulement des courts métrages pédagogiques susceptibles d'être projetés dans la classe dans le cadre du programme scolaire, mais aussi les longs métrages de Jean Benoit-Lévy destinés à l'éducation sanitaire et sociale des adultes⁷⁰.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 38-49.

⁶⁹ Antoine Borrel, *Proposition de loi tendant à la création d'un « Office national du Cinématographe »*, n° 5030, Chambre des députés, 10-11-1927, p. 7.

⁷⁰ *Pasteur* (Jean Benoit-Lévy et Jean Epstein, 1922 ; thèmes : la pasteurisation, la vaccination), *La Future maman* (Jean Benoit-Lévy et Louis Devraigne, 1924 ; thème : la puériculture), *Le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy et Louis Devraigne, 1926 ; thèmes : la puériculture, la syphilis, la diphtérie, la tuberculose), *Il était une fois trois amis* (Jean Benoit-Lévy, 1927 ; thème : la syphilis), *Âmes d'enfants* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1928 ; thèmes : le taudis, l'alcoolisme, la tuberculose, la

Le mouvement d'éducation populaire laïque par le cinéma ne se réduit pas au réseau de la Ligue française de l'enseignement. Par exemple, à l'échelle nationale, la Cinémathèque coopérative de l'enseignement laïc (*sic*) promeut l'école laïque, sans pour autant être affiliée à l'UFOCEL. Ses animateurs, pour la plupart des instituteurs syndicalistes proches de la CGTU, participent au mouvement Freinet. Leurs activités coopératives consistent à réaliser avec les élèves des petits films documentaires de format 9,5 mm, qui sont échangés entre classes.

L'apparition de ce réseau considérable s'explique par l'investissement des instituteurs de l'école laïque, qui constituent la base du mouvement, par le rôle structurant de la Ligue française de l'enseignement et par l'interventionnisme de l'État en matière d'éducation par le cinéma. L'aide publique à l'achat de projecteurs pour les établissements scolaires, la création de cinémathèques, l'exonération fiscale et les subventions accordées aux offices soulignent le caractère paraétatique du cinéma éducateur laïque. Ainsi les offices assurent-ils la liaison entre les différents contextes régionaux et les ministères, notamment le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le ministère de l'Agriculture et le ministère du Travail, de l'Hygiène, de l'Assistance et de la Prévoyance sociales.

En ce qui concerne la distribution des films, les offices sont approvisionnés par la cinémathèque du Musée pédagogique qui dépend du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par la cinémathèque d'enseignement professionnel pilotée par le sous-secrétariat de l'Enseignement technique. Le ministère de l'Agriculture possède quant à lui depuis 1913 une section cinématographique et crée, en 1923, huit autres cinémathèques régionales. Il s'appuie néanmoins sur le réseau du cinéma éducateur laïque pour distribuer des films d'enseignement et d'orientation professionnelle, mais aussi des films de propagande contre l'exode rural.

En ce qui concerne la formation des animateurs du réseau, les instituteurs sont formés dans les écoles normales à l'utilisation

prostitution), *La Source* (Jean Benoit-Lévy, 1929 ; thème : l'hygiène par l'eau). Pour une analyse filmique de ce genre de films, voir Pascal Laborderie, « *Âmes d'enfants*, un "film-parabole" exemplaire de la propagande solidariste en France dans l'entre-deux-guerres », *Cinemas*, vol. 2, n° 1, 2011, pp. 151-173.

pédagogique du cinéma. Leurs compétences pratiques et méthodologiques en matière de projection sont doublées d'un dévouement à toute épreuve, puisque, outre les séances dans la classe, ils organisent régulièrement d'octobre à avril, jours fériés compris, des séances périscolaires et postscolaires (le jeudi et parfois le samedi après-midi). Tout en appelant de leurs vœux l'allongement de la scolarité obligatoire, ces militants laïques encadrent les loisirs des adolescents qui viennent d'obtenir leur certificat d'études afin de les accompagner jusqu'à l'âge où ils seront en droit de voter. Les séances postscolaires s'adressent ainsi aux jeunes gens âgés de 13 à 21 ans. Enfin, les instituteurs organisent des cours pour adultes et des séances populaires le samedi soir, le dimanche matin (à l'horaire de la messe) et le dimanche soir, parfois même le jeudi soir et le vendredi soir.

Afin d'attirer le plus grand nombre de spectateurs, les séances périscolaires, postscolaires et populaires offrent un programme composé de plusieurs films allant *crescendo* du film le plus « éducatif » au film le plus « récréatif ». Ces séances, lorsqu'elles ne sont pas programmées dans des salles pouvant accueillir des milliers de personnes (le Gaumont-Palace à Paris, la Bourse du travail à Lyon ou la salle Poirel à Nancy), ont lieu dans une salle communale installée spécialement pour l'occasion ou à l'école, soit sous le préau, soit dans une salle pouvant accueillir aussi bien les élèves de toutes les classes que les adultes du village.

Un cinéma colonialiste

Quelle est la dimension internationale du cinéma éducateur français ? L'importance que revêt en France le développement du cinéma éducateur laïque est liée à une volonté politique de prolonger l'éducation des adolescents et des adultes non seulement en France métropolitaine, mais aussi sur tout le territoire, qui comprend les départements restitués à la France dans le cadre du traité de Versailles, les départements d'Algérie et les colonies. Une des originalités de l'UFOCEL réside ainsi dans la réponse qu'elle apporte à la diversité culturelle des populations présentes sur l'ensemble du territoire.

Tout d'abord, le réseau du cinéma éducateur laïque entend propager la langue et la culture françaises là où des langues régionales ou étrangères sont parlées. Dans cette perspective, les activités cinématographiques des associations d'éducation populaire sont un

moyen d'adapter une politique d'intégration à la diversité des territoires. Il est à noter que cette conception tranche avec l'image caricaturale d'une école tertio-républicaine jacobine traitant de manière brutale les particularismes régionaux⁷¹. Par exemple, en Alsace-Lorraine, la population migrante qui est venue travailler dans les mines ou la sidérurgie est nombreuse. L'italien et le polonais, l'allemand ou le patois germanique sont bien souvent des langues premières sur ce territoire récemment rendu à la France. Dans ce contexte, l'Office régional d'enseignement cinématographique de Nancy programme des films dans l'objectif de promouvoir la langue française.

Dans l'Empire colonial, la diffusion de la culture française est aussi prise en charge par le réseau du cinéma éducateur. En Algérie, l'éducation populaire des adultes est organisée par l'office d'Alger qui dessert au moins 200 points de projection sur les départements d'Alger, Constantine et Oran. Ces départements sont aussi visités par les cinémas ambulants de l'Office national d'hygiène sociale, qui y projettent, entre autres, le *Conte de la mille et deuxième nuit* (Jean Benoit-Lévy et Albert Mourlan, 1929), film de prévention contre la syphilis, dont les dessins animés ont été réalisés à l'attention des populations locales, mais qui est aussi diffusé en métropole. Le cinéma éducateur algérien obéit en cela à une politique d'harmonisation des pratiques socioculturelles identique à celle qui est menée en métropole. Ainsi René Pestre, le directeur de l'office d'Alger, apprécie-t-il l'intérêt du cinéma, lorsqu'il s'agit de s'adresser « à la diversité des races et des langages »⁷².

Tandis qu'en Algérie, le cinéma éducateur est organisé par l'office du cinéma éducateur, en Indochine, il est pris en charge par un organisme privé, la Société Indochine-Films, dont la mission consiste à la fois à produire des films pour la métropole et à distribuer des films dans la colonie. Cependant, l'esprit qui préside à cette entreprise telle qu'elle est définie par Albert Sarraut (1872-1962), radical-socialiste

⁷¹ Jean-François Chanet a montré l'importance des activités périscolaires et post-scolaires dans l'adaptation de la « grande » aux « petites patries ». Jean-François Chanet, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996, pp. 328-357.

⁷² René Pestre, directeur de l'Office d'Alger, cité dans Gustave Cauvin, *Vouloir*, Lyon, ORCEL, 1928, p. 36.

proche d'Albert Lebrun⁷³, Gouverneur général de l'Indochine de 1911 à 1919, puis plusieurs fois ministre des Colonies dans les années 1920, est identique à celui à l'œuvre en Algérie. Il s'agit de justifier la colonisation par la mise en valeur de l'œuvre civilisatrice de la République française, qui est visible dans son programme de propagande sanitaire et sociale à l'intention des populations « indigènes »⁷⁴.

L'Institut international du cinématographe éducatif

Afin de mieux cerner l'idéologie du cinéma éducateur laïque, il est utile de dépasser le cadre métropolitain et de rappeler la tentative de rapprochement des divers cinémas éducateurs au sein de la Société des nations (SDN). En 1928, la SDN crée un Institut international du cinématographe éducatif, auquel la France participe. Il est situé à Rome et dirigé par Luciano de Feo, l'ancien directeur de la LUCE, c'est-à-dire l'organisme de propagande cinématographique du régime fasciste italien. Parmi les réalisations de l'Institut, la *Revue internationale du cinéma éducateur* est indéniablement un succès concernant sa diffusion⁷⁵. En 1932, l'Institut est aussi à l'initiative de la première édition du Festival international d'art cinématographique de Venise (la Mostra). Notons que la programmation du festival traduit la recherche d'un équilibre entre l'éducation et le divertissement. Ainsi, en 1934, la deuxième édition accorde-t-elle le premier prix à un film documentaire narratif : *L'Homme d'Aran* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934).

Malgré ces belles réalisations, l'Institut est exploité par l'Italie fasciste à des fins de propagande. En 1934, le congrès de l'Institut se réunit à Rome : Benito Mussolini en profite pour l'inaugurer en grande pompe dans la salle des Césars du Capitole. Compte tenu des natures

⁷³ Albert Lebrun (1871-1950), membre de l'Alliance démocratique (centre droit), président de la République (1932-1940).

⁷⁴ Alison J. Murray Levine, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁵ Ce mensuel paraît en plusieurs langues à partir de juillet 1929. En juin 1930, il compte un peu plus d'un millier d'abonnements. Christel Taillibert, *L'Institut international du cinématographe éducatif, Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan., pp. 137-141.

différentes des régimes qu'il réunit, compte tenu par ailleurs du caractère hétérogène de la délégation française, qui comprend aussi bien des représentants de l'éducation populaire laïque que des œuvres catholiques, l'Institut de Rome tient du mariage de la carpe et du lapin. En 1937, le départ de l'Italie de la SDN met fin aux activités de cet Institut. En 1939, le projet malheureusement avorté de Jean Zay, en tant que ministre des Beaux-Arts, de créer un festival international à Cannes en réponse à la propagande fasciste s'inscrit dans ce contexte de montée des tensions internationales⁷⁶.

Le cinéma éducateur dans les régimes totalitaires et les démocraties

D'un point de vue idéologique, il est intéressant de comparer les politiques d'éducation et de propagande par le cinéma dans les régimes totalitaires et dans les démocraties. D'une manière générale, nous observons que, malgré l'hétérogénéité des régimes de l'entre-deux-guerres, nous retrouvons régulièrement le terme « éducation » dans les divers organismes étatiques ou paraétatiques chargés d'assurer l'information et la propagande par le cinéma. En Russie d'abord, en 1919, le cinéma tombe sous le contrôle du « Commissariat du Peuple à l'Éducation ». En Italie ensuite, il faut rappeler que l'Institut LUCE s'appelle à l'origine « Union pour le cinéma éducatif ». Sous le III^e Reich enfin, le ministère dirigé par Joseph Goebbels s'intitule précisément « ministère de l'Éducation populaire⁷⁷ et de la Propagande ».

⁷⁶ Antoine Prost, *Regards historiques sur l'éducation en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Belin, 2007, p. 67.

⁷⁷ Les traductions habituelles de « *Volksaufklärung* » sont « éducation du peuple » ou encore « culture du peuple ». Nous traduisons à dessein par « éducation populaire », pour souligner la confusion sémantique qui peut régner à l'époque. On l'aura compris, cette expression est utilisée par le régime nazi dans une perspective radicalement différente de l'usage qui en est fait en démocratie. C'est en effet un contre-sens de confondre l'embrigadement et l'endoctrinement avec l'éducation. Ce type de détournement sémantique n'est pas sans rapport avec l'utilisation que les mouvements d'extrême droite font aujourd'hui en France du principe républicain de laïcité.

Dans les régimes totalitaires, la propagande se traduit par la mainmise de l'État sur l'industrie cinématographique : en 1919, en Russie, le cinéma est aussitôt nationalisé par Lénine. En Italie, l'État, qui contrôle l'actualité produite par l'Institut LUCE, relance l'industrie cinématographique avec comme point d'orgue de cette politique la création, en 1936, de Cinecittà. En Allemagne enfin, la censure, le contrôle du cinéma, notamment des actualités, et la politique d'aide à la production témoignent de l'engagement total du régime nazi dans la propagande par le cinéma.

En comparaison, l'intervention de l'État en faveur du cinéma de propagande paraît quasi inexistante dans les pays démocratiques. Au Royaume-Uni, les difficultés rencontrées par John Grierson à la British Film Unit, qui le poussent à démissionner en 1937, montrent bien l'inertie de l'État en matière de propagande intérieure. Par ailleurs, concernant la propagande extérieure, la promotion de l'Empire britannique est assurée par un système de sous-traitance, le British Council, qui commande des films à des producteurs indépendants. Qui s'étonnerait du reste que les politiques en faveur du cinéma de propagande soient relativement limitées dans les pays démocratiques ?

Cependant, le fait que l'appareil d'État ne dispose pas d'un organisme précis chargé de la propagande idéologique ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Nous avons vu qu'en France, le développement du cinéma éducateur s'expliquait par le travail conjoint des militants associatifs et des hommes politiques qui appartenaient à la même communauté d'esprit, celle de l'éducation populaire laïque. Cette manière de mettre en œuvre une propagande (principalement pour l'hygiène et les valeurs républicaines) sans pour autant mobiliser un organisme d'État, mais en s'appuyant sur l'entente qui règne chez les divers acteurs du cinéma éducateur laïque, n'est pas sans rappeler l'émergence d'une idéologie consensuelle dans les longs métrages britanniques des années 1930, telle que James Chapman la décrit :

« Les rapports entre les producteurs de films d'un côté, et les hommes politiques et les fonctionnaires publics de l'autre, avaient clairement eu une influence majeure sur l'orientation idéologique des films britanniques. En effet, c'est essentiellement à cause de ces liens officieux, mais mutuellement bénéfiques, que le gouvernement britannique n'a pas ressenti le

besoin de mettre en place un appareil de propagande comme dans les régimes totalitaires⁷⁸ ».

Cependant, en France, la politique publique en faveur du cinéma éducateur laïque n'est pas négligeable. De 1916 à 1927, elle se traduit par l'exonération fiscale du cinéma scolaire et éducateur, les subventions accordées aux offices du cinéma éducateur, l'aide à la production de films éducatifs, l'aide à l'achat de films et d'appareils cinématographiques par les établissements scolaires, la création de cinémathèques ministérielles et l'instauration du contrôle des films. En définitive, nous pouvons avancer que l'impulsion du gouvernement français en faveur du cinéma éducateur a environ dix ans d'avance sur les premières initiatives britanniques. Replacé dans le contexte international, cette politique des pouvoirs publics français en faveur du cinéma éducateur est particulièrement atypique, pour une démocratie tout du moins. Posant les premières pierres à l'édifice de l'exception culturelle française, cet interventionnisme de l'État dans le domaine du cinéma préfigure l'établissement après-guerre du régime du cinéma non commercial. Il contribue aussi à expliquer partiellement la solidité de la Troisième République dans un contexte de montée des régimes autoritaires en Europe⁷⁹.

⁷⁸ James Chapman, « Le cinéma anglais et la propagande dans les années trente, un consensus entre l'industrie cinématographique et l'État », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 198.

⁷⁹ L'école publique fut en première ligne de la propagande républicaine de 1870 à 1914. Voir Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 1967, pp. 98-102 ; Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la III^e République, 1871-1898*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1973, pp. 153-154. Madeleine Rebérioux a ainsi montré à quel point le mouvement d'éducation populaire laïque était un des piliers des débuts de la III^e République (*La République radicale ? 1898-1914*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1975, p. 190). La propagande républicaine mise en œuvre par le cinéma éducateur laïque dans l'entre-deux-guerres s'inscrit dans la continuité.

2. D'une propagande républicaine à celle du Front populaire

Dans une perspective de critique idéologique, Alison J. Murray Levine a défendu la thèse selon laquelle la propagande du régime de Vichy se serait inscrite dans la continuité des films documentaires diffusés sous la III^e République⁸⁰. Même si Robert Paxton a pu montrer que l'idéologie vichyste inondait déjà très largement les divers secteurs culturels dans la France de l'entre-deux-guerres⁸¹, la thèse selon laquelle le cinéma éducateur laïque aurait participé de ce mouvement nous semble cependant extrapolée. Nous proposons de discuter cette position et de montrer que le cinéma éducateur laïque, s'il propageait les valeurs républicaines, s'inscrivait aussi dans une propagande des idées radicales et socialistes. C'est la raison pour laquelle le cinéma éducateur laïque constitue, selon notre hypothèse, l'autre cinéma du Front populaire, non pas celui qui fut produit durant le Front populaire, mais celui qui, par un long travail de terrain organisé en amont, favorisa sa victoire aux élections⁸². En effet, si les recherches ont jusqu'à présent mis l'accent, et sans doute survalorisé, les films de fiction qui représentent l'esprit du Front populaire⁸³, si l'ouvrage le plus cité à ce

⁸⁰ Alison J. Murray Levine, *Framing the Nation. Documentary Film in the Interwar*, New York/London, Bloomsbury Publishing, 2010, notamment dans le chapitre intitulé « Recycling Rural Images: The Vichy Propaganda Machine », pp. 150-164. Dans ce chapitre, nous nous référons à la traduction française : Alison J. Murray Levine, *L'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.

⁸¹ Robert Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

⁸² Pascal Laborderie, « Le film-parabole dans les Offices du "cinéma éducateur" en France dans l'entre-deux-guerres (histoire d'un cinéma de propagande et étude d'un genre cinématographique) », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2009, pp. 223-238.

⁸³ *Le Crime de Monsieur Lange* (Jean Renoir, 1935) ; *La Vie est à nous* (Collectif C.G.T.U., Jacques Becker, Jacques Brunius, Jean-Paul Dreyfus plus connu sous le nom de Jean-Paul Le Chanois, Jean Renoir, André Zwobada, 1936) ; *La Belle équipe* (Julien Duvivier, 1936) ; *Les Bas-fonds*

sujet est celui de Pascal Ory⁸⁴, peu de travaux de recherche s'attachent à décrire la propagande par le cinéma de l'union des gauches, telle qu'elle fut mise en œuvre dans le réseau du cinéma éducateur laïque⁸⁵. En 2017, le numéro de la revue *Théorème* consacré au cinéma sous le Front populaire est circonscrit aux productions de la période du Front populaire et fait la part belle aux films de fictions à valeur patrimoniale et à l'action de la coopérative Ciné-Liberté, qui a notamment produit *La Vie et à nous* (collectif CGTU, 1936) et *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938). Béatrice de Pastre souligne néanmoins que le travail de recherche concernant les productions documentaires qui relatent les actions collectives des associations laïques demeure largement à mener⁸⁶.

Un cinéma consensuel ?

À propos de l'idéologie des films de propagande sanitaire et sociale diffusés dans le réseau du cinéma éducateur laïque, la plupart des auteurs admettent la thèse selon laquelle le cinéma éducateur laïque participerait à une propagande relativement consensuelle. Cette idée est notamment défendue par Thierry Lefebvre, qui reprend en cela la distinction entre propagande sociologique consensuelle et propagande politique partisane définie par Jacques Ellul⁸⁷. Visant un large public, cette propagande promeut des valeurs positives et des modèles vertueux de vie en société, plutôt que d'employer des techniques d'influence plus agressives, qui s'appuieraient sur la gravité des conséquences des comportements à risque. Thierry Lefebvre montre bien que, sur la

(Jean Renoir, 1936) ; *Le Temps des cerises* (Jean-Paul Dreyfus) ; *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938).

⁸⁴ Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

⁸⁵ Pascal Laborderie, 2015, *op. cit.*, pp. 153-159.

⁸⁶ Béatrice de Pastre, « Archives et patrimoine des années 1930. À la recherche des traces cinématographiques du Front populaire », dans Laurent Creton et Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français, Théorème*, n° 27, 2017, p. 118.

⁸⁷ Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, A. Colin, 1962 ; Economica, 1990, pp. 75-84.

période étudiée, les films de prophylaxie antivénérienne illustrent les symptômes des maladies vénériennes avec une grande inexactitude, parce qu'ils évitent d'évoquer l'acte sexuel, qui est au mieux représenté de manière métonymique par un baiser. Ce mode de traitement euphémisant présente également un caractère sociologique, dans la mesure où la propagande antivénérienne préfère s'appuyer sur une mythologie (par exemple, sur la posture victimaire du nourrisson hérédosyphilitique) et sur un mode de vie (par exemple, la sexualité dans le mariage) qui font consensus⁸⁸.

Cette propagande consensuelle revêt en outre une dimension civique dans la mesure où elle promeut les valeurs républicaines. Jean Benoit-Lévy est ainsi qualifié par Valérie Vignaux de « cinéaste patenté de la III^e République⁸⁹ ». De la même manière, Christel Taillibert souligne que le cinéma éducateur laïque, par sa promotion d'une culture scientifique et son ambition d'éducation populaire, hérite de « l'idéologie des Lumières » et des « idéaux républicains de la Révolution française⁹⁰ ».

Un cinéma pré-vichyste ?

À contre-courant de ces analyses, Alison J. Murray Levine a défendu l'idée selon laquelle le cinéma éducateur aurait paradoxalement préparé le terrain au régime de Vichy. Déjà présente à l'état embryonnaire dans un article publié en 2004 dans la revue *Vingtième siècle*⁹¹, cette thèse est développée dans un ouvrage publié en 2010 qui s'intitule *Framing*

⁸⁸ Thierry Lefebvre, « Cinéma et discours hygiéniste (1890-1930) », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 1996, p. 228.

⁸⁹ Valérie Vignaux, « Un cinéma éducateur dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France ou Des images pour la République », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 205.

⁹⁰ Christel Taillibert, « De l'idéologie d'État au film d'éducation : itinéraire comparé de la France, de l'Italie et des États-Unis dans les années 1920 », Revue *LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n° 3, 2006, p. 29.

⁹¹ Alison J. Murray Levine, « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 83, 2004, pp. 21-38.

the Nation : Documentary Film in Interwar France et dont une traduction française a été publiée en 2013 sous le titre évocateur de *L'Œil de la nation : le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*. Chacun aura reconnu dans le titre français l'allusion au documentaire *L'Œil de Vichy* réalisé en 1993 par Claude Chabrol, référence qui accentue l'idée d'une continuité entre les films documentaires de l'entre-deux-guerres et ceux diffusés sous le régime de Vichy.

Précisons tout d'abord que l'étude d'Alison J. Murray Levine concerne principalement les films documentaires produits et distribués dans le réseau du cinéma éducateur laïque, à savoir les réseaux organisés par les divers ministères (en l'occurrence l'Instruction publique, l'Agriculture et les Colonies) et les réseaux paraétatiques au premier rang desquels figure celui de l'UFOCEL⁹². Selon Alison J. Murray Levine, l'idéologie ruraliste et colonialiste de ces films produits sous la III^e République expliquerait que bon nombre d'entre eux furent récupérés par le régime de Vichy. Cette thèse est défendue dans le dernier chapitre de l'ouvrage intitulé « Recycler les images rurales. La machine de propagande vichyste »⁹³. Si toutefois Jean-Pierre Bertin-Maghit a montré comment la propagande du régime de Vichy avait manipulé un certain nombre de documentaires de la période précédente⁹⁴, par exemple en faisant disparaître du générique les noms des cinéastes juifs, la thèse de Alison J. Murray Levine va plus loin en alléguant qu'il ne s'agissait pas seulement d'un détournement éhonté, mais que le propos même des films de propagande de la III^e République était proche de l'idéologie pétainiste : « En plus d'un intérêt général pour le cinéma documentaire, il existait une autre continuité entre les gouvernements de Vichy et celui de la III^e République : la promotion des valeurs rurales et coloniales, présentées comme centrales à la nation française⁹⁵ ». Bien loin de juger ces affinités comme des éléments ponctuels qui n'engagent pas l'ensemble, l'auteure finit par les

⁹² Alison J. Murray Levine, 2013, *op. cit.*, pp. 32-53.

⁹³ Alison J. Murray Levine, *ibid.*, pp. 181-197.

⁹⁴ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

⁹⁵ Alison J. Murray Levine, *ibid.*, p. 187.

considérer comme « fondamentales⁹⁶ » et par y voir le signe avant-coureur d'un repli identitaire : « Le discours dominant qui émerge des films documentaires étudiés dans cet ouvrage reflète un repli vers l'intérieur, vers la nation française⁹⁷ ». L'existence d'une forme de patriotisme et de nationalisme républicain ainsi que l'importance accordée à l'Empire français par le personnel politique de la III^e République sont aujourd'hui bien connues. Pour autant, les considérer comme fondamentales occulte tout un ensemble de thématiques qui sont elles-mêmes centrales pour les gauches radicale et socialiste et irriguent, selon nous, le cinéma éducateur laïque.

S'il est possible de faire dire ce que l'on veut à une image, si par conséquent toute image est recyclable, il n'en demeure pas moins vrai que les films sanitaires et sociaux du cinéma éducateur laïque ne portent pas seulement les valeurs républicaines mais aussi, et cela est rarement souligné, les idées propres aux gauches radicale et socialiste. En ce sens, il semble pour le moins excessif de considérer comme pré-vichyste un cinéma qui prône un modèle social progressiste. Le régime de Vichy quant à lui ne s'y est pas trompé lorsqu'il s'est empressé de démanteler le réseau de la Ligue de l'enseignement. La démonstration d'une continuité entre le cinéma éducateur laïque de l'entre-deux-guerres et les films de propagande vichyste paraît ainsi pour le moins spéculative, si on considère l'interdiction de la Ligue française de l'enseignement et de la franc-maçonnerie, si on considère aussi les persécutions qui interdirent aux Juifs d'exercer une profession dans le domaine du cinéma et poussèrent de nombreux cinéastes, tels que Jean Benoit-Lévy, à s'exiler outre-Atlantique⁹⁸.

Le cinéma éducateur laïque : l'autre cinéma du Front populaire

Cependant, l'histoire, dans son bouillonnement, est faite de contradictions. Pour rendre compte de l'idéologie du cinéma éducateur laïque, qui porte certes une forme de nationalisme républicain et de colonialisme, il semble donc nécessaire d'énumérer l'ensemble des

⁹⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁹⁸ Liliane Jolivet, « Faire disparaître des écrans le nom de Jean Benoit-Lévy », *Les Cahiers du judaïsme*, n° 27, 2009, pp. 73-74.

idées qui le nourrissent et constituent le courant profond des gauches radicale et socialiste. À partir de l'étude d'un corpus d'environ 1 200 films, nous avons ainsi montré que les films sanitaires et sociaux de l'entre-deux-guerres s'inscrivaient dans une propagande solidariste et socialiste en mobilisant des thématiques telles que l'anticléricalisme, l'émancipation des femmes, la coopération, la protection sanitaire et sociale, la protection de l'enfance, la promotion des logements à bon marché, l'épargne populaire, le pacifisme ou encore l'internationalisme⁹⁹. Outre les films documentaires produits et réalisés en région par les instituteurs qui militent dans les offices du cinéma éducateur laïque¹⁰⁰, il est possible de relire avec cette grille tous les films d'éducation sanitaire et sociale de Jean Benoit-Lévy¹⁰¹. À titre d'exemple, nous invitons à regarder *Le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy et Louis Devraigne, 1926). Tout en visant l'éducation sanitaire des adultes, ce film prône en effet un modèle de société ouverte à la mixité sociale et accorde une attention particulière à l'évolution de la place de la femme dans la société en valorisant le parcours scolaire et professionnel de Margot Fréville, l'infirmière qui est l'héroïne de ce film¹⁰².

Pour en finir avec le creuset idéologique du cinéma éducateur laïque, soulignons enfin que la laïcité y occupe une position centrale. La

⁹⁹ Concernant le pacifisme des gauches, voir Jean-François Sirinelli, « La France de l'entre-deux-guerres : un *trend* pacifiste ? » dans Maurice Vaïsse, *Le Pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, pp. 18-43.

¹⁰⁰ Par exemple, les films sur la coopération produits et réalisés par l'Office de Nancy (*En se donnant la main*, Louis Colin et André Dolmaire, 1937) ou les films sur l'épargne diffusés par l'Office de Saint-Étienne (*Le Sage et l'Étourdi*, anonyme, 1931).

¹⁰¹ Ces films sont numérisés et consultables au service des Archives françaises du film de la Bibliothèque Nationale de France. Sur l'étude idéologique détaillée du corpus, voir Pascal Laborderie, 2015, *op. cit.*, pp. 145-160. Voir aussi Jean Benoit-Lévy *Les Grandes missions du cinéma*, Montréal, Lucien Parizeau et Cie, 1945.

¹⁰² Pascal Laborderie, « Le Voile sacré (Jean Benoit-Lévy, 1926), un film d'éducation populaire dans le réseau du cinéma éducateur laïque » dans Françoise Laot (dir.), *L'Image dans l'histoire de la formation des adultes*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 31-48.

période se caractérise en effet par une fédération des gauches (Cartels des gauches et Front populaire) autour de la notion, qui transcende les divergences d'un nuancier politique qui s'étend des républicains modérés aux communistes en passant par les radicaux, les radicaux-socialistes, les socialistes indépendants, et les socialistes de la SFIO.

Le cinéma éducateur laïque permet ainsi de faire travailler ensemble les instituteurs dans un cadre susceptible de favoriser l'Union des gauches, qui, on le sait, est devenue fragile à la suite du congrès de Tours. Le fait qu'il se soit développé durant les deux Cartels des gauches, le fait aussi que son réseau coïncide avec la carte des meilleurs résultats du Front populaire corroborent cette hypothèse d'un cinéma qui se situe en définitive aux antipodes de l'idéologie vichyste.

Soulignons enfin que le cinéma éducateur laïque ne promeut pas seulement la liberté de conscience selon une approche de la laïcité restreinte à son expression politico-juridique (l'affranchissement de l'influence de la religion sur la science, l'éducation et la politique, notamment par la loi de séparation des Églises et de l'État), mais élargie à son sens sociopolitique (l'émancipation des citoyens par une politique économique et sociale). Il témoigne en cela de l'évolution de la définition de la manière d'être laïque selon une approche socio-économique de plus en plus marquée, qui correspond à la recomposition du conseil de la Ligue française de l'enseignement autour de son président Joseph Brenier ainsi qu'à la redéfinition de l'union des gauches autour du parti socialiste et de l'aile gauche du parti radical. Du reste, ce caractère évolutif de la notion de laïcité, telle qu'il est observable dans l'idéologie et les pratiques du monde de l'éducation populaire laïque, constitue lui-même un trait distinctif d'une conception progressiste des valeurs¹⁰³.

¹⁰³ Nathalie Heinrich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017, p. 14.

3. La place des femmes dans les films de Jean-Benoît Lévy : entre conservatisme et progressisme

Ayant réalisé et produit près de 350 films, dont une trentaine de moyens et longs métrages, Jean Benoit-Lévy est sans nul doute le réalisateur le plus emblématique du cinéma éducateur laïque. Ses films sont principalement conservés aux Archives françaises du film (AFF) du Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC). Quelques-uns ont été numérisés et sont consultables à l'antenne du CNC de la Bibliothèque nationale de France. Cette source audiovisuelle est intéressante dans la mesure où les films de Jean Benoit-Lévy constituent à la fois le vecteur et le reflet d'une idéologie dominante, celle de l'union des gauches fréquemment au pouvoir dans l'entre-deux-guerres. Jean Benoit-Lévy peut être considéré comme le principal propagandiste de la III^e République. Projetés dans le cadre des séances post-scolaires et populaires du cinéma éducateur, ses films visent avant tout à former les jeunes gens et les adultes à la santé, à la citoyenneté ainsi qu'à la vie économique, sociale et professionnelle. Tout en promouvant les principes élémentaires en matière d'hygiène et les valeurs républicaines, ils développent aussi des thématiques qui constituent le socle d'un discours laïque plus marqué politiquement à gauche, notamment une vision de plus en plus progressiste de la place des femmes dans la société.

Selon une double approche historique et sémiologique, notre analyse des films de Jean Benoit-Lévy montre qu'ils sont certes empreints des stéréotypes propres à leur époque, mais qu'ils témoignent aussi d'un regard évolutif sur les relations de travail entre les femmes et les hommes¹⁰⁴. En effet, en raison du fait que sa cinématographie s'étend sur plusieurs années, Jean Benoit-Lévy a changé sa manière de considérer le travail féminin. Afin de décrire cette trajectoire, nous aborderons les représentations des personnages féminins qui peuplent ses films, à partir d'un échantillon de courts et moyens métrages documentaires destinés à la classe (les films d'éducation à l'hygiène et

¹⁰⁴ Voir Pascal Laborderie, « Les métiers dits "féminins" dans les films de Jean Benoit-Lévy », *Images du travail, Travail des images*, n° 6-7, pp. 1-19, 2018, mis en ligne le 31 déc. 2018. Accès : <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1830>.

les films d'orientation professionnelle), qui promeuvent les métiers agricoles ou ménagers, mais aussi des longs métrages réalisés pour le grand public, qui mettent quant à eux en exergue les métiers du soin, de l'art ou de l'éducation.

Courts et moyens métrages :

La Ferronnerie d'art (1924)

Contagion par les crachats (1925)

Doigts d'ouvrières, mains de fées (1925)

Histoire d'un chapeau de paille : la modiste (1925)

La Bonne Voisine (1925)

La Contagion par la poussière (1925)

Petits doigts de fée : la lingerie (1925)

Un beau métier méconnu : le repassage (1925)

Des métiers pour les filles (1928)

Des métiers pour les jeunes filles (1928)

Des métiers pour les jeunes gens - Des métiers masculins (1928)

L'Ange du foyer (1928)

Le Nid (1928)

Le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon (1929)

Long métrages :

La Future Maman (1924)

Le Voile sacré (1926)

Hélène (1936)

La Maternelle (1932)

La Mort du cygne (1937)

Cette attention particulière au travail des femmes est à replacer dans le contexte sociopolitique de développement de l'émancipation des femmes par leur scolarisation dans les établissements publics ainsi que par leur droit au travail. Ce dernier est revendiqué par les mouvements féministes et plus généralement soutenu par une partie des gauches socialiste et communiste afin de concurrencer le rôle de bonne mère et d'épouse assignée au foyer que veulent leur assigner le camp conservateur, clérical et antirépublicain certes, mais aussi les gouvernements constitués autour du parti radical qui, après l'hécatombe de la Première Guerre mondiale, mènent une politique nataliste¹⁰⁵.

Les courts métrages d'éducation hygiéniste et d'orientation professionnelle

Le cinéma de Jean Benoit-Lévy, à ses débuts tout du moins, contribue à la construction des rapports genrés et mobilise les stéréotypes des métiers dits « féminins » et « masculins ». Dans quelle mesure ces productions à teneur idéologique sont-elles voulues ou inconscientes ? En d'autres termes, comment distinguer l'implicite non intentionnel d'un film (celui qui participe à la reproduction involontaire d'un système), de l'implicite qui revêt quant à lui une dimension critique assumée par l'auteur ? Selon nous, il est nécessaire, d'une façon complémentaire, d'une part, de mener l'étude d'un corpus, en effectuant un travail de sérialisation qui montre la récurrence d'un discours sur les rapports genrés, et d'autre part, de proposer une mise en perspective historique, en confrontant les représentations véhiculées par les films avec les données sociohistoriques dont nous disposons. D'une manière générale, l'analyse sérielle des films de Jean Benoit-Lévy révèle que les femmes y occupent une place considérable, dans le contexte du cinéma français des années 1930, où les personnages masculins sont hégémoniques, comme l'a démontré Geneviève

¹⁰⁵ Françoise Battagliola, « L'entre-deux-guerres : les femmes à la conquête du tertiaire », dans *Histoire du travail des femmes*, 2000 ; 3^e Éd. 2008, pp. 57-70.

Sellier¹⁰⁶. Ainsi les jeunes femmes occupent-elles presque toujours le rôle principal aussi bien dans ses courts que dans ses longs métrages¹⁰⁷.

Concernant les films d'orientation professionnelle, le documentaire sur *Le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes* (1929) est emblématique du rôle assigné aux femmes. Dans ce genre de films, il s'agit principalement d'éduquer les jeunes femmes à l'hygiène du foyer et à l'économie domestique. Diffusant le stéréotype de la femme cantonnée au travail ménager, ils reprennent à leur compte la conception conservatrice de la gardienne du foyer, dévouée à la maternité et aux tâches ménagères, telle qu'elle est communément admise à l'époque dans les films d'orientation professionnelle. Cette conception transparaît aussi dans de nombreux films hygiénistes, notamment *La Contagion par les crachats* (1925), *La Contagion par la poussière* (1925), *La Bonne Voisine* (1925), *Le Nid* (1928), ou encore *L'Age du foyer* (1928). Dans les cartons (ou intertitres) de ces films, cette vision conservatrice est paradoxalement présentée comme moderne sous prétexte que les femmes apprennent à utiliser des outils ménagers « dernier cri ».

Cependant, ces films témoignent d'une conception moins conservatrice qu'il n'y paraît en faisant la promotion des nouveaux centres de formation. Ils mettent l'accent sur la nouveauté de l'enseignement qui est proposé dans les établissements publics, qui se trouvent en concurrence avec les écoles ménagères catholiques, largement majoritaires dans la formation des femmes. Tandis que l'enseignement privé est présenté comme archaïque, les films d'orientation professionnelle laïques mettent en exergue la modernité des contenus enseignés, non pas seulement dans le domaine professionnel, mais aussi dans l'enseignement général. Par exemple, le film sur *Le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon* (1929) met en avant la qualité des « enseignements théoriques par des cours et des conférences ».

¹⁰⁶ Geneviève Sellier, « Le cinéma français des années trente » dans *L'Antiféminisme au XX^e siècle*, Christine Bard (dir.), Paris, Fayard, 1999.

¹⁰⁷ Ce constat, effectué pour la première fois par Sandy Flitterman-Lewis (*To Desire Differently: Feminism & the French Cinema*, Urbana, University of Illinois, 1990), est repris dans toutes les autres monographies sur le cinéaste, en particulier par Valérie Vignaux (2007, *op. cit.*).



L'écosage dans *Le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon* (Jean Benoit-Lévy, 1929) / Source : AFF – CNC.

Néanmoins, les orientations professionnelles, liées aux types de métiers enseignés dans ces écoles, participent de la même distinction genrée entre métiers d'hommes (ferronnerie d'art, chaudronnerie, ébénisterie) et métiers de femmes (couturière, lingère, brodeuse, fourreuse), en particulier dans *Doigts d'ouvrières, mains de fées* (1925) et dans *Des métiers pour les jeunes filles* (1928)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ *La Ferronnerie d'art* (Jean Benoit-Lévy, 1924) ; *Histoire d'un chapeau de paille : la modiste* (Jean Benoit-Lévy, 1925) ; *Un beau métier méconnu : le repassage* (Jean Benoit-Lévy, 1925) ; *Petits doigts de fée : la lingerie* (Jean Benoit-Lévy, 1925) ; *Des métiers pour les jeunes gens - Des métiers masculins* (Jean Benoit-Lévy, 1928) ; *Des métiers pour les jeunes filles* (Jean Benoit-Lévy, 1928).



La lingerie dans *Des métiers pour les jeunes filles* (Jean Benoit-Lévy, 1928) / Source : AFF – CNC.

En matière de représentation, les films d'orientation professionnelle obéissent aux lois des films institutionnels ou films d'entreprise, autrement appelés « utility films » (« films utilitaires ») par Vinzenz Hediger¹⁰⁹. Parce qu'ils ont un commanditaire institutionnel, en l'occurrence le ministère de l'Instruction publique ou le ministère de l'Agriculture, ils ne font qu'encenser les dispositifs de formation. À ces films muets, il ne manque que le son pour donner la vision idyllique du travail en chantant. Qu'ils soient destinés aux filles ou aux garçons, les motifs dénotant la joie d'apprendre un métier y sont nombreux : place importante accordée au filmage des temps de récréation, mise en scène de rondes notamment. Autant dire que ces films de propagande (le mot n'est pas péjoratif à l'époque) sont d'abord des outils de communication avant de constituer des témoignages sur le travail féminin.

¹⁰⁹ Vinzenz Hediger et Patrick Vonderau, *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p.10.



Mains d'ouvrière en papeterie dans *Des métiers pour les jeunes filles* (Jean Benoit-Lévy, 1928) / Source : AFF – CNC.

Cependant, il est possible d'y déceler, dans le choix de certains cadrages, la place dévolue aux femmes, qui sont orientées vers des métiers où la dextérité et la minutie sont requises, par exemple dans la couture ou la papeterie. *Doigts de fée... Mains d'ouvrière* (1925) et *Des métiers pour les jeunes filles* (1928) sont exemplaires de cette forme de discrimination fondée sur des raisons morphologiques. Ces films accumulent les gros plans sur la partie de l'anatomie des travailleuses qui intéresse le plus le réalisateur : la main.

Si ces cadrages resserrés sur des mains féminines sont d'abord motivés par le souci de filmer des gestes professionnels, ils peuvent également présenter un caractère fantasmatique, car ils sont récurrents dans les fictions du cinéaste. Probablement ses documentaires lui auront servi de galops d'essai pour imaginer la fin du *Voile sacré* (1926), en tout point édifiante en matière de propagande nataliste. À la fin du film, la romance entre la protagoniste principale, Margot Fréville (une infirmière puéricultrice), et Monsieur Cozette (un instituteur) prend fin dans une séquence édifiante : Monsieur Cozette vient prendre le café chez Margot Fréville. Parce qu'il s'est endimanché, nous devinons son intention de lui demander sa main. Alors que la jeune femme s'adonne

à la couture, l'instituteur lui saisit la main et récite un poème : « Douces mains... ». Puis une suite de plans montés en accolade montre les mains de Margot s'occupant de tous les nourrissons dont elle a pris soin durant le film. Après une ellipse, nous comprenons que Margot, devenue Madame Cozette, connaît à son tour les joies de la maternité.



La main de l'infirmière vue par l'instituteur dans *Le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy, 1926) / Source : AFF – CNC.

Les métiers du soin dans les récits à visée éducative : La Future Maman et Le Voile sacré

Outre les métiers manuels à connotation domestique réservés aux femmes, de nombreux films de Jean Benoit-Lévy diffusés dans les réseaux d'éducation populaire laïque représentent des métiers de service dans les domaines de la santé ou de l'éducation. Par là même, ils s'inscrivent dans l'idéologie du modèle de société prôné sous la III^e République, qui mythifie l'élévation des filles d'agriculteurs au rang d'infirmière ou d'institutrice.

Le personnage récurrent de Margot Fréville, fille de ferme promue infirmière visiteuse, est emblématique du cinéma d'éducation populaire

laïque de la III^e République. Dans *La Future Maman* (1924), Margot est une jeune paysanne qui découvre la puériculture pour finalement réussir le concours d'infirmière dans *Le Voile sacré* (1926). Ces deux longs métrages d'éducation pour adultes se présentent comme des récits à valeur didactique où les histoires sont destinées à illustrer des contenus éducatifs en matière de puériculture, d'hygiène, de lutte anti-tuberculose et de prophylaxie¹¹⁰. De fait, ce ne sont pas des documentaires, mais des fictions documentées par Marie Epstein¹¹¹, qui assistait Jean Benoit-Lévy afin d'ancrer les films dans le réel. C'est la raison pour laquelle nous pouvons y trouver de nombreuses scènes où le travail des femmes est détaillé.

Cependant, les infirmières n'occupent qu'un rôle subalterne. Elles sont placées sous l'autorité d'un médecin qui, en raison de son statut, a une fonction décisionnelle certes, mais occupe aussi une position dominante et charismatique. Si le médecin condamne de manière péremptoire les comportements à risque de mères irresponsables, il n'est pas plus tendre avec les infirmières. Ce rapport fortement dissymétrique est montré dans une séquence où Margot Fréville passe l'examen d'infirmière devant un jury constitué de vieux professeurs à l'air inquisiteur, sous le regard inquiet de Madame Mabu, une femme qui l'accompagne. Cet examen n'est pas représenté selon une esthétique réaliste, mais tel que Madame Mabu voit les examinateurs (en ocularisation interne). Comme dans les films d'avant-garde des années 1920, des lentilles déformantes sont utilisées pour rendre les médecins à la fois terrifiants et grotesques.

De manière complètement assumée, Jean Benoit-Lévy commence à faire la critique des rapports de domination hommes/femmes au travail, qu'il a pu observer et même entériner dans ses premiers films d'orientation professionnelle. *Le Voile sacré* constitue ainsi une nouvelle étape dans sa représentation du travail féminin dans la mesure

¹¹⁰ Aujourd'hui, ces films seraient sans doute classés dans les programmes comme des « docu-fictions ».

¹¹¹ Cofondatrice en 1936 de la Cinémathèque française (aux côtés de son frère Jean Epstein, Henri Langlois et de Georges Franju), actrice, scénariste et réalisatrice, Marie Epstein est une figure marquante du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Voir Sandy Flitterman-Lewis, « Marie Epstein: A Woman in the Shadows », *op. cit.*, pp. 141-168.

où il y valorise le travail autonome d'une infirmière qui sillonne la campagne et pose des diagnostics préliminaires suffisamment tôt pour sauver les vies de patients isolés.

Ainsi les longs métrages de Jean Benoit-Lévy, moins caricaturaux que les courts métrages, lui permettent-ils de développer un discours plus complexe sur la condition féminine. Ces films reprennent les archétypes de l'orpheline, de la femme isolée et de la prostituée, si populaires dans le mélodrame, pour mieux dénoncer ces tabous et prôner l'émancipation des femmes des fléaux sociaux et du cadre patriarcal.

La Maternelle, un plaidoyer pour l'émancipation des femmes

En 1932, en collaboration avec Marie Epstein, Jean Benoit-Lévy franchit une nouvelle étape en adaptant librement *La Maternelle*, roman de Léon Frapié. Concernant la critique des rapports hommes/femmes au travail, ce film atteint un nouveau palier car il reprend l'ensemble des stéréotypes de genre présents dans les précédents films pour mieux les critiquer¹¹². S'inscrivant dans la lignée des films d'éducation populaire qui ont fait le succès de Jean Benoit-Lévy dans les réseaux du cinéma éducateur laïque, il se présente d'abord comme un plaidoyer en faveur de la protection de la petite enfance. Il occupe aussi une position charnière dans l'œuvre du réalisateur, puisqu'il récapitule les thèmes et la forme des films d'éducation tout en se tournant vers le cinéma commercial.

En tant qu'adaptation libre, le film fait l'apologie des écoles maternelles et donne la part belle au personnage de Rose, une aide maternelle qui réussit à s'émanciper par son travail (tandis que le roman est féroce envers le système scolaire et profondément misogyne). En résumé, Rose, une jeune fille de bonne famille, se retrouve sans ressources à la suite de la mort de son père et de l'abandon de son fiancé. Malgré le fait qu'elle soit titulaire d'un baccalauréat, elle est contrainte de prendre dans la précipitation un emploi de femme de service dans une école maternelle. Ce recrutement est tout d'abord mal accueilli par

¹¹² Voir Pascal Laborderie, « Les stéréotypes de la fugue et de la rébellion dans *La Maternelle* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1932) », *Cahiers Robinson*, n° 33, 2013, pp. 15-30.

le docteur Libois, le médecin de la maternelle. L'administration a en effet nommé Rose par erreur à la place de la protégée du docteur, dont nous comprenons qu'il entend imposer ses vues sur le recrutement du personnel de la maternelle. Cela n'empêche pas la jeune femme de prendre goût à son travail. Découvrant les difficultés sociales auxquelles les enfants sont confrontés, elle recueille chez elle la petite Marie, qui a été abandonnée par sa mère. À la fin du film, la directrice de la maternelle propose à Rose un emploi d'institutrice dans une école éloignée, ce qui aurait pour conséquence de la séparer de la petite fille. Au même moment, le docteur, qui s'est épris de la jeune femme, demande sa main, à condition qu'elle renonce à son métier de fille de service, ce qui suscite l'inquiétude de Marie. L'enfant, qui croit être une nouvelle fois abandonnée, fugue le long de la Seine, tombe à l'eau, mais est finalement sauvée. Rose préfère refuser le mariage et l'emploi d'institutrice, plutôt que d'abandonner la petite fille. Cette décision force l'admiration du docteur et de la directrice, qui acceptent finalement les raisons de Rose. La jeune femme pourra demeurer à la maternelle et épouser le docteur, qui finit par adopter la petite Marie.

Le film fait ainsi la critique d'au moins deux rapports de domination homme/femme au travail :

1. Une femme ne peut pas exercer une profession à responsabilité sans la caution d'un homme.
2. Les femmes doivent consentir à un métier pour lequel elles sont surdiplômées.

En l'occurrence, Rose est abandonnée au début du film par son fiancé, ce qui fait d'elle une femme isolée. À la recherche d'un emploi pour assurer sa subsistance, elle ne bénéficie d'aucun appui masculin ce qui la contraint d'accepter un poste de fille de service, alors même que son baccalauréat peut la laisser prétendre à un poste d'institutrice.

Dans la séquence de la demande en mariage, la dissymétrie de la relation entre Rose et le docteur Libois est soulignée par un point de vue en plongée sur Rose, qui paraît soumise au médecin. De surcroît, le docteur s'affranchit des codes sociaux en s'asseyant sur la table et enserme les mains de la jeune fille de service, autant de signes qui marquent la tentative de domination masculine.



La position dominante du docteur Libois dans *La Maternelle* (Jean Benoit-Lévy, 1932) / Source : AFF – CNC et Archives privées de Liliane Jolivet.

Ce travail sur les connotations filmiques est bien la marque d'un discours intentionnel sur les rapports femmes/hommes. De la même manière, Jean Benoit-Lévy critique le fait que la prise de parole, en tant que signe de pouvoir, appartienne exclusivement aux hommes. Au début du film, Rose est en effet subjuguée par la parole masculine, précisément par une promesse de mariage qui ne sera pas tenue. À la fin du film, elle demeure tout d'abord muette devant la proposition d'un beau mariage et d'un poste à responsabilité. Puis, contre toute attente (et contrairement au personnage de Margot Fréville), elle refuse la belle position sociale qui lui est promise sous le couvert d'un homme. Finalement, le docteur Libois doit lui concéder l'adoption de la petite Marie et la conservation de son poste à la maternelle. Dans ce contexte, la réplique leitmotiv du film, « Marie, tiens-toi droite », que Rose répète à la petite fille pour soigner son dos atteint d'une scoliose, devient un

symbole d'émancipation, qui sonne comme un appel aux femmes à relever la tête face aux prétentions dominatrices des hommes¹¹³.

De fait, Rose constitue l'archétype de tous les personnages féminins qui suivront dans la cinématographie de Jean Benoit-Lévy. Ce seront toujours des femmes déterminées dans leur désir d'émancipation et dans leur travail. Ainsi d'Hélène (dans les films éponymes datant de 1935 et 1936) et de Karine dans *La Mort du cygne* (1937).

La Maternelle revêt enfin une autre dimension politique en prônant une plus grande mixité sexuée et sociale à l'école. Rappelons d'abord qu'au moment où il est réalisé, la maternelle est la seule école où la mixité sexuée est acceptée, puisque la gémiation ne sera légalisée à l'école primaire qu'en 1933. Jean Benoit-Lévy montre ainsi la maternelle comme un lieu ouvert à une mixité, dont le filmage documentaire d'une petite fille de couleur noire présente tout au long du film devient le symbole. Au début des années 1930, la maternelle, elle-même héritière des salles d'asile, demeure une école des pauvres plutôt qu'une école pour tous. D'une certaine manière, ce rôle d'assistance et de protection l'empêche d'évoluer vers des missions d'éducation seules susceptibles de favoriser la promotion sociale. Le film est ainsi porteur d'un discours ambitieux en matière de réussite sociale, en particulier lorsqu'il milite contre l'étanchéité des classes sociales.

Dans cette perspective, l'impossibilité de travailler à la maternelle pour une jeune femme issue de la bourgeoisie est montrée comme une limite du système. Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les écoles publiques maternelles et primaires sont en effet animées par des normaliennes généralement issues du peuple. Rose, issue d'un milieu bourgeois et possédant son brevet supérieur, a toutes les peines du monde à se faire accepter par les divers personnels de la maternelle. Loin de présenter les quatre murs de la classe comme les murs d'une prison, comme le faisait le roman dont le film est l'adaptation, *La Maternelle* ne décrit pas l'école comme un espace d'enfermement, mais plutôt de protection et d'émancipation. Pour autant, le film pointe cette prison plus invisible quant à elle, celle que forment les classes sociales et dont l'école éprouve des difficultés à s'affranchir. Si l'école laïque a

¹¹³ Il est à noter que cet idéal féminin est interprété à deux reprises par Madeleine Renaud dans *La Maternelle* et *Hélène*.

derrière elle cinquante ans d'existence, une conception élargie de la notion de laïcité la porte en ce début des années 1930 sur le terrain social. *La Maternelle* de Jean Benoit-Lévy annonce ainsi le renouveau du projet d'éducation nationale dont le Front populaire sera porteur.

Un engagement aux motivations multiples

Pour quelles raisons Jean Benoit-Lévy attache-t-il tant d'importance à la place des femmes dans la société ? Il est possible d'énoncer au moins trois motivations biographique, sociopolitique et artistique.

Tout d'abord, il ne faut pas exclure une raison autobiographique : Jean Benoit-Lévy devient père de deux petites filles au moment même où il entreprend la réalisation de ses premiers films sur le travail des femmes. Selon des témoignages de son entourage familial, notamment d'une de ses petites-filles, Liliane Jolivet, il s'attache à donner à ses filles une « éducation moderne » et tient par exemple à ce qu'elles reçoivent une éducation à la sexualité, trait relativement atypique, à l'époque, dans l'éducation des filles¹¹⁴.

Par ailleurs, le cinéma de Jean Benoit-Lévy, très documenté et ancré dans le réel, se veut en phase avec la réalité sociopolitique de son temps. Par exemple, l'opposition ville/campagne est prégnante dans tous les films de Jean Benoit-Lévy, en particulier dans *La Future Maman* (1924) et *Le Voile sacré* (1926). Ces films font allusion au problème de l'exode rural, notamment des femmes qui vont chercher un travail à la ville. Dans le cinéma de l'entre-deux-guerres, la ville est généralement représentée de manière stéréotypée comme la source de tous les maux, tandis que la campagne est censée sauver la société de l'anéantissement. Cependant, les films de Jean Benoit-Lévy échappent, au moins partiellement, à ce manichéisme : aussi bien la ville que la campagne ont besoin l'une de l'autre. Le personnage de Margot Fréville, d'abord migrant à la ville, puis revenant à la campagne est emblématique de ce rapport complexe entre les deux espaces.

Ces films témoignent également de l'importance des métiers féminins et de la place des femmes dans le monde ouvrier agricole. Selon un mouvement amorcé au début du XX^e siècle (et accéléré durant la Première Guerre mondiale), le nombre de femmes cheffes

¹¹⁴ Pascal Laborderie, « Entretiens avec Liliane Jolivet », avril 2011.

d'exploitation ou ouvrières agricoles ne cesse d'augmenter durant la période. Dans le même temps, le nombre de femmes migrant à la ville pour occuper un travail rémunéré augmente fortement¹¹⁵. Certes, selon une vision conservatrice et patriarcale, les paysannes se dévouent à retenir les paysans sur leurs terres en s'occupant de leur foyer, tel qu'on l'enseigne dans les écoles ménagères privées. Cependant, d'autres voies leur sont désormais ouvertes, notamment celles des métiers industriels, de l'enseignement ou du secteur sanitaire et social. Toujours en phase avec la réalité sociopolitique, les films de Jean Benoit-Lévy s'inscrivent dans le droit fil de la politique (volontariste et/ou utilitariste) de l'État en matière d'éducation des filles avec l'ouverture aux femmes de filières professionnelles industrielles durant la première moitié du XX^e siècle. De manière moins consensuelle et plus orientée politiquement, ils revendiquent une évolution du rôle des femmes dans la société française. S'éloignant d'un discours nataliste communément admis (en raison du grave déficit démographique dû à la Première Guerre mondiale) pour promouvoir une conception plus progressiste, ils se conforment à l'idéal d'émancipation que prônent les socialistes et les communistes¹¹⁶.

Enfin, les femmes occupent une place prépondérante dans les productions de Jean Benoit-Lévy en raison de motivations artistiques. Sans doute le choix du genre mélodramatique l'explique-t-il en partie.

¹¹⁵ Dans l'entre-deux-guerres, le monde paysan est important. En 1921, il représente environ cinq millions d'hommes et, en 1931, 4,36 millions, soit entre 36 et 42 % de la population active (Georges Duby, *Histoire de la France rurale*, t. 4. *La fin de la France rurale de 1914 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 82-87). Selon Alfred Sauvy, entre 1919 et 1931, l'exode rural touche 9 500 000 personnes. En 1931, la population urbaine finit même par dépasser la population rurale (*Histoire économique de la France entre les deux guerres*, [1965], Paris, Economica, 1984, p. 148). On constate à la fois un fort exode rural des hommes et des femmes (pour des raisons économiques) et une augmentation à la campagne du travail des femmes.

¹¹⁶ Dans la vie privée, Jean Benoit-Lévy avait voulu que ses filles pussent recevoir une éducation à la sexualité, à une époque où cela demeurait peu courant (Pascal Laborderie, « Entretiens avec Liliane Jolivet », avril 2011). Il est aussi à noter qu'il était un ami proche de Léo Lagrange, avec lequel il partageait ses vacances. Rappelons que Léo Lagrange fut député socialiste du Nord et secrétaire d'État aux Sports et aux Loisirs du Front populaire.

Par ailleurs, il est possible d'y voir l'influence du cinéma soviétique dont Jean Benoit-Lévy était admirateur : nous pensons, par exemple, à la glorification du travail féminin dans *La Ligne générale* de Sergueï Eisenstein et Grigori Aleksandrov (1929). Mais il faut surtout souligner le rôle majeur joué par Marie Epstein dans la conception des films de Jean-Benoit-Lévy. Cette collaboration était si étroite, que Jean Benoit-Lévy l'avait inscrite au générique, en tant que scénariste, assistante-réalisatrice et même coréalisatrice de onze longs métrages, si bien qu'un certain nombre d'études féministes ont fini par considérer de manière excessive que des films, tels que *La Maternelle*, avaient été réalisés par Marie Epstein sans le concours de Jean Benoit-Lévy¹¹⁷.

En définitive, la représentation du travail féminin occupe une place considérable dans la cinématographie de Jean Benoit-Lévy, qui constitue en cela une source non négligeable sur la construction, puis sur la critique des stéréotypes de sexe sous la III^e République. Malgré l'hétérogénéité des genres de films étudiés (films d'orientation professionnelle, films éducatifs pour adultes, fictions tout public), malgré le temps qui sépare ses premiers courts métrages muets des grandes fictions distribuées dans le monde entier, il est possible d'y déceler l'élaboration d'un discours critique sur le rôle des femmes dans la société. Mise à part la vision du cinéaste, ces films reflètent surtout les évolutions socioéconomiques de l'entre-deux-guerres ainsi que l'idéologie des gauches fréquemment au pouvoir sous la III^e République, dont Jean Benoit-Lévy est le propagandiste le plus important.

¹¹⁷ Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p. 144. Notre recherche dans les archives privées de Liliane Jolivet a montré qu'il n'en était rien. Il en effet est possible d'y consulter un tapuscrit du scénario entièrement annoté de la main de Jean Benoit-Lévy. Du reste, en 2007, Sandy Flitterman est revenue sur sa position : « Further research has indicated that in fact, Epstein co-directed some films and assisted on others. In this light, I wish to correct the mistaken impression that this is Marie's film alone. [...] I am emphatic about reinstating Jean Benoit-Levy as the primary director of *La Maternelle* » (« De nouvelles recherches ont indiqué qu'en fait, Epstein fut tantôt co-directrice tantôt assistante. [...] J'insiste pour reconsidérer Jean Benoit-Lévy comme le réalisateur principal de *La Maternelle*). Sandy Flitterman-Lewis, « *La Maternelle* (1933). Important correction », 2007, mis en ligne le 4 juillet 2007. Accès : <http://www.imdb.com/user/ur15920897/comments>.

Refusant la place au foyer que les hommes veulent leur assigner, les personnages féminins des fictions de Jean Benoit-Lévy, à l'instar de Rose dans *La Maternelle*, sont des femmes célibataires, qui préfèrent se consacrer à leur vie professionnelle plutôt que familiale. Même si cette vision peut être considérée comme relativement progressiste dans le contexte historique et notamment dans le nuancier politique de l'entre-deux-guerres (rappelons que le programme familial de Vichy s'est constitué en réaction aux politiques sociales des Cartels des gauches et du Front populaire), un point de vue plus féministe pourrait y voir au moins deux limites : d'une part, les métiers dits « féminins » demeurent des métiers subalternes sous la coupe de métiers masculins (comme dans le cas du tandem infirmière / médecin) ; d'autre part, la vie professionnelle des femmes n'est possible que si elle est consentie par leur chef de service et leur mari. Il est ainsi possible d'y déceler une forme de sexisme bienveillant dans la mesure où les hommes gardent le dernier mot, tout en faisant figure de compagnons éclairés.



Première de couverture de *la Revue du cinéma éducateur* n° 4, février 1937.

4. Un cinéma anticlérical

Dans l'entre-deux-guerres, le monde de l'éducation populaire est structuré selon le clivage qui oppose les activités de loisirs laïques ou catholiques. Un des objectifs politiques majeurs du monde de l'éducation populaire laïque consiste à promouvoir l'école publique au moyen des activités postsecondaires et populaires programmées le jeudi après-midi, le dimanche et les jours fériés afin de concurrencer la catéchèse et les loisirs dirigés par l'éducation populaire catholique.

Un réseau anticlérical

D'un point de vue géographique, le réseau du cinéma éducateur s'adresse d'abord à la France urbaine et industrielle qui se situe au nord et à l'est de la ligne formée par Rouen, Paris, Chaumont, Saint-Étienne et Nîmes. Les offices du cinéma éducateur les plus importants en nombre de points de projection sont situés à Paris, Lyon, Nancy, Lille et Nîmes. Cependant, contrairement au réseau commercial qui est peu implanté dans les espaces ruraux, où l'exploitation d'un cinéma n'est pas viable, le réseau de l'UFOCEL entend amener la culture de la ville à la campagne afin de lutter contre l'exode rural, comme c'est par exemple le cas dans le Massif central avec l'office de Clermont-Ferrand. Rappelons à ce propos que dans la France de l'entre-deux-guerres, encore très largement rurale, la part des ouvriers agricoles dépasse celle des ouvriers du secteur industriel.

Une autre disparité réside dans la faible pénétration du cinéma éducateur dans l'Ouest : la Basse-Normandie, la Bretagne, les Pays de la Loire et les Pyrénées-Atlantiques résistent ainsi à la percée du cinéma éducateur laïque, ce qui est à replacer dans le contexte de lutte entre écoles laïques et confessionnelles. Sur l'arc atlantique, qui coïncide partiellement avec les anciens bastions des intransigeants catholiques et de la droite royaliste, puis, dans l'entre-deux-guerres, avec les nationalistes et les républicains modérés, soit l'implantation du cinéma éducateur laïque est inexistante (dans l'Eure, la Manche, la Mayenne, la Sarthe, les Côtes d'Armor, le Finistère, le Morbihan, la Loire-Atlantique et les Pyrénées-Atlantiques), soit les offices apparaissent tardivement (dans le Calvados, l'Orne, l'Ille-et-Vilaine, le Maine-et-Loire et l'Indre-et-Loire), soit ils bénéficient d'un rayonnement exceptionnel en raison du profil atypique de leur animateur (en

Charente, les Deux-Sèvres, la Vendée et la Gironde). En Alsace, où pourtant le premier office du cinéma éducateur est créé juste après la Première Guerre mondiale, l'activité périclité. Ce clivage selon l'implantation des pratiques religieuses est aussi observable à l'échelle régionale, par exemple en Lorraine, où le département de Moselle demeure étanche au cinéma éducateur laïque¹¹⁸.

Il est vrai que les offices du cinéma éducateur laïque sont concurrencés par les œuvres catholiques, qui les surpassent sur un certain nombre de points¹¹⁹. D'une certaine façon, la loi de séparation des Églises et de l'État a donné à l'Église catholique une grande liberté. Si, pour l'utilisation de la lanterne magique¹²⁰, nous pouvons penser qu'elle s'est laissé distancer, elle reprend l'offensive au début du XX^e siècle concernant le cinématographe. Dès 1903, elle dispose, à l'échelle nationale, d'un journal d'informations cinématographiques, *Le Fascinateur*, dirigé par Georges-Michel Coissac. En 1927, les patronages catholiques ont leur fédération, le Comité catholique du cinématographe (CCC), et éditent les *Dossiers du cinéma*. En 1928, l'Office catholique international du cinéma (OCIC) est créé. Le 31 décembre 1929, dans sa lettre encyclique « Divini illius magistri », Pie XI félicite tous ceux qui s'emploient à faire du cinéma une œuvre d'éducation à la vertu¹²¹. Les organes de presse catholique, *Le Fascinateur* (1903), puis les *Dossiers du cinéma* (1927), sont antérieurs à leurs homologues laïques, *Phono-ciné-gazette* (1905) et *Cinédocument* (1931), de même que la fondation du Comité catholique du cinématographe (1927) précède la Fédération nationale des offices

¹¹⁸ Tandis que le département de Moselle, sous régime concordataire, n'entretient aucune relation avec l'Office régional d'éducation cinématographique de Nancy, la partie mosellane du département de Meurthe-et-Moselle nourrit quant à elle des relations denses avec cet office. Pascal Laborderie, *op. cit.*, pp. 69-79.

¹¹⁹ Pour une vision d'ensemble sur l'utilisation du cinéma dans le réseau catholique, voir Mélisande Leventopoulos, *op. cit.*

¹²⁰ Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.

¹²¹ Marcel Béguin le surnomme « le pape du cinéma » (*Le Cinéma et l'Église*, Paris, Fiches du cinéma, 1995, p. 15).

cinématographiques d'enseignement (1929), qui deviendra l'UFOCEL en 1933.

Dans ce contexte, la promotion de la laïcité prend une double dimension politique, l'une consensuelle, l'autre plus partisane. Si la laïcité est à l'origine un concept philosophique, elle devient en 1905 en France un principe constitutionnel avec la loi de séparation des Églises et de l'État. Ainsi la défense de la laïcité, en tant que principe républicain, revêt-elle, au moins à un certain étage, un caractère consensuel. Avant même la loi de 1905, la laïcité trouve sa première expression juridique dans les lois scolaires de 1881 (gratuité) et 1882 (obligation et laïcité). Pour les instituteurs de la Troisième République, être laïque consiste d'abord à respecter tous les grands principes de l'école républicaine, dont le devoir de neutralité. L'absence de prosélytisme du mouvement d'éducation populaire laïque, tel qu'elle s'observe chez les instituteurs qui s'inscrivent dans le giron de la Ligue française de l'enseignement, répond à cette obligation professionnelle. C'est la raison pour laquelle, dans les quelques milliers de pages écrites par les animateurs de l'UFOCEL, nous n'avons trouvé aucune référence à un parti politique. Et, lorsqu'un militant manifeste de manière ostensible une appartenance politique, il reçoit immédiatement un blâme de la part des cadres du mouvement pour avoir transgressé l'obligation de neutralité.

Cependant, depuis les lois scolaires (1880-1881), l'Affaire Dreyfus (1894-1899), la loi de séparation des Églises et de l'État (1905) et son rejet par le pape Pie X dans la lettre encyclique « Vehementer nos » (11-02-1906), l'institution de la laïcité continue de revêtir une dimension polémique si importante qu'elle structure le nuancier politique français bipolarisé entre un centre-gauche, une gauche sociale-démocrate et une extrême gauche révolutionnaire d'une part, et un centre-droite, une droite conservatrice et une extrême-droite réactionnaire antirépublicaine d'autre part. Dans l'entre-deux-guerres la lutte entre anticléricaux et cléricaux correspond à une tension toujours vive au sein de la société française. Soit dans la revendication d'un monopole de l'École publique en matière d'éducation, pour les militants laïques les plus intransigeants, soit dans le respect de la liberté de l'enseignement, pour les plus modérés, la propagande laïque conserve son objectif de limiter le champ d'action des écoles confessionnelles.

Après l'Union sacrée, durant laquelle les divers clivages qui traversent la société française sont mis entre parenthèse, la politique du Bloc national (1919-1924), parce qu'elle est nettement favorable au clergé, sonne le réveil du monde laïque, qui tente de reprendre l'ascendant en inscrivant la laïcité dans les pratiques socioculturelles. À cet égard, il faut souligner le rôle majeur joué par Joseph Brenier, président de Ligue française de l'enseignement, qui transforme la Ligue française de l'enseignement en Confédération générale des œuvres laïques (CGOL), la structure en filières thématiques (UFOCEL pour le cinéma, UFOLEA pour le théâtre, UFOLEP pour le sport, UFOVAL pour les vacances) dans l'objectif de développer des activités culturelles qui favorisent l'ancrage des valeurs républicaines dans le quotidien :

« Certes il faut toujours rappeler les principes mais les meilleurs moyens de les servir est de faire en sorte qu'ils soient action et vie, qu'après avoir convaincu les esprits, ils soient, ils deviennent indestructibles en s'inscrivant dans les mœurs. »¹²²

Dans l'entre-deux-guerres, être laïque ne consiste donc plus seulement à militer pour la liberté de conscience ou la sauvegarde d'un principe constitutionnel, mais à participer à développer des activités de loisirs qui revêtent des dimensions sociale, culturelle et politique indéniables. De fait, cette conception élargie de la laïcité se traduit par l'exercice d'un apolitisme restreint, qui respecte une neutralité à l'intérieur du nuancier constitué par les divers partis de l'union des gauches¹²³. La neutralité du cinéma éducateur laïque n'est donc pas intégrale, mais correspond plutôt au respect d'un éclectisme au sein de l'union des gauches et du centre, comme en témoigne cette consigne donnée aux militants par Joseph Brenier : « La qualité essentielle est de rester suffisamment éclectique pour ne pas avoir un caractère politique trop nettement marqué »¹²⁴.

Surtout, après les élections de 1928, où la droite alliée au centre obtient la majorité des suffrages, la « restitution aux [congrégations] diocésaines des biens du culte » et « l'autorisation donnée aux

¹²² Joseph Brenier, *La Lumière*, 6 mai 1938, cité dans Nathalie Sévilla, *op. cit.*, p. 615.

¹²³ Nathalie Sévilla, *ibid.*, p. 709.

¹²⁴ Joseph Brenier, « Correspondance Brenier/Richard », 18 juin 1937, cité dans Nathalie Sévilla, *ibid.*, p. 444

congrégations missionnaires d'avoir leur noviciat en France »¹²⁵ poussent le parti radical à se rapprocher des partis situés à sa gauche, selon un mouvement qui aboutira au Front populaire.

Dans ce contexte, Joseph Brenier plaide devant le Conseil de l'ordre du Grand Orient de France, pour le développement des œuvres postsecondaires, terrain sur lequel les œuvres catholiques ont manifestement pris de l'avance¹²⁶. Même s'il est difficile d'évaluer le rapport de force, le « cinéma éducateur » laïque se place plutôt sur la défensive¹²⁷, comme en témoigne le titre de cette brochure publiée en 1930 par Gustave Cauvin, directeur de l'office de Lyon : *Résister*.

Des films anticléricaux

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les films distribués dans le réseau du cinéma éducateur laïque participent d'une propagande anticléricale. Tout d'abord, nous trouvons parmi les films d'enseignement projetés en classe des films classés dans la catégorie « sciences sociales » et dans les sous-catégories « mœurs et coutumes » et « religion », qui correspondraient aujourd'hui à ce qu'on appelle l'enseignement du fait religieux. Selon un point de vue philosophique conforme à l'esprit laïque, ces films montrent la diversité des religions, mœurs et coutumes dans les régions de France ou du monde, ce qui du point de vue catholique est assimilable à une forme de relativisme impie : *Mariages bretons* (1910), *Mœurs et coutumes arabes* (1912), *Funérailles japonaises* (1914), *Cultes religieux du Turkestan* (1913), *Procession de la Fête-Dieu à Geispolsheim* (1919)¹²⁸.

Les catalogues des offices proposent également un certain nombre de films documentaires dits de « propagande laïque », qui font l'autopromotion de l'école publique : *Les Fêtes du cinquantenaire de l'école laïque à Bar-le-Duc* (M. Gonmy, inspecteur d'académie de la Meuse, en collaboration avec l'OREC de Nancy, 1931), *Le 42^{ème} congrès national de la Ligue Française de l'Enseignement* (Eugène

¹²⁵ *JORF*, 31-12-1928, p. 13654.

¹²⁶ Nathalie Sévilla, *ibid.*, pp. 110-111.

¹²⁷ Christel Taillibert, 1999, *op. cit.*, pp. 43-46.

¹²⁸ Catalogue de l'Encyclopédie Gaumont (1929).

Reboul, 1926), *Fête du cinquantenaire des lois laïques* (Eugène Reboul, 1931)¹²⁹.

Par ailleurs, les films de propagande sanitaire et sociale peuvent sous un certain angle être considérés comme des films de propagande anticléricale, parce qu'ils promeuvent la culture scientifique et combattent les idées reçues, sur lesquelles plane le fantôme de l'obscurantisme clérical. Les croyances dogmatiques et autres superstitions ne sont cependant jamais directement incarnées par des membres du clergé, mais par des gens du peuple. Par exemple, la mère Mabu, commère de village, dont le personnage revient dans *la Future maman* (1924) et *le Voile sacré* (1926) de Jean Benoit-Lévy, véhicule toutes sortes d'idées fausses en matière de santé, que s'empressent naturellement de combattre le médecin et l'infirmière.

En outre, les films de propagande sanitaire et sociale, qui mettent en exergue les divers acteurs sociaux laïques (instituteur, médecin, infirmière, visiteuse sociale, maire, ministre), font d'une certaine manière de la propagande par omission, parce qu'ils présentent des salles de classe sans crucifix, des œuvres sociales non caritatives et des manifestations populaires où le prêtre n'est pas invité, ce qui dans le contexte de l'époque suffit à constituer une provocation selon l'Église catholique.

En définitive, la propagande anticléricale du cinéma éducateur laïque ne se traduit en aucun cas par la dégradation de l'image du clergé, mais par la dénégation de son rôle social. Dans cette perspective, l'adaptation cinématographique de *Mon oncle Benjamin* (René Leprince, 1923), qui est accueillie par un immense succès dans le réseau du cinéma éducateur laïque, est tout à la fois anticléricale et antireligieuse, dans la mesure où elle n'accorde aucun rôle au prêtre, et, conformément au roman de Claude Tillier, prône une philosophie de vie épicurienne. Rappelons que l'œuvre de Claude Tillier, figure marquante de l'anticléricisme, est un *best-seller* dans le monde de l'éducation populaire laïque. Le film reprend ainsi l'épisode le plus

¹²⁹ *Les Fêtes du cinquantenaire de l'école laïque à Bar-le-Duc* (M. Gonmy, inspecteur d'académie de la Meuse, en collaboration avec l'O.R.E.C. de Nancy, 1931), *Le 42^{ème} congrès national de la Ligue Française de l'Enseignement* (Eugène Reboul, 1926), *Fête du cinquantenaire des lois laïques* (Eugène Reboul, 1931).

provocateur du roman, qui réside dans les obsèques « païennes » d'un des protagonistes.

Enfin, cette lutte entre laïques et catholiques est perceptible dans la guerre des formats intermédiaires qui oppose le 16 mm prôné par les instituteurs de l'école publique au 17,5 mm adopté par les patronages catholiques. Avec l'avènement du cinéma parlant (1927) et sa généralisation au début des années 1930 dans les salles commerciales, la baisse de fréquentation des séances postsecondaires et populaires se fait ressentir dans le réseau du cinéma éducateur laïque. Les offices ne sont en effet équipés que pour diffuser des films muets. Or un rééquipement en projecteurs 35 mm sonore coûterait trop cher. La solution pourrait venir de l'adoption d'un format intermédiaire, mais, de 1930 à 1936, le ministère de l'Instruction publique refuse de choisir entre les deux formats intermédiaires disponibles : le 16 mm (plébiscité par les offices du cinéma éducateur laïque) et le 17,5 mm (appelé le Pathé-rural), qui équipe d'ores et déjà de nombreuses salles catholiques. En 1936, après plusieurs années de débats, le format 16 mm, adopté de fait par le réseau du cinéma éducateur laïque, est enfin favorisé et subventionné par le ministère de l'Éducation nationale¹³⁰.

L'action anticléricale de Gustave Cauvin

Dans ce contexte de lutte anticléricale, il est important de souligner que les chefs de file du cinéma éducateur laïque sont fréquemment républicains modérés, radicaux ou socialistes, et francs-maçons. Par exemple, le directeur de l'office de Marseille, Louis Truchet, et celui de Clermont-Ferrand, Joseph Soleil, sont tous deux radicaux-socialistes et francs-maçons¹³¹. À Nancy, Albert Lebrun, qui est un républicain modéré, préside l'office, lorsqu'il accepte en 1932 la présidence de la République. Rappelons aussi qu'Édouard Herriot¹³² et Jean Zay ont

¹³⁰ Sur la guerre des formats, Christel Taillibert, *op. cit.*, pp. 303-309 ; Nathalie Sévilla, *op. cit.*, p. 231. Selon Nathalie Sévilla, peu avant le Congrès de Rome (1934), l'UFOCEL fait avaliser le format 16 mm par le ministère de l'Instruction publique. Mais de fait, ce format n'est financé qu'en 1936.

¹³¹ Nathalie Sévilla, *op. cit.*, pp. 766-778.

¹³² Édouard Herriot (1872-1957), maire de Lyon (1905-1942), président du parti républicain, radical et radical-socialiste (1919-1926 ; 1931-1936),

siégé au conseil d'administration de la Ligue de l'enseignement, le second succédant au premier en 1935. Du reste, l'implantation du cinéma éducateur laïque correspond à celle de la franc-maçonnerie et, en ce qui concerne la répartition des votes aux élections législatives, à la percée des Cartels des gauches et du Front populaire¹³³.

À Lyon, l'office régional du cinéma éducateur laïque est dirigé par Gustave Cauvin, socialiste, franc-maçon, et présidé par Joseph Brenier, sénateur-maire socialiste de Vienne, président du Conseil de l'ordre du Grand Orient de France, président de la Ligue de l'enseignement, sous le regard bienveillant d'Édouard Herriot, maire de Lyon, président du parti radical, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du gouvernement Poincaré, plusieurs fois président du Conseil. L'office lyonnais constitue l'un des fers de lance de la défense de la laïcité par le cinéma. En 1921, Gustave Cauvin, un autodidacte venu de l'anarcho-syndicalisme¹³⁴, convainc Édouard Herriot de créer une cinémathèque municipale afin d'approvisionner les séances périscolaires, postscolaires et populaires. Celle-ci donne des séances tous les jeudis dans divers quartiers de la ville devant plus de 30 000 enfants¹³⁵. Cette cinémathèque se constitue en office du cinéma éducateur en janvier 1924 et étend ses activités lyonnaises à la région. Cette politique d'extension se situe clairement sur le terrain de la lutte anticléricale, comme en témoigne ce récit de Gustave Cauvin :

député du Rhône (1919-1940), ministre de l'Instruction publique (1926-1928), président du Conseil (1924, 1926 et juin-décembre 1932), président de la Chambre des députés (1936-1940).

¹³³ « La franc-maçonnerie vers 1910 », cartes établies par Alain Lancelot d'après E. Chartier, *La France et son parlement, 1871-1912*, l'Avenir économique, 1911, dans René Rémond (dir), *Atlas historique de la France contemporaine*, Paris, A. Colin, 1966, p. 126 ; « Élections législatives du 26 avril 1936 », cartes tirées de G. Dupeux, *Le Front populaire et les élections de 1936*, FNSP, A. Colin, 1959, dans René Rémond, *op. cit.*, p. 120. Cette cartographie politique est reprise dans René Rémond, *L'Anticléricalisme en France, de 1815 à nos jours*, Paris, Complexe, 1985.

¹³⁴ Dans le cadre d'actions syndicales, Gustave Cauvin donnait depuis 1911 des conférences antialcooliques en projetant par exemple *Les Victimes de l'alcool* (Gérard Bourgeois, 1911).

¹³⁵ Gustave Cauvin, *Vouloir*, Lyon, ORCEL, 1928, p. 27.

« Comme les souscriptions recueillies permirent de disposer presque aussitôt d'une centaine de films, nous obtînmes l'autorisation du maire de Lyon de prêter nos bandes aux rares instituteurs du Rhône qui faisaient, à ce moment, appel à mon concours.

Faut-il citer Bully ? Un jeune et dévoué instituteur, qui est devenu un des meilleurs collaborateurs de l'Office, venait d'être nommé à ce poste pour remplacer un instituteur installé dans la commune depuis de longues années. Le prêtre profita de ce changement pour mettre à l'index l'école laïque ; il menaça de ne pas accorder la « Sainte Communion » aux enfants qui resteraient à la « Laïque ». Aussitôt, l'effectif de cette école fut réduit à moins de moitié.

L'instituteur visé vint me raconter ses ennuis. Nous trouvâmes auprès d'un ami de l'enseignement laïc [*sic*] un concours financier qui permit d'installer un appareil dans cette école ; des séances furent organisées, et bientôt, malgré les « foudres » de M. le Curé, notre brave maître retrouva un peu plus de l'effectif habituel scolaire. »¹³⁶

Grand artisan de la lutte anticléricale par le cinéma, Gustave Cauvin milite pour étendre les activités du cinéma éducateur à tout le territoire. Il n'hésite pas à parcourir la France hors période scolaire pour donner des conférences cinématographiques, aide à la création de nouveaux offices partout où cela est possible et soutient les instituteurs qui tentent de promouvoir l'école publique au moyen du cinéma dans des contextes difficiles, par exemple en Bretagne, où il envoie des copies de film. Par exemple, durant l'année 1927, il donne des conférences à Quimperlé, Douarnenez, Quimper, Châteaulin, Brest et Morlaix. Du reste, Gustave Cauvin est un orateur brillant, quand il s'agit de défendre la laïcité :

Le Cinéma Éducateur est un moyen puissant pour développer l'École et la Laïcité. [...] Nos adversaires l'ont bien compris et depuis longtemps ils se sont organisés. Ils ont d'ailleurs pour les aider la grande production cinématographique. [...] Ces films ne seraient pas dangereux s'ils n'étaient pas patronnés par ceux qui de tous temps ont essayé d'étouffer les appels du peuple à la lumière. Nous ne sommes pas systématiquement contre la religion : nous ne voulons pas qu'on s'en serve pour asservir davantage ceux qui peinent. Nous nous rappelons ce qu'était la

¹³⁶ *Ibid.*, p.4.

liberté de conscience lorsque les adversaires de la laïcité étaient au pouvoir ; nous savons trop que, dans les villages où ces messieurs sont encore les maîtres, ils obligent l'instituteur à aller à la messe écouter le curé qui ne craint pas de déclarer en chaire « que l'école laïque est l'école du crime ».

Le cinématographe est un moyen d'émancipation formidable ; il est aussi puissant et efficace que le livre, car trop souvent ce dernier n'est pas lu ; mais, par contre, la foule accourt pour voir l'image animée et vivante ! Donc, ne laissons point les ennemis de la liberté devenir les maîtres du cinématographe. Le danger est grand, le danger est immédiat. »¹³⁷

On le voit, Gustave Cauvin est un idéologue de premier ordre, qui théorise l'utilisation du cinéma comme un outil à la fois d'émancipation et de propagande anticléricale. Cependant, l'idéologie du cinéma éducateur laïque ne se résume pas à cet anticléricisme, du reste plus ou moins marqué selon les situations géopolitiques des associations laïques, mais peut être aussi éclairée par l'analyse de ce qu'elle comporte de consensuel (l'éducation sanitaire) ou de partisan (la propagande du Front populaire).

Un réseau interdit durant la Seconde Guerre mondiale

En définitive, au début des années 1930, le cinéma éducateur laïque constitue, selon une estimation basse, un réseau cinématographique d'au moins 5560 points de projection quand le réseau commercial en propose un peu plus de 4200¹³⁸. Naturellement, cette comparaison quantitative tourne à l'avantage du cinéma commercial si on observe le nombre de séances et le nombre d'entrées, les séances de cinéma éducateur étant nettement moins régulières que celles du cinéma commercial. Cependant, d'un point de vue qualitatif, le cinéma éducateur laïque propose un réseau supérieur à celui du cinéma commercial dans la mesure où il dessert nombre de petites localités, où l'implantation d'un cinéma commercial n'est pas économiquement viable, compte tenu du faible nombre d'habitants. Tandis que les cinémas commerciaux sont implantés dans les grandes villes de plus de 3000 habitants, le cinéma éducateur laïque offre la meilleure couverture

¹³⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁸ Jean Choukroun, « Salles », *1895*, n° 33, 2001, pp. 342.

du territoire dans une France encore largement rurale. C'est la raison pour laquelle, durant la « drôle de guerre », le ministère de la Guerre et de la Défense nationale choisit de faire diffuser ses bandes d'actualité par le cinéma éducateur laïque¹³⁹.

Ce rôle paraétatique majeur joué sous la III^e République à l'initiative notamment des deux Cartels des gauches et du Front populaire fera tomber le cinéma éducateur laïque sous le coup d'une interdiction par le régime de Vichy. Même si les activités de certains offices survivent encore quelques temps en zone libre, comme en zone occupée, la Ligue de l'enseignement est rapidement victime d'ostracisme, puis dissoute, le 23 juillet 1942. Le cinéma éducateur laïque est également frappé. Durant cette sombre période, les dirigeants des offices du cinéma éducateur se réunissent clandestinement pour tenter, entre autres, d'éviter la confiscation de leurs biens. Malgré leurs efforts, de nombreux films et archives papier vont disparaître.

En 1946, le réseau de cinéma éducateur laïque se relève. Certains offices établissent un dossier de dommages de guerre ; d'autres bénéficient d'aides financières ou de prêts du siège confédéral de la Ligue de l'enseignement. Il faudra environ une décennie pour que le réseau de l'UFOCEL retrouve le nombre de points de projections qu'il comptait avant-guerre. Durant ces dix années, d'autres mouvements d'éducation populaire, non plus seulement par le cinéma, mais aussi au cinéma, se développent. Le cinéma d'éducation populaire laïque opère ainsi sa première grande mutation, qui lui fait abandonner progressivement le cinéma éducateur au profit d'un autre type de dispositif, celui des ciné-clubs.

¹³⁹ Raymond Borde et Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Presses universitaires de Lyon, 1992, pp. 107-108.

**Partie II. Les ciné-clubs (1949-1989) :
la deuxième formule de l'éducation populaire
cinématographique**



Première de couverture d'*UFOCEL Informations*, n° 19, novembre 1948.

5. L'établissement du cinéma non commercial : un interventionnisme de l'État dans la durée

Depuis la première loi fiscale qui exonère les activités d'enseignement et d'éducation populaire par le cinéma (1920), le cinéma non commercial a connu de nombreuses péripéties avant de trouver une assise juridique¹⁴⁰. En 1949, le cadre juridique évolue au profit du cinéma non commercial, qui acquiert un véritable statut¹⁴¹. La principale conséquence socioculturelle de ce régime fiscalement avantageux est la formidable explosion des mouvements de ciné-clubs, qui connaissent un âge d'or à partir du début des années 1950 jusqu'aux années 1970.

Cependant, cette évolution ne s'opère pas sans difficulté. D'un côté, le monde de l'éducation populaire, en raison des caractères à la fois éducatif et non lucratif de ses activités cinématographiques, revendique une exonération des obligations fiscales auxquelles le cinéma commercial est assujéti ; de l'autre, les professionnels du cinéma, ulcérés par l'augmentation des taxes, s'opposent à la constitution d'un statut du cinéma non commercial de peur de voir se développer une concurrence déloyale.

À la suite de Paul Léglise, Roxane Hamery, dans un article publié en 2012 dans la revue *Vingtième siècle*, est revenue sur ce thème en traitant de manière exhaustive des enjeux de la querelle qui se constitua autour du cinéma non commercial durant la période 1948-1955¹⁴². Il n'est pas

¹⁴⁰ Ce chapitre reprend en la modifiant et en l'augmentant notre analyse des enjeux politiques et médiatiques de l'établissement du cinéma non commercial dans Pascal Laborderie, « Le statut du cinéma non commercial : un débat médiatisé dans *Le Film français* et *UFOCEL Informations* (1946-1955) », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Le Film français et UFOCEL Informations (1946-1955)*, *Théorème*, n° 23, 2015, pp. 107-116.

¹⁴¹ Voir en annexe n° 3 le « Statut du cinéma non commercial », décret n° 49-1275 du 21-09-1949. *JORF*, 23-09-1949, p. 9496.

¹⁴² Roxane Hamery, « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, 2012-3, pp. 75-88. Voir aussi Léo Souillés-Debats, « L'institutionnalisation

inintéressant de compléter ces travaux en abordant le sujet sous l'angle de la diversité des traitements médiatiques. En effet, cette controverse n'est pas seulement médiatisée dans la presse corporative, au premier rang de laquelle se trouvent *Le Film français* et *La Cinématographie française*, mais aussi dans les revues qui s'inscrivent dans le champ de l'éducation populaire laïque telles que *L'Écran français* ou encore *UFOCEL Informations*, la revue mensuelle du réseau cinématographique de la Ligue française de l'enseignement, qui deviendra en 1951 la revue *Image et Son*.

Afin de donner du sens à cette médiatisation, il semble pertinent d'analyser dans un premier temps le statut du cinéma non commercial d'un point de vue historique et juridique. Indépendamment du traitement médiatique, il s'agit notamment de discuter les valeurs respectives des différentes lois qui élaborent le régime du cinéma non commercial. Dans un deuxième temps, il est nécessaire d'étudier la diversité des discours des parties prenantes de même que la variété de leurs prises de position dans les presses associatives et corporatives. S'il est certes important d'étudier comment le monde de l'éducation populaire laïque et les professionnels du cinéma opposent des discours pro et anti-cinéma non commercial, il n'est pas moins intéressant d'observer comment, dans le contexte politique de l'immédiate après-guerre, des lignes éditoriales distinctes se dessinent à l'intérieur même de chaque camp et notamment de comparer *UFOCEL Informations* et *L'Écran français*, en ce qui concerne les revues du champ de l'éducation populaire laïque ainsi que *Le Film français* et *La Cinématographie française*, concernant les revues corporatives. Dans cette perspective, nous centrerons dans un troisième temps notre étude sur la médiatisation des deux premières lois qui établissent le statut du cinéma non commercial, à savoir celles de 1949 et de 1951.

Les premières lois fiscales en faveur du cinéma éducatif (1920-1939)

La définition d'un statut du cinéma non commercial n'est certainement pas le résultat d'une pression exercée ponctuellement par les

des ciné-clubs. Du *statu quo* professionnel à l'uniformisation d'un mouvement (1957-1964) » dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 163-172.

associations d'éducation populaire, mais le fruit d'un combat qu'elles ont mené depuis plus de trente ans. Dans l'entre-deux-guerres, les activités cinématographiques des enseignants sont largement facilitées par le régime d'exonération fiscale dont bénéficie le cinéma scolaire et éducateur dans le cadre de la loi de finances du 25 juin 1920¹⁴³ et de la circulaire du ministère des Finances datée du 31-01-1929¹⁴⁴. Cependant, les premières mesures favorables à l'enseignement et à l'éducation par le cinéma sont susceptibles d'être remises en question à l'occasion d'un changement de législature. Afin de mieux faire entendre leur voix auprès des pouvoirs publics, les offices du cinéma éducateur laïque s'unissent en créant le 07 novembre 1929 la Fédération nationale des offices cinématographiques d'enseignement et d'éducation laïques (FNOCE). En 1933, cette fédération s'affilie à la Ligue de l'enseignement et devient l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL). Durant cette période, la Ligue française de l'enseignement veille aux intérêts du cinéma scolaire et éducateur. Par exemple, en 1934, un décret-loi réintroduit la taxe pour tous les spectacles de cinéma, même ceux dont le but éducatif et non lucratif est démontré¹⁴⁵. Après réaction de la Ligue de l'enseignement, les associations d'éducation populaire réussissent à obtenir un régime

¹⁴³ La loi du 25 juin 1920 et le décret du 5 août 1920 exonèrent de la taxe « les établissements publics et œuvres d'utilité publique ayant un caractère de bienfaisance, les sociétés de secours mutuel, les œuvres de guerre autorisées, les associations de victimes de la guerre et d'anciens combattants, les associations d'éducation populaire ne poursuivant la réalisation d'aucun bénéfice commercial ou financier, les séances gratuites ou celles ne comportant pas de places d'un prix supérieur à 25 centimes [et les] représentations enfantines ». Paul Léglise, *Le Cinéma entre deux Républiques (1940-1946)*, t. 2, Paris, Pierre Lherminier éditeur, 1977, p. 57.

¹⁴⁴ La circulaire du ministère des Finances datée du 31-01-1929 confirme l'exonération des séances ayant un caractère éducatif et instructif, même si les séances organisées par les associations d'éducation populaire ont une certaine périodicité. Cette circulaire précise les types de films qui peuvent entrer dans cette catégorie, à savoir les films scientifiques, agricoles ou documentaires. En revanche, entrent dans la catégorie des séances commerciales, les projections de comédies, drames ou de films d'aventure.

¹⁴⁵ Article 37 de la loi du 19-07-1934, repris dans l'article 472 du décret du 26-12-1934 du Code des contributions indirectes, lui-même modifié par l'article 2 de la loi du 31-12-1941.

suspensif qui est néanmoins levé en 1937¹⁴⁶. Joseph Brenier, alors sénateur, président de la Ligue de l'enseignement et commissaire général de l'UFOCEL, proteste devant le groupe interparlementaire pour la défense du cinématographe¹⁴⁷ qui se réunit de 1936 à 1937 sous l'impulsion du ministre Jean Zay¹⁴⁸. De 1936 à 1939, Jean Zay élabore ainsi un projet de statut juridique fort prometteur pour les œuvres scolaires, postsecondaires et les ciné-clubs¹⁴⁹. Outre des facilitations pour l'utilisation du cinéma dans un cadre éducatif (il inclut notamment une exonération fiscale), il prévoit, comme le préconise dès 1935 le rapport de Maurice Petsche chargé de protéger le cinéma français face à la crise économique qui le touche au début des années 1930, la création d'un organisme d'État chargé de la régulation du secteur cinématographique. Ainsi Jacques Choukroun, à la suite de Paul Léglise¹⁵⁰, de souligner :

« Le rapport Petsche se trouve à l'origine d'une grande partie de la législation française concernant le cinéma. C'est un plaidoyer argumenté en faveur du 7ème art comme élément de la culture française, à défendre et à promouvoir. Une organisation d'État pour mieux préserver la liberté des créateurs et des artistes, n'est-ce pas ce qu'il est convenu d'appeler "l'exception française" ? »¹⁵¹

L'entrée en guerre empêche cependant ce projet d'aboutir. Il s'inscrit nettement dans la continuité de la politique des gouvernements radicaux

¹⁴⁶ Paul Léglise, *ibid.*, p. 229.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁸ Jean Zay (1904-1944), député du Loiret (1934), ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts (1936-1939). En 1935, incarnant l'aile gauche du parti républicain, radical et radical-socialiste, il œuvre pour le ralliement du parti radical au Front populaire. La même année, il succède à Édouard Herriot au conseil d'administration de la Ligue de l'enseignement (Serge Berstein, *Histoire du parti radical*, t. II, *Crise du radicalisme 1926-1939*, Paris, Presses de la FNSP, 1982).

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 224-225.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ Jean Choukroun, « La lente gestation d'une politique du cinéma français du rapport de Maurice Petsche (1935) au projet de loi Jean Zay », dans Laurent Creton et Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français*, *Théorème*, n° 27, 2017, p. 31.

et socialistes fréquemment au pouvoir dans l'entre-deux-guerres. De manière paradoxale¹⁵², le régime de Vichy crée le 2 décembre 1940 le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, qui sera confirmé au début de la IV^e République le 25 octobre 1946 sous l'appellation de Centre national de la cinématographie, réalisant par là même le projet que les divers gouvernements d'union des gauches avaient façonné. L'historiographie jusqu'à la fin des années 1990 convergeait avec l'imaginaire des militants des associations d'éducation populaire en survalorisant la politique culturelle du Front populaire et les figures de Jean Zay et Léo Lagrange¹⁵³, ce qui contribuait d'une certaine manière à éclipser le rôle joué par le régime de Vichy¹⁵⁴. La nouvelle histoire du cinéma a depuis nuancé cette vision en montrant que l'interventionnisme de l'État en matière de culture en général, et de cinéma en particulier, s'inscrivait dans une continuité de l'action publique.

Le statut du cinéma non commercial (1946-1955)

À la libération, le régime fiscal de ce que l'on ne nomme pas encore le cinéma non commercial est de nouveau considéré. Les lois qui se succèdent de 1947 à 1948 ne lui sont pas cependant favorables. En 1947, les textes de loi précisent que seules sont exonérées de l'Impôt sur les spectacles les séances exceptionnelles données par les associations (à raison de quatre par an) et les séances dont le tarif est inférieur à dix francs¹⁵⁵. En 1948, la loi de finances en vient même à soumettre de nouveau les séances non commerciales au même régime fiscal que l'exploitation commerciale¹⁵⁶. Seules sont exonérées les

¹⁵² Ce paradoxe est notamment souligné par Pascal Ory, *op. cit.*

¹⁵³ Léo Lagrange (1900-1940), socialiste, député du Nord (1932), sous-secrétaire d'État aux Sports et à l'organisation des Loisirs (1936-1938) auprès du ministre de la Santé Henri Sellier.

¹⁵⁴ Sur la mise entre parenthèses du régime de Vichy, voir Philippe Poirrier, *La France contemporaine. L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 30.

¹⁵⁵ Loi du 21-03-1947, *JORF*, 25-03-1947, pp. 2767-2775. Décret n° 47-733 du 18-04-1947, *JORF*, 19-04-1947, p. 3713.

¹⁵⁶ Article 31 de la loi n° 48-24 du 06-01-1948. *JORF*, 07-01-1948, p. 204.

séances ayant un caractère strictement éducatif, c'est-à-dire les programmes de films scientifiques, agricoles ou documentaires.

Dans cette longue chevauchée législative, le décret n° 49-1275 du 21 septembre 1949¹⁵⁷ fait date dans la mesure où il définit pour la première fois le statut du cinéma non commercial. Ce décret est suffisamment important, en raison à la fois de l'histoire politique dont il résulte et de ses conséquences quant à l'explosion des mouvements de ciné-clubs, pour qu'on regrette son absence dans l'anthologie de textes fondateurs des politiques de la culture en France présentée par Philippe Poirrier¹⁵⁸. Plus surprenante encore est l'assertion selon laquelle la politique de l'État en matière de culture cinématographique se serait cantonnée, à des « objectifs industriels ». Selon, Philippe Bouquillion, « le soutien culturel n'est apparu qu'en second lieu, avec le Ministère des Affaires culturelles de Malraux à la fin des années 1950 »¹⁵⁹. L'histoire des actions conjuguées des III^e et IV^e Républiques en matière d'éducation et de culture dans le domaine du cinéma, dont la loi établissant le statut du cinéma non commercial est l'aboutissement, invite bien au contraire à penser l'action de l'État comme pérenne, dans la mesure où elle ne réside pas seulement dans l'aide financière apportée à la production des œuvres cinématographiques mais dans la mise en œuvre d'une éducation par et au cinéma au long cours.

La loi établissant le statut du cinéma non commercial explique le formidable mouvement de développement des ciné-clubs qui caractérise à partir des années 1950 la vie culturelle des Français. Dans un cadre législatif très favorable, les séances qui ne sont plus assujetties aux règles de l'exploitation commerciale et bénéficient notamment d'une exonération de l'impôt sur les spectacles et de la taxe sur le chiffre d'affaires sont de quatre types : les séances organisées par les

¹⁵⁷ *JORF*, 23-09-1949, p. 9496.

¹⁵⁸ Cet ouvrage propose néanmoins le texte fondateur du CNC sous l'égide duquel la loi établissant le statut du cinéma non commercial a été élaborée. Philippe Poirrier, « Le centre national de la cinématographie », *Les Politiques de la culture en France*, Paris, La Documentation française, 2016, pp. 194-201.

¹⁵⁹ Philippe Bouquillion, « Les politiques publiques en direction des industries culturelles », dans Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2^e éd. 2017, p. 181.

services publics, les séances gratuites, les séances exceptionnelles organisées par les associations dans la limite de quatre par an (séances publiques et payantes), les séances organisées par les associations de culture populaire affiliées à une fédération habilitée à diffuser la culture par le film¹⁶⁰.

La loi du 24 mai 1951 va même plus loin et provoque le mécontentement des exploitants de salles commerciales dans la mesure où, dans la pratique, le régime d'exonération fiscale ne s'étend plus seulement aux ciné-clubs affiliés à des fédérations habilitées par le CNC, mais à de nombreux types d'associations, même celles qui disposent d'une autorisation d'exploitation commerciale¹⁶¹. Ces dernières activités sont alors désignées par les exploitants commerciaux sous l'expression de « commercial détaxé ». Les exploitants commerciaux ont ainsi tendance à faire l'amalgame entre ces activités et celles des ciné-clubs.

En 1954, le CNC prend des mesures réglementaires qui tendent à mieux protéger les exploitants commerciaux d'une concurrence déloyale en interdisant au cinéma non commercial de louer des films de moins de quatre ans (sauf dérogation) et d'utiliser des méthodes commerciales¹⁶². En 1955, la réforme fiscale va dans le même sens en

¹⁶⁰ Après un recours déposé par la Fédération nationale des cinémas français, ce décret sera annulé par le Conseil d'État dans un arrêt du 15 juillet 1957. En effet, en application de la loi créant le Centre national de la cinématographie (CNC) qui a la compétence pour régler en matière de spectacle cinématographique, le décret aurait dû porter règlement d'administration publique, ce qui signifie que le Conseil d'État aurait dû être consulté. Cette annulation consécutive à un vice de procédure ne remet pas en question l'esprit du décret de 1949 qui préside du reste à la loi de 1951. Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français (1946-1981)*, tapuscrit, 1982, p. 137.

¹⁶¹ Sont exonérés de la taxe sur le chiffre d'affaires « les services rendus, sans but lucratif, par les associations de sport éducatif, de tourisme, d'éducation et de culture populaires ». Article 12 de la loi n° 51-630 du 24-05-1951, *JORF*, 27-05-1951, p. 5553.

¹⁶² Règlement n° 33 du CNC du 24-04-1954.

limitant le champ d'application de l'exonération fiscale¹⁶³. Les textes de loi de 1954 et 1955 permettent ainsi de mettre fin à la confusion entre les activités véritablement non commerciales des ciné-clubs avec le commercial détaxé. Mais naturellement, l'évolution de ce cadre juridique ne s'est pas opérée sans controverse.

La position de la corporation du cinéma sur les taxes

Quelles sont à ce propos les revues et les corps intermédiaires qui prennent part au débat ? Du côté de la presse corporative, *La Cinématographie française* et *Le Film français* véhiculent un discours proche de celui tenu par les organisations patronales, où l'on retrouve une opposition à l'interventionnisme de l'État accusé de « dirigisme », un soutien plus ou moins marqué pour les syndicats anticégétistes et pour les patronages catholiques, ainsi que le discours antifiscal qui, selon Paul Légrise, revient à toutes les époques : « Détaxation ! Il s'agissait d'un mot magique à cette époque... à toutes les époques de la vie cinématographique ! ». En effet, depuis les réformes fiscales de 1920, le problème fiscal constitue « le véritable et solide ciment de l'union corporative contre les pouvoirs publics, tumeur inexpugnable qui empoisonna la vie professionnelle tout au long des vingt dernières années de la III^e République »¹⁶⁴. La lutte contre les impôts est aussi le principal cheval de bataille du patronat sous la IV^e République. D'une manière générale, les exploitants sont unanimes pour fustiger l'abus des impôts directs ou indirects : taxe sur les spectacles, taxe sur le chiffre d'affaires, patente, taxe d'apprentissage, droit des timbres pour affiches, sans parler des prélèvements non spécifiques tels que la taxe locative ou encore le droit de douane sur les copies. On ne s'étonnera donc pas si la loi d'aide à l'industrie cinématographique, qui crée en 1948 une taxe spéciale sur les billets, est, dans un premier temps, mal accueillie par les exploitants, même si le pragmatisme l'emporte par la suite. Les revues corporatives se font les relais de cette animosité, en défendant notamment la petite exploitation qui, selon elles, tire le diable

¹⁶³ Voir la réforme fiscale du 30-04-1955 avec notamment le Décret n° 55-469 portant sur la réforme de l'Impôt sur les spectacles et le Décret n° 55-465 portant sur la réforme des taxes sur le chiffre d'affaires, *JORF*, 08-05-1955.

¹⁶⁴ Paul Légrise, *op. cit.*, p. 176.

par la queue en raison à la fois de la pression fiscale et de la concurrence du cinéma non commercial¹⁶⁵.

Se distinguant de *La Cinématographie française*, *Le Film français* offre régulièrement une tribune aux organisations patronales, en l'occurrence à la Fédération nationale des cinémas français (FNCF), dans une rubrique intitulée « Le courrier du centre du cinéma. Liaison et informations de la Fédération Nationale des Cinémas Français » et sous-titrée « La voix de l'exploitation ». Adolphe Trichet, président de la FNCF (1947-1961), qui en est le principal éditorialiste, ne cesse d'y dénoncer la pression fiscale. La petite exploitation, dont le statut est reconnu par le CNC en 1949¹⁶⁶, constitue du reste le secteur d'activité le plus fréquemment présenté comme victime de la pression fiscale. Ainsi la revue publie-t-elle fréquemment les comptes rendus des réunions de la Fédération nationale de la petite exploitation cinématographique¹⁶⁷ et du Syndicat national des cinémas substandards¹⁶⁸.

L'Écran français et UFOCEL Informations

Du côté des défenseurs du cinéma non commercial, des tendances s'observent entre *L'Écran français*, qui se situe dans le giron du Parti communiste, et *UFOCEL Informations* qui, peu ou prou, représente les autres tendances de la gauche. Cependant, les frontières ne sont pas étanches. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler que Albert Bayet, président de la Ligue de l'enseignement (1949-1959), est un des membres issus de l'aile gauche du parti radical-socialiste, qui ont fondé l'Union progressiste, un parti proche du Parti communiste. Il est aussi

¹⁶⁵ Par exemple, dans *La Cinématographie française*, Jacques Lamasse recense les 17 types de fraudes sur les recettes et en fait en quelque sorte une apologie déguisée en arguant qu'elles seraient inutiles si la loi d'aide était supprimée. *La Cinématographie française* n° 1410, 31-03-1951, pp. 35 et 40.

¹⁶⁶ Sont considérées petites, les exploitations qui n'atteignent pas 1100 entrées par semaine (décision n° 20 du CNC, 24-06-1949).

¹⁶⁷ Notamment au travers de la publication de communiqués de Manuel Verrando, secrétaire général de cette fédération. *Le Film français* n° 254, 28-10-1949, p. 19 et *Le Film français* n° 351, 01-06-1951, p. 8.

¹⁶⁸ *Le Film français* n° 247, 09-09-1949, p. 12.

membre de l'Union rationaliste dont le président est Frédéric Joliot-Curie, lui-même à l'initiative de l'Appel de Stockholm. Autre exemple : Gustave Cauvin, le directeur de l'Office régional du cinéma éducateur de Lyon, « incline après la guerre vers le parti communiste » et milite en 1950 pour signer l'appel de Stockholm¹⁶⁹. Preuve encore de tropisme, le bulletin de l'UFOCEL est publié à partir de janvier 1946 et ce jusqu'au mois de février 1949 dans les pages de *L'Écran français*.

Pour autant, entre 1947 et 1950, au moment où la fin du tripartisme et l'accession au pouvoir de la troisième force constituent un tournant politique, au moment aussi où un durcissement du discours communiste se fait sentir dans les pages de *L'Écran français*¹⁷⁰, l'UFOCEL semble prendre ses distances. Cela transparait, par exemple, lors de l'élection du bureau de l'UFOCEL, duquel Gustave Cauvin est écarté en septembre 1948¹⁷¹. Cela transparait aussi dans le divorce entre *L'Écran français* et *UFOCEL Informations*, qui est distribué indépendamment par UFOCEL-Centre à partir de février 1949¹⁷². Cependant, malgré cette prise de distance, la FFCC et l'UFOCEL continueront à collaborer dans l'intérêt de la vie des ciné-clubs.

D'un point de vue idéologique, de même que le combat contre les taxations constitue le ciment des organisations patronales, la lutte contre les œuvres confessionnelles demeure l'élément qui rassemble les différents mouvements de ciné-clubs laïques¹⁷³. Par exemple, en mars

¹⁶⁹ Raymond Borde et Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 14.

¹⁷⁰ À partir de l'année 1950, l'engagement de *L'Écran français* aux côtés des signataires de l'Appel de Stockholm tranche avec la circonspection d'*UFOCEL Informations*. Voir « Les cinéastes sont passés par Stockholm et Varsovie », *L'Écran français*, n° 296, 14-03-1951, p. 13.

¹⁷¹ « La réunion du Comité Directeur du 22 Septembre 1948 », *UFOCEL Informations*, n° 19, nov. 1948, p. 2.

¹⁷² La raison officielle de cette séparation est le mauvais service de distribution effectué par *L'Écran français* et les nombreuses plaintes des adhérents de l'UFOCEL. *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, pp. 2-3.

¹⁷³ À propos de la lutte entre organisations laïques et confessionnelles, Roxane Hamery présente notamment la querelle qui oppose en 1952 dans les colonnes de *La Cinématographie française* le Groupement des associations

1949, alors que les activités non commerciales tombent encore sous le coup de la loi de 1948 et du régime commun de taxation, l'UFOCEL appelle ses adhérents à ne payer qu'une partie de la taxe sur les spectacles afin de protester contre les décisions de justice relaxant les organisateurs de fêtes paroissiales qui ne se sont pas acquittés de leurs obligations fiscales. UFOCEL Informations publie ainsi une lettre type à adresser aux contributions indirectes :

« Monsieur le Contrôleur, j'ai l'honneur de vous faire connaître que, mise en présence de la campagne de résistance à l'impôt, déclenchée par les éléments cléricaux de l'Ouest de la France, la Ligue française de l'enseignement Confédération générale des œuvres laïques, qui groupe 1.150.000 membres, a décidé [que les organisateurs de fêtes au profit de l'Ecole Publique et de ses œuvres complémentaires] effectueront un premier versement égal au 1/10^e des sommes dues et différeront le paiement des 9/10^e des taxes afférentes aux spectacles aussi longtemps que les organisateurs de fêtes, kermesses, etc., au profit de l'école libre, n'auront pas respecté la légalité, en acquittant les taxes dont ils sont redevables . »¹⁷⁴

On retrouve ici deux éléments traditionnels dans le discours militant de la Ligue de l'enseignement : la défense de la laïcité, qui prend en l'occurrence des accents anticléricaux, et le légalisme. Au demeurant, le parti pris de ne pas se soustraire complètement au cadre légal distingue l'UFOCEL de la FFCC, qui adopte une position plus radicale en refusant de se soumettre à l'impôt, comme l'illustre, par exemple, l'affaire du ciné-club de Valence.

La montée au créneau de la FFCC dans l'affaire du ciné-club de Valence : vers une redéfinition de la notion d'éducatif

À propos du cinéma non commercial, l'affaire la plus médiatisée dans *L'Écran français* est celle du ciné-club de Valence¹⁷⁵ : Jean Michel,

des salles familiales de l'Ouest, organisation confessionnelle, à l'UFOCEL. Roxane Hamery, 2012, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁷⁴ « Nos associations doivent-elles payer la taxe sur les spectacles ? », *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, p. 10.

¹⁷⁵ En revanche, la presse corporative demeure muette à propos de cette affaire.

président et animateur de ce ciné-club, est traduit en justice pour avoir refusé de s'acquitter des impôts et taxes que les inspecteurs des contributions directes jugeaient avoir le droit de lui réclamer à propos d'une séance qui programmait un film de lutte contre la tuberculose et deux autres films, *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936) et *Boudu sauvé des eaux* (Jean Renoir, 1932). L'argument principal du Service des contributions indirectes est que la séance datée du 21-12-1948 est assujettie à loi de finances du 6 janvier 1948 ainsi qu'à la circulaire 388 du ministère des Finances du 31-01-1929, qui précisent que seules les séances ayant un caractère éducatif, sans but lucratif et animées par des bénévoles bénéficient d'une exonération fiscale. Or les films éducatifs y sont définis comme des films scientifiques, agricoles ou documentaires. Les inspecteurs des contributions indirectes estiment de ce fait que la présentation des deux films de Jean Renoir ne présente pas un caractère éducatif suffisant. Cette position est du reste partagée par les exploitants commerciaux, lorsqu'ils dénoncent dans *Le Film français*¹⁷⁶ et dans *La Cinématographie français*¹⁷⁷ la concurrence déloyale de séances qui programmeraient des films de divertissement et se prétendraient éducatives par le seul fait qu'elles seraient entreprises par des associations d'éducation populaire.

Jean Michel et avec lui les représentants de la FFCC mettent en avant des arguments susceptibles de démontrer que la séance présente un caractère éducatif. Jean Faurez, secrétaire général de la FFCC, et Jean Painlevé, président de la FFCC, témoignent au procès et expliquent en quoi les ciné-clubs jouent un rôle culturel considérable¹⁷⁸. Ils insistent sur le fait que le programme de la séance incriminée contribue à forger les goûts culturels des spectateurs ainsi qu'à les instruire sur l'histoire, l'esthétique et les techniques du cinéma, notamment à partir de l'étude

¹⁷⁶ « Protection de l'exploitation contre la concurrence anormale », *Le Film français*, n° 255-256, automne 1949, p. 17.

¹⁷⁷ *La Cinématographie français* n° 1410, 31 mars 1951, p. 40.

¹⁷⁸ Roxane Hamery montre le rôle déterminant joué par Jean Painlevé dans l'affaire du ciné-club de Valence, non seulement grâce à son témoignage au procès, mais aussi à son intervention auprès du président de la République, auprès duquel il plaide pour un assouplissement de la loi fiscale à laquelle les ciné-clubs sont assujettis. Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 159-162.

de la mise en scène de Jean Renoir¹⁷⁹. Dans cette perspective, l'affaire du Ciné-club de Valence est symptomatique d'une divergence de points de vue à propos de la qualification de séance éducative. D'un côté les exploitants et les inspecteurs des contributions directes conçoivent de manière restreinte la notion d'éducatif en la circonscrivant aux seules activités du cinéma scolaire et éducatif ; de l'autre côté, les militants des associations et finalement avec eux le législateur et les juges admettent une définition plus large de la notion d'éducatif étendue aux activités d'éducation cinématographique.

Le rôle de l'UFOCEL dans l'établissement du statut du cinéma non commercial

Tandis que *L'Écran français* suit de près l'affaire du ciné-club de Valence dans la mesure où la FFCC y est directement partie prenante, *UFOCEL Informations* demeure beaucoup plus modérée dans la médiatisation de ce feuilleton juridique. Mais cela ne signifie pas pour autant que l'UFOCEL agisse moins en faveur du cinéma non commercial. D'un point de vue juridique, la décision finale de débouter les contributions indirectes est le fruit de l'action conjuguée de la FFCC, qui réussit certes à faire évoluer la notion de séance éducative dans le cadre de l'affaire de Valence, mais aussi de l'UFOCEL qui, agissant de manière sans doute plus feutrée, n'en réussit pas moins à obtenir une amélioration du cadre légal.

Pérennisant une entreprise commencée dans l'entre-deux-guerres, l'UFOCEL reprend dès 1946 son action auprès des pouvoirs publics en faveur du cinéma non commercial. Les bulletins de l'UFOCEL montrent ainsi que la Ligue de l'enseignement est à l'initiative du projet de loi établissant le statut du cinéma non commercial. En effet, en 1948, après la promulgation d'une première loi défavorable au cinéma non commercial, « la forme non commerciale » devient « une position de combat », selon l'expression d'Alexandre Candellier, alors commissaire général de l'UFOCEL¹⁸⁰. À la suite d'une réunion qui se déroule en juin 1948 au CNC et qui ouvre un débat sur le statut du

¹⁷⁹ Extraits des attendus du Tribunal correctionnel de Valence dans *L'Écran français* n° 235, 02-01-1950, p. 2.

¹⁸⁰ *UFOCEL Informations*, n° 11-12, mars-avril 1948, p. 19.

cinéma non commercial, le comité directeur de Ligue de l'enseignement charge Marcel-Charles Lebrun et Joseph Soleil, tous deux membres du comité directeur de l'UFOCEL¹⁸¹, d'établir un projet concernant le statut du cinéma non commercial¹⁸². C'est ce préprojet rédigé par la Ligue qui sert de base à la discussion avec la FFCC et qui aboutit au dépôt d'un projet au ministère de l'Éducation nationale et au ministère de l'Industrie et du Commerce¹⁸³.

En outre, le 10 mars 1949, la Ligue de l'enseignement organise une exposition sur le cinéma éducateur, à laquelle sont conviés les représentants du ministère de l'Éducation nationale, du Secrétariat d'État chargé de l'Enseignement technique, de la Jeunesse et des Sports et du ministère de l'Industrie et du Commerce. L'exposition est inaugurée par le ministre Yvon Delbos¹⁸⁴, ministre de l'Éducation nationale. Durant son allocution, Alexandre Candellier, commissaire général de l'UFOCEL (1948-1950), insiste sur « l'intérêt qui s'attache à doter le plus tôt possible le cinéma non commercial d'un statut dont l'absence gêne considérablement son évolution »¹⁸⁵.

Ainsi, dans le combat pour l'adoption du statut du cinéma non commercial, la Ligue de l'enseignement adopte-t-elle la stratégie d'opposer son allié naturel, à savoir le ministère de l'Éducation nationale, au ministère des Finances. Dans le même ordre d'idées, il est important de souligner que les deux textes favorables au cinéma non commercial (le décret du 21 septembre 1949 et la loi n° 51-630 du 24

¹⁸¹ Marcel-Charles Lebrun est chef du département cinéma du Musée pédagogique et de la cinémathèque centrale du film éducatif. Joseph Soleil, plus connu par le Code auquel il a donné son nom, est notamment directeur de l'Office du cinéma éducateur de Clermont-Ferrand. Ils sont tous deux membres du Conseil général de la Ligue. M.C. Lebrun est commissaire général adjoint de l'UFOCEL. J. Soleil est secrétaire de l'UFOCEL.

¹⁸² « Le statut du cinéma non-commercial est à l'étude sur notre demande », *UFOCEL Informations*, n° 19, nov. 1948, p. 2.

¹⁸³ « Statut du cinéma non commercial », *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, p. 2 et « Accord avec la Fédération des Ciné-Clubs », *ibid.*, p. 3.

¹⁸⁴ Yvon Delbos (1885-1956), radical-socialiste, député (1924-1940 ; 1945-1955), plusieurs fois ministre, notamment de l'Éducation nationale (1939-1940 ; 1948-1950).

¹⁸⁵ *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, p. 3.

mai 1951) sont votés durant les premier et troisième cabinets présidés par Henri Queuille. Sous cette présidence, deux autres figures importantes du parti radical sont à des postes-clés concernant la question du cinéma non commercial : Yvon Delbos, ministre de l'Éducation nationale, et André Morice¹⁸⁶, secrétaire d'état chargé de l'Enseignement technique, de la Jeunesse et des Sports.

Les réactions des revues corporatives à l'établissement du statut du cinéma non commercial (1949)

De leur côté, les revues corporatives et les organisations patronales s'opposent de manière plus ou moins marquée au statut du cinéma non commercial. Cependant, il est intéressant de constater que, dans un premier temps, le décret du 21 septembre 1949 ne suscite pas une grande réaction dans *La Cinématographie française*. On n'y trouve en effet qu'une seule page, à savoir la publication *in extenso* du décret. Elle est accompagnée à la marge d'une tribune des syndicats FO, CFTC, CGC et Autonomes qui dénoncent « la dictature stalinienne qui trouve des complicités inexcusables dans les sphères gouvernementales » ainsi que « le statut du cinéma non commercial, considérant que sa rédaction hâtive et son application éventuelle permettront, une fois de plus, aux staliniens de régler à leur guise les programmes de culture populaire »¹⁸⁷. À l'exception de cette tribune accordée aux principaux syndicats dits « libres » qui, dans ces premières années de Guerre froide, s'opposent avec virulence à la CGT¹⁸⁸, le décret de 1949 ne déclenche pas une grande hostilité dans *La Cinématographie française*.

Il est vrai qu'à la fin des années 1940, les activités regroupées sous la notion de cinéma non commercial n'apparaissent sans doute pas comme une menace pour le cinéma commercial. Les cinémas scolaires et éducateurs, qui reprennent comme avant-guerre, ne représentent

¹⁸⁶ André Morice (1900-1990), radical, député de Loire atlantique (1945-1958), secrétaire d'État à l'Enseignement technique, à la Jeunesse et aux Sports, (1947-1951).

¹⁸⁷ *La Cinématographie française*, n° 1331, 1^{er} oct. 1949, p. 8.

¹⁸⁸ À propos du discours anticégétiste de ces syndicats, voir Patricia Hubert-Lacombe, *Le Cinéma français dans la Guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 103-104.

certes pas un danger. Surtout, les ciné-clubs, qui vont connaître à la suite de cette loi un développement exponentiel, sont encore dans une phase de germination. Le développement du non commercial est plutôt vu par la corporation du cinéma comme un marché potentiel. Ainsi *La Cinématographie français* publie-t-elle en janvier 1951 un dossier de cinq pages sur les diverses branches du cinéma non commercial dans lesquelles il est possible de faire des affaires¹⁸⁹. C'est finalement assez tardivement, c'est-à-dire en 1951, que *La Cinématographie française* emboîte le pas au *Film français* en dénonçant à son tour « la concurrence déloyale du secteur non commercial »¹⁹⁰.

Le Film français est quant à lui, dès l'année 1949, à la fois plus réactif, plus incisif et plus moderne. La publication du décret de 1949 établissant le statut du cinéma non commercial y est accompagnée d'un commentaire pondéré, qui, tout en reconnaissant l'intérêt d'une réglementation sur le cinéma non commercial, émet cependant trois réserves. Tout d'abord, loin de viser les associations culturelles et les ciné-clubs, *Le Film français* fait un procès d'intention aux cinémas municipaux et aux foyers ruraux, qui pourraient profiter de la nouvelle loi pour apporter « une concurrence illégale et fort préjudiciable aux exploitations commerciales régulières »¹⁹¹. De fait, cette réserve contient en germe ce qui va devenir la querelle du commercial détaxé. Ensuite, si le décret de 1949 prévoit certes une réglementation des programmes du cinéma non commercial, ses modalités d'application demeurent en suspens. C'est la raison pour laquelle l'article émet le vœu que les films exploités dans le secteur commercial soient exclus des programmes des ciné-clubs. Enfin, une inquiétude subsiste quant à l'impartialité politique des pouvoirs publics concernant la délivrance des habilitations aux associations. Et, de fait, les deux fédérations qui bénéficieront en premier de l'habilitation seront l'UFOCEL et la FFCC.

¹⁸⁹ On y trouve les catégories suivantes : enseignement, propagande, industrie et amateurs. *La Cinématographie français* n° 1400, 20-01-1951, pp. 49-53. Dans ce numéro décidément ouvert au cinéma non commercial, *La Cinématographie français* consacre aussi quatre colonnes au XII^e Congrès du Film scientifique et technique (*ibid.*, pp. 54 et 68).

¹⁹⁰ *La Cinématographie française* n° 1410, 31 mars 1951, pp. 27, 35 et 40.

¹⁹¹ *Le Film français* n° 251, 07-10-1949, p. 8.

Par ailleurs, *Le Film français* fait preuve d'innovation en adoptant une politique éditoriale qui se rapproche du lectorat, dont on sait qu'il est constitué principalement d'exploitants, par le biais d'une grande enquête publiée à l'automne 1949. Cette enquête occasionne un double numéro qui donne la parole aux directeurs des salles parisiennes ou provinciales, appartenant aussi bien aux grands circuits qu'à la petite exploitation. Ce dossier intitulé « problèmes de l'exploitation » ne compte pas moins de 63 pages qui constituent un véritable cahier de doléances antifiscales¹⁹². Cette enquête montre que, en cette année 1949, les exploitants sont plus préoccupés par la fiscalité que par la concurrence des associations. Cependant, dans ce même numéro, le décret établissant le statut du cinéma non commercial fait l'objet d'une attaque en règle dans deux articles signés Pierre Autré et Jean Jorry. Dans un premier éditorial, Pierre Autré, le rédacteur en chef du *Film français*, se fait écho du discours des organisations patronales en accusant l'État de « dirigisme » et en demandant de restreindre les prérogatives du CNC pour placer l'industrie cinématographique sous le contrôle de la Confédération Nationale du Cinéma Français. Il y revendique la suppression du statut du cinéma non commercial « qui, s'il n'est pas annulé en Conseil d'État comme l'a demandé la Confédération du Cinéma Français, risque, par une concurrence illégale, de porter le plus grave préjudice à la petite exploitation »¹⁹³. C'est ensuite Jean Jorry qui se charge de porter l'estocade dans un article intitulé « Des dangers de la réglementation », dans lequel le décret établissant le statut du cinéma non commercial est présenté comme « l'irréparable condamnation de la petite exploitation »¹⁹⁴. Puis Jean Jorry ironise sur ce qu'il considère comme un alibi culturel destiné à détaxer les activités des associations d'éducation populaire :

« On fait voter un texte démagogique prévoyant la détaxation totale de cette forme d'exploitation, puisqu'elle est destinée à instruire les masses. Nulle précision, bien entendu, en ce qui concerne la nature des films qui pourront être mis à la disposition desdites associations, mais gageons que tous, sans

¹⁹² *Le Film français* n° 255-256, automne 1949, pp. 24-50 et 53-88.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

exception aucune, vont subitement devenir des œuvres spécifiquement "culturelles". »¹⁹⁵

Au-delà de l'ironie, on voit ici émerger une polémique qui va être attisée par la loi de 1951.

La polémique entre la Fédération nationale des cinémas français et l'UFOCEL dans Le Film français (été 1951)

Au moment où s'achève le tripartisme, au moment où le Parti communiste français est relégué à un rôle de protestation, les mouvements associatifs, tels que la Ligue de l'enseignement, sans doute parce qu'ils sont proches des courants politiques qui constituent la Troisième force, sont des interlocuteurs privilégiés pour les ministres radicaux-socialistes qui établissent le statut du cinéma non commercial. Du côté du patronat, la Fédération nationale des cinémas français attaque la Ligue de l'enseignement dans les colonnes du *Film français*, précisément dans la bataille épistolaire qui oppose durant l'été 1951 Adolphe Trichet, son président, à Maurice Cady, commissaire général de l'UFOCEL. L'évènement qui met le feu aux poudres est la loi du 24 mai 1951 qui, à seulement un mois et demi des élections législatives du 17 juin 1951, exonère de la taxe sur le chiffre d'affaires toutes les associations d'éducation populaire¹⁹⁶. Cette loi est perçue par Adolphe Trichet comme un véritable « coup monté » et comme une nouvelle preuve de la « complaisance » du gouvernement et du parlement à l'égard du monde de l'éducation populaire laïque. C'est pourquoi, à seulement deux jours des élections¹⁹⁷, dans un article intitulé « Pas de films commerciaux pour le "non commercial" », il accuse à demi-mots la Ligue de l'enseignement de collusion avec le pouvoir et de détourner

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁶ Loi n° 51-630 du 24 mai 1951, *JORF*, 27-05-1951, p. 5553.

¹⁹⁷ Notons que, de la même manière, en plein contexte électoral, Manuel Verrando, secrétaire général de la Fédération Nationale de la Petite Exploitation Cinématographique, demande à ses adhérents d'envoyer aux candidats une lettre type revendiquant une baisse des taxes sur les spectacles et de la patente ainsi qu'une suppression du fonds d'aide. *Le Film français* n° 351, 01-06-1951, p. 8.

les spectateurs des salles commerciales en programmant les mêmes films et en utilisant les mêmes méthodes que le cinéma commercial :

« Sait-on que cette catégorie de cinéma qui, sous le couvert de diffuser la culture par le film, constitue le plus souvent, en réalité, une forme clandestine et déloyale de l'exploitation normale, nous arrache, bon an mal an, plus de 35 millions de spectateurs. [...] La répartition de ces 35 millions de spectateurs assistant annuellement aux séances non commerciales montre que 32 millions d'entre eux sont des clients [nous soulignons] de l'UFOCEL. »¹⁹⁸

Maurice Cady répond à cette attaque par une lettre adressée au Film français et publiée dans ses colonnes le 06 juillet 1951. Dans cette lettre relativement vindicative, il commence par ravaler les exploitants à un statut de commerçant : « l'œuvre d'art d'un film n'intéresse l'exploitation que si elle influe sur l'aspect marchandise fabriquée et vendue le plus largement possible ». Puis il répond sur un ton péremptoire à l'accusation d'avoir privé de spectateurs le cinéma commercial :

« Si nous en avons réuni dans nos salles 32 millions, ce ne sont pas ceux que l'exploitation a perdus, probablement pour longtemps. Ce sont au contraire – et nous en sommes fiers – de nouveaux adeptes du Septième Art et de futurs spectateurs de vos salles standard commerciales. Il semble, dans ces conditions, que nous ne travaillons pas contre l'exploitation mais pour elle. C'est donc ailleurs qu'il faut rechercher les causes de la désaffection du public pour vos salles obscures. [...] C'est à vous de le reconquérir, avec notre aide si vous l'acceptez. Mais croyez-nous, ce n'est pas parce que nous ne remplissons pas les bordereaux du CNC que les spectateurs viennent de plus en plus sur nos bancs de bois dans les villages, alors que les vôtres délaissent vos confortables fauteuils. Les raisons sont autres. Les pires aveugles sont ceux qui ne veulent pas voir. Ouvrez les yeux et tout ira pour le mieux. »¹⁹⁹

Cette protestation d'amitié, qui commence et finit par des insultes, a sans nul doute passablement irrité Adolphe Trichet, qui réplique en renvoyant l'UFOCEL à sa mission d'éducation :

¹⁹⁸ *Le Film français* n° 353, 15-06-1951, pp. 23-24.

¹⁹⁹ *Le Film français* n° 356, 06-07-1951, p. 21.

« Remercions l'UFOCEL de sa bienveillance à notre égard et de son souci de créer pour nous une clientèle neuve. Je voudrais toutefois rappeler au Directeur de cet organisme, dont le titre exact est "Union Française des Offices du Cinéma Educateur Laïque" que sa mission essentielle est de propager l'éducation laïque, comme le prouve sa filiation à la Ligue Française de l'Enseignement et à la Confédération Générale des Œuvres Laïques. Tout cela a des rapports bien lointains avec le "septième art". »²⁰⁰

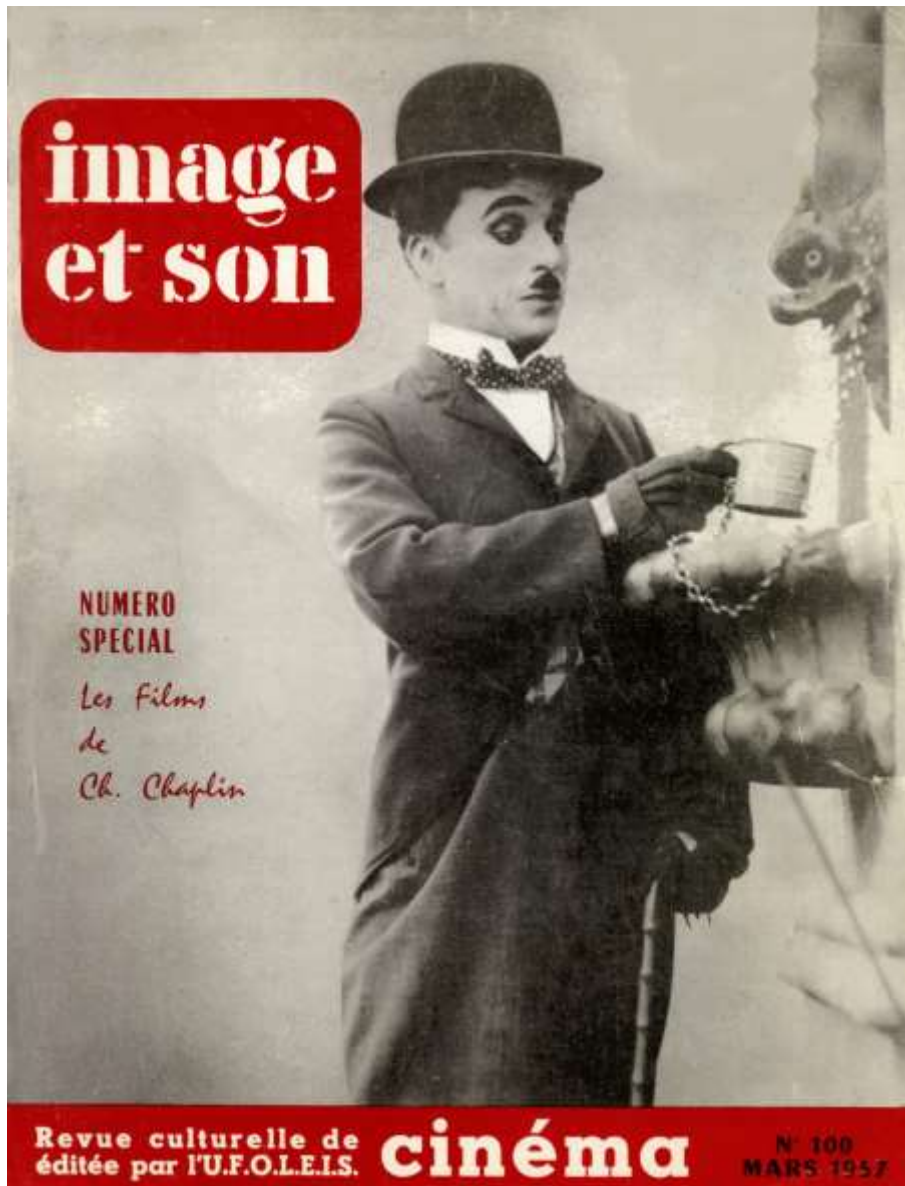
À la fin de l'été 1951, en guise d'épilogue à cette joute épistolaire, *Le Film français* infligera un démenti à Maurice Cady en publiant un article sur les pratiques jugées commerciales du Ciné-club universitaire de Poitiers affilié à l'UFOCEL²⁰¹. Outre les éditoriaux demandant l'abolition du statut du cinéma non commercial, cette dénonciation montre bien que *Le Film français*, tout en protestant de son indépendance journalistique, soutient nettement la position des organisations patronales, tout du moins concernant le dossier du cinéma non commercial.

La bataille entre Adolphe Trichet et Maurice Cady prend un tour éminemment politique et polémique dans le contexte brûlant des élections législatives de 1951, mais elle n'en est pas moins symptomatique d'une évolution dans le discours sur le cinéma de la part des éducateurs au tournant des années 1950. Comme dans l'affaire du ciné-club de Valence, on voit bien ici que deux conceptions s'affrontent à propos de la notion d'éducatif, le discours d'Adolphe Trichet tendant à cantonner l'UFOCEL à ses activités traditionnelles d'enseignement et de propagande laïque, tandis que le discours de Maurice Cady revendique un nouveau rôle de l'UFOCEL en matière d'éducation cinématographique et de cinéphilie.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Le Film français* n° 364, 31-08-1951, pp. 17-18.

En définitive, la définition en 1949 du statut du cinéma non commercial est à la fois l'aboutissement d'un combat mené depuis plus de trente ans par les associations d'éducation populaire et un point de départ au développement du modèle des ciné-clubs. Cette reconnaissance participe d'un interventionnisme de l'État suffisamment pérenne et unique pour que nous puissions parler d'exception culturelle. À cet égard, il est important de souligner, d'un point de vue juridique, le rôle prométhéen de la loi de 1949, dont la loi de 1951 n'est que le prolongement. Du point de vue médiatique en revanche, la loi de 1951 est de loin celle qui fait couler le plus d'encre en raison de la réaction virulente de la presse corporative dans le contexte des élections législatives.



Première de couverture d'*Image et Son*, n° 100, mars 1957.

6. Du cinéma éducateur aux ciné-clubs

L'étude de la transition entre le cinéma éducateur et le modèle des ciné-clubs est intéressante dans la mesure où elle permet de comparer leurs discours et pratiques, qui s'inscrivent eux-mêmes dans un contexte social, politique et culturel en pleine mutation.

Survivance du cinéma éducateur et développement des fédérations de ciné-clubs

Dans l'entre-deux-guerres, le formidable développement du cinéma éducateur, toutes tendances confondues, s'explique par la rivalité entre catholiques et laïques pour le contrôle des loisirs de masse. En 1927, les patronages catholiques ont leur organisation, le Comité catholique du cinématographe (CCC). Côté laïque, les offices du cinéma scolaire et éducateur se fédèrent en 1929 au sein de la Fédération nationale des offices cinématographiques d'enseignement et d'éducation laïques (FNOCE)²⁰². Signalons que la même année est fondée la Fédération des ciné-clubs de langue française (FFCC)²⁰³, dont les activités cinéphiles se distinguent cependant du cinéma scolaire et éducateur.

En 1930, la FNOCE se réunit pour la première fois en congrès à Alger. L'année suivante, le congrès de Paris est rapporté dans *Cinédocument*, le nouvel outil de communication interne des offices du cinéma éducateur laïque²⁰⁴. Ce petit bulletin d'information est appelé à une certaine postérité puisqu'il deviendra après-guerre *UFOCEL Informations* (1946-1951)²⁰⁵, *Image et Son* (1951-1969)²⁰⁶, *la Revue du*

²⁰² « Procès-verbal de l'Assemblée générale de la FNOCE », 07-11-1929.

²⁰³ Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/EDC, 1999, p. 202.

²⁰⁴ *Cinédocument* n° 2, février 1932.

²⁰⁵ Le bulletin est publié dans *L'Écran français* à partir du n° 4 (mars 1947), puis de manière autonome à partir du n° 20 (février 1949).

²⁰⁶ La revue *Image et Son* prend précisément les titres suivants : *Image et Son* * *Ligue française de l'enseignement* * *Confédération générale des œuvres*

cinéma - Image et Son (1969-1980), *la Revue du cinéma - Image et Son - Écran* (1980-1982) et enfin *la Revue du cinéma* (1983-1992)²⁰⁷, c'est-à-dire la revue la plus importante en nombre de tirages de l'âge d'or des ciné-clubs.

En 1933, les offices du cinéma éducateur transforment leur fédération en Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL), qui constitue une section de la Ligue de l'enseignement, au même titre que l'UFOVAL pour les centres de vacances, l'UFOLEP pour les activités sportives ou l'UFOLEA pour le théâtre. Joseph Brenier²⁰⁸, maître d'œuvre de cette restructuration, jusqu'alors vice-président de la Ligue de l'enseignement et président de la FNOCE, devient « commissaire général »²⁰⁹ de la toute nouvelle UFOCEL ; l'année suivante, il préside la Ligue de l'enseignement.

laïques. Revue mensuelle de l'UFOCEL (1951-1953) ; *Image et Son* Ligue française de l'enseignement* Confédération générale des œuvres laïques. Revue mensuelle de l'UFOLEIS* (1953-1957) ; *Image et Son. Revue culturelle du cinéma* (deux numéros en 1957) ; *Image et Son. Revue culturelle de cinéma éditée par l'UFOLEIS* (1957-1965) ; *Image et Son. Revue de cinéma* (1966-1967) ; *Image et Son. La Revue du cinéma* (1968-1969).

²⁰⁷ En 1990, en raison de problèmes économiques et d'une réforme structurelle visant à restreindre l'indépendance des UFO, Jacques Zimmer, qui dirige la revue, et la Ligue de l'enseignement se séparent. À partir du n° 464 (octobre 1990), la revue n'est plus éditée par la Ligue, mais par une société de presse fondée par Jacques Zimmer, qui en est le rédacteur en chef jusqu'au dernier numéro (n° 486, octobre 1992). La revue reparait en novembre 1992 sous le titre de *Mensuel du cinéma* jusqu'au n° 18 (juin 1994). Pascal Laborderie, « Entretien avec Jacques Zimmer », juillet 1994.

²⁰⁸ Joseph Brenier (1876-1943), socialiste, maire de Vienne (1906-1919), député de l'Isère (1910-1919), sénateur de l'Isère (1924-1933), président du conseil de l'ordre du Grand Orient de France (1926-1927), président de la Ligue française de l'enseignement (1934) jusqu'à sa dissolution en 1942.

²⁰⁹ Ont occupé la fonction électorale de « commissaire général » de l'UFOCEL/UFOLEIS, appelé « délégué général » à partir de 1967 : Joseph Brenier (1933-1942), Alexandre Candellier (depuis 1948), Maurice Cady (1951), Marcel-Charles Lebrun (1951), André Dutreilh (?), Camille Moinard (1961), Guy Noël (1967), Claude Clastres (1970), Jacques Zimmer (1976), Jean-Claude Dupont (1979), Marc Laville (1982) et Luc Bonfils (1987). Un membre du personnel permanent occupait la fonction de

À la Libération, l'UFOCEL reprend ses activités de cinéma scolaire et éducateur. En 1946, à l'initiative de de Jean Painlevé, la Fédération des ciné-clubs de langue française devient la Fédération française de ciné-clubs (FFCC), qui publiera les revues *Ciné-club* (1947-1951), puis *Cinéma* (1954-1999) La même année, le monde de l'éducation catholique proche de la Jeunesse indépendante chrétienne et de la Jeunesse ouvrière chrétienne²¹⁰ s'appuie sur le réseau des patronages paroissiaux pour fonder la Fédération loisirs et culture cinématographique (FLECC). Cette fédération éditera jusqu'en 1978 la revue *Téléciné*. En outre, l'enseignement catholique, qui alimente ses clubs avec le fonds de la Cinémathèque de l'enseignement libre, publie une revue cinématographique trimestrielle, *L'Écran et la Vie*²¹¹.

Cependant, les activités de cinéma éducateur des patronages catholiques et des associations laïques perdurent jusqu'au milieu des années 1950. Bien que concurrents, ceux-ci partagent le même conception utilitaire du cinéma. D'une manière générale, il s'agit d'utiliser un médium de masse afin d'accompagner les loisirs des adolescents et adultes selon des visées moralisatrices. La cotation morale des films mise en œuvre aussi bien chez les laïques que chez les catholiques est symptomatique de ce primat des critères moraux sur les critères esthétiques dans la manière dont on juge un film²¹². On l'aura compris, le cinéma éducateur, malgré ses finalités émancipatrices, est aussi un outil de contrôle social.

Les premiers ciné-clubs, s'ils sont contemporains du cinéma éducateur, s'en distinguent par la conception artistique du cinéma qu'ils défendent. Dans l'entre-deux-guerres, les ciné-clubs et les cinémas

« directeur » effectif : Jacques Chevallier (1951), Louis Cros (1955, durant trois mois), Anonyme (?), François Chevassu (1961), Hubert Desrues (1974), Jean-Michel Andrault (1980) et Michel Serouart (1982).

²¹⁰ Fabrice Montebello, 2005, *op. cit.*, p. 60.

²¹¹ Pour une vue complète sur les ciné-clubs catholiques, voir Mélisande Leventopoulos, *op. cit.*

²¹² Les systèmes de cotation perdurent après la Seconde Guerre mondiale. Sur les fiches de la revue *UFOCEL Informations*, chaque film se voit attribuer des cotes artistique et morale. À partir de 1957, la revue *Image et Son* publie annuellement *la Saison cinématographique*, où les films sortis dans l'année reçoivent les cotes de l'UFOLEIS, qui ne disparaîtront qu'en 1963.

éducateurs se différencient aussi par la programmation et le public visé. Tandis que le cinéma éducateur projette des films susceptibles de plaire au plus grand nombre, les ciné-clubs se situent à l'avant-garde et s'adressent à un public confidentiel. Cette distinction mérite néanmoins d'être nuancée. Même si, durant les années 1920, les ciné-clubs s'adressent en effet aux élites, des associations d'obédience communiste, telles que les Amis de Spartacus et Ciné-Liberté, ambitionnent déjà d'éduquer le peuple à l'art cinématographique dès les années 1930²¹³.

Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale, avec l'émergence de nombreuses fédérations de ciné-clubs et leur explosion à partir du milieu des années 1950, qu'un mouvement de massification de la cinéphilie s'opère. Ce développement d'une cinéphilie de masse constitue une rupture dans l'histoire de la relation entre éducation populaire et cinéma, puisqu'il s'agit désormais de considérer le cinéma tout autant comme un art que comme un moyen d'éduquer les masses, et ce, à grande échelle.

Dans l'histoire des modes d'appréhension du cinéma dans le champ de l'éducation populaire, les dix premières années d'après-guerre représentent ainsi un tournant. Le paradigme qui prévalait au temps du cinéma éducateur opposait systématiquement les notions d'éducatif et de récréatif, reformulant dans un vocabulaire scolaire la dichotomie classique de l'utile et de l'agréable²¹⁴. Avec l'établissement du statut du cinéma non commercial, le modèle idéologique qui émerge dans le monde de l'éducation consiste à opposer la culture et la marchandise, ou si on préfère les défenseurs du septième art et les marchands de spectacle cinématographique. Ce paradigme fort ancien, qui prend ses sources dans l'émergence de la figure de l'artiste lors du Quattrocento et nourrit dans l'entre-deux-guerres les discours d'avant-garde sur le cinéma, ne se généralise dans le monde de l'éducation populaire qu'à partir des années 1950, constituant par là même une nouvelle étape dans le processus de consécration symbolique du cinéma en art.

²¹³ Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2014.

²¹⁴ Les cinémas éducateurs ne diffusaient pas seulement des films à valeur documentaire, dits « éducatifs », mais aussi des films de fiction dits « récréatifs » afin d'attirer le public.

Pour autant, les activités du cinéma éducateur perdurent jusque dans les années 1950 et de fait, les années d'après-guerre sont d'abord consacrées à la reconstitution du réseau. De l'immédiate après-guerre jusqu'au milieu des années 1950 s'opère une phase de transition entre le modèle du cinéma éducateur et celui du ciné-club. Tandis qu'en 1939, 5560 associations sont affiliées à l'UFOCEL²¹⁵, en 1946, celle-ci ne recense plus que 560 licences. En 1949, l'UFOCEL ne compte encore que 2544 associations affiliées.

L'explosion des mouvements de ciné-clubs

Au tournant des années 1950, la convergence d'un grand nombre de facteurs, encore insuffisamment étudiés, explique un profond changement des pratiques cinématographiques d'éducation populaire, qui basculent de l'éducation par le cinéma à l'éducation au cinéma. Parmi ces facteurs, on peut citer le rôle d'impulsion joué par les institutions (telles que le CNC, l'IDHEC, l'Institut de filmologie, les cinémathèques, les fédérations de ciné-clubs), l'aménagement d'un régime fiscal favorable au cinéma non commercial, la généralisation du format intermédiaire 16 mm sonore dans les établissements scolaires, le développement des mouvements des ciné-clubs de jeunes, le renouvellement générationnel des animateurs des associations d'éducation populaire, la défiance aussi de ces animateurs à l'égard du cinéma éducateur jugé trop démonstratif, l'amorce d'un lent phénomène de démocratisation de l'éducation dans le second degré, l'apparition d'une didactique du cinéma et la percée de nouvelles méthodes pédagogiques dans le système éducatif. Dans le champ de l'éducation populaire laïque, il faut mettre en exergue la généralisation des méthodes de l'École nouvelle et le rôle moteur de Célestin Freinet, dans le domaine du cinéma notamment²¹⁶.

Parmi tous ces éléments, en 1949, le décret définissant pour la première fois le statut du cinéma non commercial n'est pas des

²¹⁵ Pascal Laborderie, 2015, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁶ Voir Leslie Dagneaux, « Les techniques Freinet ou le cinéma scolaire autrement : l'émancipation comme maître-mot : Retour sur quarante ans d'expérimentations (1927-1968) », thèse de doctorat en études cinématographiques, université Rennes 2, 2017.

moindres dans la mesure où il fait bénéficier d'une exonération fiscale les séances organisées par les associations de culture populaire affiliées à une fédération de ciné-club. C'est en effet très précisément à partir de ce décret que les activités de l'UFOCEL s'orientent nettement vers le modèle des ciné-clubs. Aussi, en 1953, l'UFOCEL prend-elle le nom d'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS), ce qui témoigne du glissement de ses activités de l'éducation par le cinéma vers l'éducation au cinéma. La même année, avec 6 138 associations licenciées, elle retrouve le rayonnement qu'elle avait en 1939. En 1955, elle déclare 8 188 licences²¹⁷. À la fin des années 1950, elle compte environ 10 000 ciné-clubs adhérents.

Au début des années 1960, on recense en France onze fédérations de ciné-clubs²¹⁸, dont les quatre plus importantes sont l'UFOLEIS (environ 11 000 clubs), la FLECC (entre 600 et 700 clubs) et la FFCC (entre 350 et 450 clubs)²¹⁹. Si la Fédération française des ciné-clubs de jeunes – Fédération Jean Vigo, qui est une extension de la FFCC a déjà fait l'objet de travaux nourris de la part de Léo Souillés-Debats²²⁰, de nouveaux travaux sont encore à développer concernant les autres fédérations²²¹, certes peu importantes en nombre de clubs et de spectateurs, mais dont les sensibilités demeurent presque inconnues, notamment la Fédération des associations et ciné-clubs – FACC (233 clubs en 1957) et Film et Famille (191 clubs en 1957)²²².

²¹⁷ *Image et Son* n° 87, déc. 1955, p. 3.

²¹⁸ Bernard Georgin, « L'enseignement de l'art cinématographique aux différents niveaux scolaires et perspectives d'un enseignement visuel en dehors du cinéma », communication présentée à la table ronde de La Mendola, Milan, 1962, p. 7.

²¹⁹ Fabrice Montebello, *op. cit.*, pp. 59-60.

²²⁰ La thèse de Léo Souillés est très largement fondée sur l'étude de ces deux fédérations sœurs. Léo Souillés-Debats, *op. cit.*

²²¹ Léo Souillés-Debats, *op. cit.*, pp. 552-553.

²²² Commencent à paraître les premiers résultats des travaux sur cette fédération, qui était à son origine catholique et protestante. Pascal Laborderie et Vivien Soldé, « La violence au cinéma : un débat dans les réseaux de ciné-clubs confessionnels ou laïques (France, 1946-1953) », *Le Télémaque*, n° 53, 2018, pp. 81-96 ; Mélisande Leventopoulos, « Entre croisade morale et cinéphilie populaire, l'association de spectateurs Film et

Tandis que les fédérations connaissent dès la fin des années 1960 une chute significative de leur fréquentation, ce mouvement général ne se fait ressentir à l'UFOLEIS qu'à partir de 1974. D'un point de vue quantitatif (en nombre de licences) et qualitatif (l'usage relativement stable du cinéma selon le modèle des ciné-clubs), on peut ainsi délimiter précisément l'âge d'or des ciné-clubs de l'UFOLEIS aux années 1953-1974.

De 1945 à 1989, la Ligue de l'enseignement joue un rôle majeur dans le développement de la culture cinématographique de toute une génération de cinéphiles nés pendant ou après la guerre. Aussi propose-t-elle des activités et des outils de formation qui entendent s'écarter à la fois d'un modèle élitiste de médiation culturelle et du cadre formel de la classe tout en demeurant exigeants en matière de transmission des savoirs. Surtout, l'UFOLEIS et les 17 offices régionaux des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (OROLEIS) sont à l'initiative de nombreuses innovations pédagogiques, qui ont pour objectif d'adapter les dispositifs cinématographiques de médiation culturelle à la diversité des publics ainsi qu'aux mutations sociétales : édition de périodiques (la revue *Image et Son*²²³, *la Saison cinématographique*²²⁴), création de la maison d'édition Édilig, de collections d'ouvrages (*Cahiers de l'audiovisuel*, *Cinégraphiques*, *Filmo*, *Médiathèque*, *Stars*) et de supports pédagogiques (par exemple, les diapolivres), vente de matériel, distribution et production de films *via* UFOLEIS-Citévox²²⁵,

famille », dans Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos (dir.), *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 147-184.

²²³ *Image et Son - La Revue du cinéma* a été dirigée par Jacques Chevallier, François Chevassu, André Cornand, Hubert Desrues et Jacques Zimmer.

²²⁴ Créée en 1957 par François Chevassu, qui la dirige jusqu'en 1974 et y collabore jusqu'en 1991, la Saison cinématographique compte comme plumes régulières Jacques Chevallier, Marcel Martin et Raymond Lefèvre, mais aussi Jean-Louis Cros, Hubert Desrues, René Gardiès, Guy Gauthier, Robert Grelier, Guy Hennebelle, Marc Laville, Paul Léglise, Marcel Martin, Alain Marty, Pascal Merigeau, Jacqueline Nacache, Philippe Pilard, Georges Sadoul, Daniel Sauvaget et Jacques Zimmer. Survivant à la disparition de *La Revue du cinéma*, elle sera éditée jusqu'en 1997.

²²⁵ Le nom de Citévox a été choisi en référence à Vox, le catalogue du Centre catholique de radio et télévision. D'abord viabilisée par Léon Giraud, cette

animation de clubs de photographie et d'ateliers audiovisuels, organisation de festivals, de stages pour adultes et de formations à l'attention des enseignants des premier et second degrés, qui constituent la cheville ouvrière du mouvement²²⁶.

Si l'UFOLEIS est bien la fédération qui domine le champ en nombre de ciné-clubs affiliés (environ 9 ciné-clubs sur 10 dans les années 1980), il n'en demeure pas moins que les idéologies et pratiques de toutes les fédérations s'harmonisent au point que Léo Souillés-Debats puisse décrire au singulier « la culture cinématographique du mouvement ciné-club »²²⁷. Nous verrons néanmoins que des effets de distinction sont notables dans le champ des ciné-clubs.

société commerciale est dirigée ensuite par Annette Ferrasson, puis Jean-Claude Dupont.

²²⁶ Pour une vue de l'ensemble des domaines d'activité de l'UFOLEIS, voir Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*

²²⁷ Léo Souillés-Debats, *op. cit.*

7. Convergences cinéphiles et débats de société entre laïques et catholiques

Après la Seconde Guerre mondiale, les lignes de fracture entre associations laïques et confessionnelles s'estompent, en particulier dans le champ de l'éducation populaire par et au cinéma.

Des rapprochements ponctuels entre les associations de toutes obédiences

La Libération et l'immédiate après-guerre (1944-1949) voient un rapprochement s'opérer entre les divers courants du monde de l'éducation populaire. Au centre de l'échiquier, la Ligue de l'enseignement coopère avec des organisations communistes²²⁸, mais également avec des organismes catholiques. Dans le domaine du tourisme, par exemple, elle participe au comité de « Tourisme et travail », où siège la CGT, mais aussi la CFTC²²⁹, selon l'esprit unitaire qui préside à la Libération.

Il est vrai que selon les contextes historiques et/ou géographiques, les positions du siège confédéral et de certaines fédérations départementales concernant l'interprétation plus ou moins stricte de la laïcité peuvent différer. Dans l'entre-deux-guerres, la confédération avait participé de concert avec les organisations confessionnelles à la

²²⁸ Par exemple, jusqu'en 1949, le bulletin de la fédération de ciné-clubs de la Ligue, *UFOCEL Informations*, est publié par *L'Écran français*, journal d'obédience communiste.

²²⁹ Selon Sylvain Patthieu, à la Libération, nombre de militants qui s'étaient engagés avant-guerre à la Ligue française des auberges de jeunesse d'obédience confessionnelle adhèrent à Peuple et culture et participent à la fondation de Tourisme et travail. De la même manière, dans un esprit d'unité, la CFTC accepte de participer aux côtés de la CGT à la fondation de Tourisme et travail. La séparation sera néanmoins consommée à l'été 1949, à partir duquel la CFTC ne reconnaît plus que la Fédération française du tourisme populaire. Sylvain Patthieu, *Tourisme et Travail : de l'éducation populaire au secteur marchand (1945-1985)*, Paris, Presses de Science-po, 2013, pp. 29-63.

fondation du mouvement des auberges de jeunesse²³⁰. À l'échelle régionale, dans une situation géographique proche des départements concordataires, l'Office régional d'enseignement cinématographique de Nancy affilié à la Ligue de l'enseignement n'hésitait pas à prêter des films à des écoles confessionnelles et ne vota l'inscription de la laïcité dans ses statuts qu'en 1930, cédant en cela à la demande expresse de la confédération²³¹. Perpétuant cette tendance, certes minoritaire, à adopter une forme de neutralité tolérante ou, si on préfère, un esprit d'ouverture par rapport à une interprétation stricte de la laïcité, la Ligue de l'enseignement accepte en 1945 l'affiliation de Peuple et culture, association issue de la Résistance et qui compte dans ses membres aussi bien des communistes que des chrétiens dans la mouvance du catholicisme social²³². Du reste, en 1948, Peuple et culture se définit dans ses statuts comme laïque.

Au début de la V^e République, un autre type de convergence, de nature conjoncturelle, s'effectue entre mouvements d'éducation populaire laïques et confessionnels, qui apprennent à faire cause commune quand il s'agit de préserver les intérêts du monde associatif. Ils s'opposent en effet de concert aux tentatives de restriction des aides financières de l'État. Ainsi la première alliance de circonstance date-t-elle du ministère des Affaires culturelles d'André Malraux en raison à la fois de sa propension à promouvoir une vision élitiste de la culture et

²³⁰ Nous notons que les futurs fondateurs de Peuple et Culture, Joffre Dumazedier, Paul Lengrand, Bénigno Cacérès et Joseph Rovin, participent à ce mouvement des Auberges de Jeunesse.

²³¹ Comité d'administration de l'OREC de Nancy, 23-01-1930. Sur les spécificités de cette office, voir Pascal Laborderie, « Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'Office de Nancy », *1895*, n° 64, 2011, pp. 30-49.

²³² Par exemple, l'un des fondateurs de Peuple et Culture, Joseph Rovin, fut déporté à Dachau en tant que résistant. Il y a rencontré Edmond Michelet, un des chefs de file du catholicisme social, s'est converti au catholicisme et est devenu après-guerre un compagnon de route du gaullisme. Sa présence au sein d'une association affiliée à la Ligue de l'enseignement n'est pas sans heurter les laïques les plus intransigeants. Voir le témoignage de Joseph Rovin dans Jean-Paul Martin (dir.), *L'Espérance contrariée : éducation populaire et jeunesse à la libération (1944-1947)*, *Les Cahiers de l'animation*, n° 57-58, 1986, pp. 209-210.

à favoriser les institutions culturelles publiques au détriment des associations d'éducation populaire²³³.

Pérennisation du clivage catholique vs laïque dans un contexte de querelle scolaire

Malgré certains rapprochements ponctuels entre mondes de l'éducation populaire laïque et catholique, le climat de guerre froide remet rapidement au goût du jour le clivage entre mondes laïques et confessionnels.

Celui-ci est notamment réactivé concernant la question scolaire. Après les élections législatives du 17 juin 1951 et l'arrivée au pouvoir d'une coalition plus à droite (ne comprenant pas les socialistes, elle comporte le Mouvement républicain populaire, le Rassemblement du peuple français, le parti paysan, les indépendants et une partie des radicaux), les lois « Marie »²³⁴ et « Barangé »²³⁵, qui facilitent indirectement une aide financière à l'enseignement privé, contribuent à raviver la querelle scolaire.

Durant la législature suivante, avec le retour des socialistes et le projet de réforme scolaire Billères (1956)²³⁶, qui prévoit une structure d'éducation permanente annexée aux écoles et établissements du secondaire publics afin d'accueillir les activités périscolaires et

²³³ Voir notamment Jean-Marie Mignon, « La création des affaires culturelles », dans *Une histoire de l'éducation populaire, op. cit.*, pp. 84-87.

²³⁴ André Marie (1897-1974), radical-socialiste, député de la Seine-Inférieure (1932-1942 ; 1945-1962), président du Conseil (1948), ministre de l'Éducation nationale (1951-1954). La loi « Marie » ouvre la possibilité aux élèves de l'enseignement privé de bénéficier d'une bourse.

²³⁵ Charles Barangé (1897-1985), adhérent au MRP, député du Maine-et-Loire (1945-1955). La loi qui porte son nom (elle a été préparée aussi par Edmond Barrachin, membre du Rassemblement du peuple français, et Armand de Baudry d'Asson, républicain indépendant) attribue une allocation scolaire aux familles des enfants scolarisés aussi bien dans le privé que dans le public.

²³⁶ René Billères (1910-2004), radical-socialiste, député des Hautes-Pyrénées (1946-1973), ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports (1956-1958).

postcolaires ainsi que la formation des adultes, c'est le monde de l'enseignement privé qui proteste vivement en raison du risque supposé de monopolisation de ce secteur par la Ligue de l'enseignement et d'une manière générale de l'absence de pluralisme dans ce nouveau dispositif, qui du reste ne verra jamais le jour²³⁷. À ce propos, le tir de barrage du monde de l'éducation catholique ne se fait pas attendre :

« La Ligue de l'enseignement n'aime pas ce terme de pluralisme. C'est pourtant le secret difficile mais efficace d'une unité des forces vives de la nation, coordonnant leur action sous l'égide d'un État laïque, tel que l'entend la Constitution. [...] Il est clair que la laïcité-neutralité de différents services de l'État, n'est pas tout à fait la même que celle qui règne dans certains secteurs de l'Éducation nationale. Ce ministère aurait-il un concordat secret avec l'église rationaliste ? Il serait urgent de le dénoncer. Il est évident que l'État ne saurait subventionner ni contrôler les églises ni les partis dans leurs domaines propres. Mais les citoyens — c'est ici de la sociologie élémentaire — peuvent se grouper dans des associations d'éducation populaire selon leurs affinités : soit religieuses, soit politiques, soit philosophiques, soit esthétiques. L'État laïque ne peut ignorer ces groupements divers sans les exclure, moralement, de la Nation ».²³⁸

De manière symétrique, les débuts de la V^e République provoquent côté laïque une opposition au pouvoir gaulliste en général et à la loi Debré (1959)²³⁹ en particulier. Cette loi, qui autorise entre autres le financement des coûts de fonctionnement des établissements scolaires privés sous contrat avec l'État, suscite une pétition signée par toutes les organisations laïques et une grande manifestation organisée le 19 juin

²³⁷ Jean-Paul Martin, 2016, *op. cit.*, pp. 261-263 et 304-307.

²³⁸ Louis Raillon, « De l'éducation permanente », *Éducateurs*, n° 72, 1957, p. 22, cité par Jean-Paul Martin, *ibid.*, p. 307.

²³⁹ Michel Debré (1912-1996), gaulliste, sénateur d'Indre et Loire (1948-1958), garde des sceaux (1958-1959), premier ministre (1959-1962), ministre de l'Économie et des Finances (1966-1968), des Affaires étrangères (1968-1969) et de la Défense nationale (1969-1973). Principal rédacteur de la constitution de la V^e République, artisan de la loi qui porte son nom sur l'association des établissements privés d'enseignement à l'État, il est aussi à l'initiative de la loi Malraux sur la restauration des monuments historiques.

1960 à Vincennes. Réclamant l'abrogation de la loi, cette manifestation demeure sans succès mais fait date.

Dissensions entre organisations laïques sur la conception de la laïcité

Dans ce contexte de tensions sur la question scolaire, la dichotomie laïque vs confessionnelle continue bel et bien de structurer le champ de l'éducation populaire. L'ouverture ponctuelle de la Ligue de l'enseignement à des associations sortant d'une neutralité stricte s'est opérée dans l'esprit fraternel de la Libération, mais n'a pas fait long feu. Au moins jusqu'à la fin des années 1960, la Ligue conserve une conception traditionnelle de la laïcité fondée d'une part sur le refus de reconnaissance d'une forme de pluralisme culturel, et d'autre part sur la modélisation de la laïcité des associations sur celle de l'école, où les identités culturelles et culturelles sont strictement réservées au domaine privé. Les positions des mouvements d'éducation populaire qui émergent après la Seconde Guerre mondiale, au premier rang desquels la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture (FFMJC), s'écartent quant à elles du modèle scolaire en s'ouvrant aux échanges fondés sur l'expression d'une pluralité de conceptions du monde, à la condition cependant qu'elles échappent à toute propagande politique ou religieuse²⁴⁰. Cette divergence idéologique et politique explique en partie les querelles récurrentes entre les deux mouvements jusqu'à la fin des années 1960²⁴¹.

²⁴⁰ C'est au fond cette position d'une laïcité ouverte aux différences socioculturelles qu'adopte dès l'immédiate après-guerre Raymond Barkan dans les colonnes d'*UFOCEL Informations* et de *L'Écran français*, avant de démissionner pour rejoindre la revue *Esprit*. Pascal Laborderie et Vivien Soldé, « Raymond Barkan et la défense de la laïcité dans *L'Écran français* et *UFOCEL Informations* (avr. 1946-nov. 1949) », dans François Albera, Laurent Le Forestier et Valérie Vignaux (dir.), *L'Écran français*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », à paraître.

²⁴¹ Sur la FFMJC et ses relations avec la Ligue de l'enseignement : Laurent Besse, « Une nouvelle Ligue de l'enseignement ? Les MJC et leur fédération (1944-fin des années 1960) », dans *La Ligue et les autres mouvements laïques d'éducation populaire et de défense des libertés*, Actes de la journée d'étude du 03-04-2013, université Lyon 2, Paris, Ligue de l'enseignement, 2014, pp. 26-32 ; Laurent Besse, « Une laïcité ouverte : les MJC », dans Patrick Weil (dir.), *Politiques de la laïcité au XX^e siècle*, PUF, 2006, pp.

Grand consensus cinéphile et petits écarts entre courants de ciné-clubs

Les dissensions demeurent importantes entre les diverses organisations d'éducation populaire laïques et confessionnelles sur la question scolaire et leur conception de la laïcité. Cependant, un consensus émerge dans les mouvements de ciné-clubs, toutes obédiences confondues, notamment en raison du rôle d'impulsion de Peuple et culture, dont les animateurs viennent d'horizons variés.

Née de l'esprit de la Résistance, l'association Peuple et culture est fondée en 1945 par Bénigno Cacérés, Joffre Dumazedier, Paul Lengrand et Joseph Rovin²⁴². Dans l'immédiate après-guerre, elle contribue au renouvellement idéologique des mouvements d'éducation populaire en proposant un projet de démocratisation culturelle ambitieux dans tous les domaines²⁴³. Dans le champ de l'éducation populaire cinématographique, elle publie en 1953 un ouvrage-phare du mouvement des ciné-clubs, *Regard neuf sur le cinéma*²⁴⁴, qui comprend

443-461 ; Laurent Besse, *De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes. 1959-1981*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

²⁴² En décembre 1940, les fondateurs de Peuple et Culture se rencontrent à l'École des cadres de la jeunesse d'Uriage qui vient d'être créée par l'État français. Au fil du temps, l'ambiguïté qui relie cet établissement au régime de Vichy s'estompe au profit de ses « valeurs propres » (Philippe Poirrier, 2000, *op. cit.*, p. 44). Le 17 novembre 1942, l'école est dissoute (Bénigno Cacérés, « Les 40 ans de Peuple et culture », novembre 1985, mis en ligne le 25 avril 2014. Accès : <http://www.peuple-et-culture.org/spip.php?article51>). Nombre de membres de cette école participent au mouvement de résistance du Vercors, notamment Bénigno Cacérés, Joffre Dumazedier et Paul Lengrand. Sur les conditions de fondation de Peuple et culture, voir l'entretien avec Joffre Dumazedier, dans Vincent Dubois, Didier Georgakakis, *Politix*, n° 24, 1993, pp. 58-67. Sur l'histoire du mouvement, on peut se référer aux entrées concernant ses fondateurs dans Geneviève Poujol et Madeleine Romer, *Dictionnaire biographique des militants*, Paris, L'Harmattan, 1996.

²⁴³ Présent dans un texte collectif intitulé « Un peuple, une culture » (Grenoble, Peuple et culture, 1945), ce projet est réédité en tant que manifeste le 15 janvier 1946.

²⁴⁴ Jacques Chevallier et Max Egly (dir.), *Regard neuf sur le cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Peuple et Culture », 1953.

une contribution d'André Bazin, l'un des intellectuels catholiques majeurs de l'après Seconde Guerre mondiale.

Si André Bazin ne manifeste pas ostensiblement son appartenance à la communauté catholique, ce n'est pas le cas d'autres figures marquantes de la cinéphilie catholique telles que Amédée Ayfre et Henri Agel²⁴⁵. Ces trois auteurs sont fréquemment publiés par les éditions du Cerf²⁴⁶, maison fondée en 1929 par l'ordre des dominicains à la demande du pape Pie XI et spécialisée dans les textes religieux, dont la collection « 7^e Art » constitue une référence majeure pour tous les mouvements cinéphiles, qu'ils soient confessionnels ou laïques.

À partir du milieu des années 1950, la prééminence intellectuelle d'André Bazin, les positions de Peuple et Culture sur les pratiques culturelles et l'hégémonie des *Cahiers du cinéma* dans le champ de la critique cinématographique²⁴⁷ contribuent à légitimer le cinéma en tant qu'art, en même temps qu'est adopté par tous les mouvements de ciné-clubs le modèle de médiation cinématographique calqué sur la sacrosainte trinité bazinienne (présentation-projection-débat)²⁴⁸.

Cette convergence n'exclut pas néanmoins les nuances. Tandis que les courants cinéphiles chrétiens concourent vers un formalisme plus ou moins radical, les fédérations de ciné-clubs laïques, pour lesquelles les analyses de contenu demeurent très importantes, n'oublient pas de

²⁴⁵ François Amy de la Bretèque, « Henri Agel (1911-2008). L'herméneutique du cinéma à l'université de Montpellier », *Le Dit de l'UPV*, n° 110, 2008, pp. 2-3.

²⁴⁶ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952 ; Henri Agel et Amédée Ayfre, *Le Cinéma et le Sacré*, Paris, Éditions du Cerf, 1953 ; Amédée Ayfre, *Conversion aux images ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964 ; Amédée Ayfre, *Le Cinéma et sa vérité*, Paris, Éditions du Cerf, 1969 ; Amédée Ayfre, *Cinéma et mystère*, Paris, Éditions du Cerf, 1969 ; André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, t. I, 1958, t. II, 1959, t. III, 1960 et t. IV, 1962, réédition en 1976.

²⁴⁷ Antoine de Baecque. *La Cinéphilie. Invention d'un regard histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 12 ; Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes pour la recherche en sciences sociales*, nn° 161-162, 2006, p. 73.

²⁴⁸ Sur la généralisation de cette formule, voir Léo Souillés, « De la formation de l'animateur à la définition des méthodes ciné-club », *op. cit.*, pp. 130-147.

considérer la dimension médiatique du cinéma²⁴⁹. D'un côté, on adule les films dont les réalisateurs brillent par leur transparence (Robert Bresson, par exemple²⁵⁰) et on met au pinacle toute forme de manipulation (les « stalineries » en particulier). De l'autre, on met en avant les films engagés (on ne les nomme pas comme cela à l'époque) et, d'une manière générale, on porte plus d'attention que chez les adeptes de l'esthétique de la transparence promue par André Bazin à la dimension discursive des films, qui sont toujours considérés comme des porte-parole justiciables d'une critique idéologique.

Dans cette perspective, les critiques communistes sont particulièrement virulents à l'égard des films à thématique religieuse. Il en est ainsi de Georges Sadoul, fer de lance de la critique marxiste, qui fustige dans *la Revue du cinéma*²⁵¹ « l'imagerie doucereusement naturaliste du genre Saint-Sulpice » de *La Vie de Jésus*, film réalisé par Ferdinand Zecca et produit par Pathé en 1905²⁵². C'est aussi ce qui explique une partialité parfois outrancière. Par exemple, dans *l'Écran français*, les films de Roberto Rossellini à thématique religieuse sont moins bien considérés que les autres. Tandis que, *Rome ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946) et *Allemagne année zéro* (1948) sont mis en exergue, la revue est plus circonspecte à l'égard des *Onze Fioretti de François d'Assise* (1950), qui, selon Roger Boussinot, « fait plutôt penser aux gentils spectacles montés par les demoiselles qui jouent au volant dans les pensionnats religieux »²⁵³.

²⁴⁹ Laurent Le Forestier souligne que la figure d'André Bazin a largement été montée en épingle par l'historiographie selon une vision téléologique qui néglige les apports multiples et variés dans l'émergence du réalisme bazinien, compris comme un discours hégémonique sur le cinéma. Laurent Le Forestier, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, n° 62, 2010, pp. 24-25.

²⁵⁰ André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, pp. 7-21.

²⁵¹ Cette revue éditée après-guerre accueille des plumes de toutes sensibilités politiques et ne doit pas être confondue avec *la Revue du cinéma – Image et Son* publiée à partir de 1969 par l'UFOLEIS.

²⁵² Georges Sadoul, « Les apprentis sorciers d'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma*, n° 1, 1946, pp. 34-44.

²⁵³ *L'Écran français*, n° 296, 14-03-1951, p. 12.

Même si donc, dans le champ cinéophile, un consensus se forme autour des présupposés et de la pratique d'un certain modèle de ciné-club (une « doxa » et un « habitus »²⁵⁴), il n'en constitue pas moins la condition d'émergence de petits effets de distinction qui sont significatifs des luttes symboliques qui s'opèrent dans le dit champ. L'ordre des priorités pour analyser la forme ou le fond d'un film est ainsi révélateur d'un « ordre de discours » sur le cinéma, pour reprendre une expression focaldienne²⁵⁵.

Henri Agel et le premier manuel scolaire d'enseignement du cinéma

Malgré les dissensions qui animent le champ, les fédérations de ciné-clubs, qu'elles soient laïques ou confessionnelles, se rejoignent dans une même conception auteuriste du cinéma²⁵⁶. Dans cette perspective, l'étude du *Précis d'initiation au cinéma* de Geneviève et Henri Agel²⁵⁷ est particulièrement intéressante concernant l'idéologie et les pratiques de la cinéphilie catholique ainsi que sur les rapports qu'elle entretient avec la cinéphilie laïque.

Henri Agel revendiquait son appartenance à la communauté catholique et n'a cessé toute sa vie de mener dans un seul mouvement sa vie de chrétien et sa vie de cinéophile. En 1937, il est agrégé de lettres classiques et prend son premier poste au lycée Fermat de Toulouse²⁵⁸. Quelques mois avant la guerre, il fait la rencontre d'Amédée Ayfre, un prêtre saint-sulpicien avec lequel il collaborera pour *Le Cinéma et le Sacré* publié en 1953 aux éditions du Cerf, dont Amédée Ayfre signe la

²⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p.166.

²⁵⁵ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁵⁶ Voir Pascal Laborderie, « L'enseignement du cinéma dans le *Précis d'initiation au cinéma* (Agel H. et G., 1956) », *Mise au point*, n° 7, 2015.

²⁵⁷ Geneviève et Henri Agel, *Précis d'initiation au cinéma. Classes de 3^e, 2^e, 1^{ère} et classes supérieures*, Paris, Les éditions de l'école, 1956.

²⁵⁸ Pour une biographie complète, voir le cahier de l'Association du Razès qui lui est consacré, notamment François Amy de la Bretèque, « Henri Agel : humaniste, écrivain, critique de cinéma et homme de foi », *Cahier de l'Association culturelle du Razès*, n° 64, 2010, pp. 26-35.

postface²⁵⁹. En 1942, il se marie avec Geneviève et, dans l'immédiate après-guerre, lance avec elle le premier ciné-club scolaire de Toulouse en même temps qu'il fonde Toulouse-Magazine²⁶⁰. En 1946-47, Léon Moussinac, le directeur de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), lui confie un cours sur les rapports entre le cinéma et la littérature. À partir de 1947, il enseigne à Paris au lycée Voltaire, où il crée un cours préparatoire à l'IDHEC. Avec *Le cinéma a-t-il une âme ?* (1952) et *Le Cinéma et le Sacré* (1953), il commence une longue série, puisque sa bibliographie compte au moins trente-quatre livres. Ce fervent amoureux du cinéma qui enseigne « l'art de l'amour de l'art du cinéma »²⁶¹ revendique l'enseignement du jugement de goût avec une subjectivité bien affirmée.

En 1956, Henri et Geneviève Agel publient un ouvrage qui se présente comme le premier manuel « d'initiation au langage cinématographique » dans le cadre de l'enseignement du second degré²⁶². Ce manuel connaît un succès d'édition et touche un public plus large que celui auquel il prétend s'adresser, en l'occurrence les élèves et les professeurs des classes de troisième à la classe de philosophie. Selon Geneviève Agel, l'ouvrage rencontre aussi un succès auprès des parents d'élèves eux-mêmes²⁶³, si bien qu'il sera réédité 4 fois de 1956 à 1963. Surtout, il constitue un ouvrage de référence pour les animateurs des ciné-clubs catholiques, et bien au-delà, que ce soit dans les ciné-clubs scolaires ou dans les ciné-clubs pour adultes²⁶⁴.

²⁵⁹ Cinquante ans après, Henri Agel signera la préface d'un recueil de textes écrits par Amédée Ayfre dans les années 1950 et 1960 : *Un cinéma spiritualiste*, textes réunis par René Prédal, Paris, Éditions du Cerf, 2004.

²⁶⁰ Geneviève Agel, *Ma vie en cinéma ou les années du Bonheur*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 21.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁶² Henri Agel a écrit presque tout le manuel, à l'exception des fiches situées à la fin de l'ouvrage, dont s'est occupée Geneviève Agel. Ces annexes comprennent 3 fiches rédigées par des anciens étudiants de l'IDHEC. Pascal Laborderie, « Entretien avec Geneviève Agel », 19-09-2011.

²⁶³ *Id.*

²⁶⁴ Le manuel n'est pas seulement conçu pour l'utilisation des films de format 16 mm inscrits dans les catalogues de la Fédération loisirs et culture

Dans le monde de l'éducation catholique, le cinéma n'est pas seulement étudié dans les ciné-clubs affiliés à la FLECC, mais aussi dans les classes des établissements privés. Si les premières initiatives en la matière datent de l'immédiate après-guerre²⁶⁵, l'éducation cinématographique dans le cadre des horaires et des programmes scolaires des premier, deuxième et troisième cycles est prescrite par les directeurs diocésains lors du Congrès national des directeurs de l'enseignement libre qui se déroule à Paris en mars 1957 et qui coïncide avec l'impulsion donnée par le Pape Pie XII dans la lettre encyclique « *Miranda prorsus* »²⁶⁶. Ce mouvement de généralisation de l'éducation cinématographique dans le cadre de la classe est spécifique à l'enseignement catholique, dans la mesure où les établissements publics privilégient les activités culturelles périscolaires²⁶⁷. Pour autant, les

cinématographique (FLECC), de la Fédération centrale des ciné-clubs (FCCC) et de la Cinémathèque de l'enseignement libre, mais aussi de la Fédération française des ciné-clubs de jeunes, d'obédience laïque quant à elle. Exploité dans l'enseignement privé, il fait aussi partie de la bibliothèque des animateurs de ciné-clubs laïques (Léo Souillés-Debats, *op. cit.*, pp. 116-117). Par exemple, en 1957, à Saint-Étienne, le ciné-club Film et jeunesse animé par Antoine Vallet utilise le *Précis d'initiation au cinéma* comme source théorique principale. Antoine Vallet, « Films et jeunesse – Saint-Étienne », *Enfance*, n° 10-3, « Rapports : l'activité des ciné-clubs », 1957, p. 273-274.

²⁶⁵ Bernard Georgin, *L'Enseignement de l'art cinématographique aux différents niveaux scolaires et perspectives d'un enseignement visuel en dehors du cinéma*, communication présentée à la table ronde de La Mendola, Milan, août 1962, p. 13.

²⁶⁶ Pie XII, « *Miranda prorsus* », lettre encyclique, Rome, 08-09-1957.

²⁶⁷ La préférence des établissements publics pour les ciné-clubs est inscrite dans la circulaire ministérielle du 31 mai 1963 qui reconnaît le rôle privilégié des ciné-clubs concernant la mise en œuvre de l'éducation cinématographique dans les établissements secondaires. Une enquête de Bernard Georgin sur la formation cinématographique des enseignants montre que l'éducation cinématographique dans le second degré public est presque toujours menée dans le cadre des ciné-clubs. Bernard Georgin, *Enquête sur l'enseignement du cinéma dans les écoles normales supérieures et dans la formation des instituteurs et professeurs du deuxième degré en France*, rapport pour l'UNESCO, Paris, 18 février 1966. Sur la controverse entre enseignement extra ou intra-scolaire du cinéma, voir Camille Degryse,

ciné-clubs continuent de se développer dans les établissements catholiques, en particulier dans les lycées pour jeunes filles, où ils participent à l'animation de la vie des pensionnats. Surtout, la FLECC organise des ciné-clubs appelés « mixtes » parce qu'ils s'adressent à la fois à des adolescents et à des adultes. Le public y est majoritairement composé de jeunes gens qui entrent dans la tranche d'âge des 15-25 ans. En effet, à partir de la classe de première, les élèves fréquentent en principe les ciné-clubs pour adultes²⁶⁸. Les élèves de plus de 15 ans scolarisés dans les établissements privés constituent ainsi l'essentiel des bataillons des ciné-clubs de la FLECC (environ 50 000 personnes). En 1956, la sortie du *Précis d'initiation au cinéma* d'Henri et Geneviève Agel correspond à cette volonté de développer l'éducation cinématographique dans les collèges et lycées privés ainsi que dans les associations d'éducation populaire confessionnelles.

De même que, en 1925, Eugène Reboul, directeur de l'Office du cinéma scolaire et éducateur de Saint-Étienne et de la Loire, publiait *Le Cinéma scolaire et éducateur*, manuel qui a marqué le cinéma éducateur précisément dans le premier degré, l'ouvrage d'Henri et Geneviève Agel est lui-même pionnier, puisqu'il s'agit du premier manuel scolaire destiné au second degré²⁶⁹. Ce rapprochement nous paraît d'autant plus pertinent qu'il réinscrit l'histoire des cinémas d'éducation populaire dans l'histoire plus générale du système éducatif français. En effet, il n'est pas inintéressant de constater que l'évolution des usages du cinéma dans l'éducation populaire s'opère au moment même où s'amorce une tentative de démocratisation du second degré. Le cinéma éducateur était principalement mis en œuvre dans les écoles primaires. Le développement des ciné-clubs coïncide quant à lui avec les débuts de l'enseignement cinématographique dans les collèges et les lycées, en

« Introduction d'une éducation au cinéma et à l'audiovisuel à l'École de 1945 à nos jours. Controverses et compromis », thèse de doctorat en sciences de l'éducation, université Lumière Lyon 2, 2019, pp. 109-122.

²⁶⁸ Anonyme, « Ciné-club des jeunes d'Arras », *Enfance*, t. 10, n° 3, 1957, p. 242.

²⁶⁹ De nombreux ouvrages à caractère didactique ont certes été publiés auparavant (par exemple, *Initiation au cinéma*, Charles Rambaud avec la collaboration de Henri Agel, Louis Falcombello, Antoine Vallet, [1953], Paris, Liget, 1955), mais n'ont pas la visée pédagogique du *Précis d'initiation au cinéma*.

l'occurrence privés. Tandis que le cinéma était instrumentalisé par le cinéma scolaire et éducateur à des fins d'enseignement ou de propagande, il devient durant les années 1950 un objet d'étude et/ou de vénération.

Les choix didactiques et pédagogiques du manuel

En ce qui concerne ses axes disciplinaires, le manuel revendique une triple approche spirituelle, culturelle et artistique. Dans un premier temps, la lecture d'un film, comme la lecture d'une œuvre littéraire, est comprise comme une expérience humaine à portée philosophique, morale ou spirituelle. Les problématiques de la représentation du sacré (à propos des *Anges du péché*, R. Bresson, 1943, et de *Dieu est mort*, J. Ford, 1947) ou de la foi (dans *Huit heures de sursis*, C. Reed, 1947), de même que la portée métaphysique des œuvres (dans *Qu'elle était verte ma vallée*, J. Ford, 1941) sont ainsi abordées soit dans le cours, soit dans le questionnement des films. Cependant, ces études des dimensions morale et spirituelle des œuvres ne prennent jamais un accent moralisateur ou prosélyte. Dans le contexte des années 1950, le manuel adopte une position plutôt libérale concernant la valeur morale des films. Ainsi, dans l'avertissement inclus dans la seconde édition, l'auteur doit-il se défendre d'avoir cité ou intégré quelques photos de films déconseillés aux enfants selon leur cotation morale.

D'un point de vue artistique et culturel, le manuel privilégie l'étude des films récents, même si l'histoire du cinéma est abordée ici ou là de manière ponctuelle : sur 28 fiches filmographiques, 22 présentent des films sortis dans les années 1940-1950. Seuls *Charlot soldat* (C. Chaplin, 1918) et *Le Cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925) appartiennent à la période du muet. Du reste, aucune section n'est consacrée aux premiers temps du cinéma. En revanche, l'ouvrage privilégie l'enseignement des techniques et de l'expression cinématographiques, qui sont abordées dans la première partie du manuel et réinvesties dans les fiches filmographiques situées en fin d'ouvrage. Surtout, le manuel témoigne d'un ancrage disciplinaire fort dans les Lettres en ne perdant jamais une occasion de comparer le cinéma à la littérature. D'une part la question de l'adaptation fait l'objet

d'une section à part entière²⁷⁰, d'autre part les rapports entre cinéma et littérature sont traités de manière transversale. Dans cette perspective, le manuel mobilise fréquemment les genres littéraires (par exemple, *Le Cuirassé Potemkine* est présenté comme une épopée) et fait feu de tout bois en matière de correspondance avec les œuvres littéraires : par exemple, *Les Dernières vacances* (R. Leenhardt, 1948) sont rapprochées du *Grand Meaulnes* (Alain-Fournier, 1913) et des pièces de Jean Anouilh.

D'un point de vue pédagogique, le manuel ne se présente pas seulement comme un ouvrage à l'usage des enseignants mais aussi des élèves. La fin du manuel est constituée de 28 fiches filmographiques systématiquement suivies d'une série de questions²⁷¹. Chaque fiche présente un résumé du scénario²⁷², le style du film (abordé au travers des techniques et du langage cinématographique), une analyse du parcours des personnages et du jeu des acteurs ainsi que la portée esthétique ou morale du film. Très utiles d'un point de vue pédagogique, ces fiches permettent aux enseignants de préparer un jeu de questions-réponses ou un débat à la suite de la projection d'un film, mais peuvent aussi servir de ressources pour les élèves dans le cadre de la réalisation d'un exposé ou de la rédaction d'articles publiés dans un magazine.

En ce qui concerne la didactique du cinéma, le sommaire de l'ouvrage propose une organisation des contenus enseignables dans une progression qui va de la classe de troisième jusqu'à la classe de philosophie, ce qui traduit à proprement parler une réflexion didactique sur l'enseignement du cinéma. Le manuel est à cet égard tout à fait novateur. Tandis que les modalités de production d'un film sont traitées en classe de troisième, l'enseignement du cinéma en tant que moyen d'expression est réservé à la deuxième partie du second cycle. Selon une conception hylémorphiste du cinéma où la matière filmique est

²⁷⁰ Henri et Geneviève Agel, *op. cit.*, pp. 229-241.

²⁷¹ L'ouvrage présente aussi un appendice intitulé « 60 ans de cinéma » qui met en exergue les réalisateurs ou les scénaristes dignes d'être retenus par les élèves. Henri et Geneviève Agel, *ibid.*, pp. 359-390.

²⁷² Selon Geneviève Agel, les œuvres n'étaient pas toujours visionnées si bien que les films étaient fréquemment racontés par l'enseignant. Pascal Laborderie, « Entretien avec Geneviève Agel », 19-09-2011.

informée par la pensée d'un cinéaste, les aspects matériels (et donc les moins élevés spirituellement) sont dévolus aux classes de troisième et de seconde, tandis que les élèves des classes de première et de philosophie peuvent progressivement développer leur esprit et cultiver leurs goûts cinématographiques. La progression des contenus enseignés à partir de la classe de seconde suit en cela une ligne spiritualiste, puisqu'on commence par aborder le montage pour ensuite en venir aux notions d'œuvre, d'auteur et enfin étudier les rapports qu'entretient le cinéma avec les autres arts au travers des problématiques des genres, de l'adaptation et de l'avant-garde.

L'affirmation d'une conception auteuriste du cinéma

D'un point de vue idéologique, l'ouvrage repose tout entier sur le principe selon lequel le cinéma constitue le moyen d'expression d'une subjectivité animée par des intentions à la fois morales et artistiques, à savoir d'un auteur. Selon Henri Agel, le cinéma ne doit pas être rabaissé au simple rang d'instrument d'une propagande, ce qui naturellement constitue un point de rupture radicale avec les fonctions et les usages du cinéma éducateur. Avant même de regarder comment cela transparaît dans le manuel, il est intéressant d'envisager les ouvrages théoriques qui le précèdent et en particulier *Le cinéma a-t-il une âme ?*. Dans ce premier essai, l'esthétique du cinéma d'Henri Agel se constitue violemment contre cette habitude de « plaquer une morale sur un film, de demander au film d'être "l'illustration" d'une morale »²⁷³. L'introduction se présente comme une diatribe contre tout ce qui ravale le cinéma au niveau « d'un instrument, d'une thérapeutique ». En revanche, l'esthétique du cinéma y est décrite comme « créatrice d'humanisme, de dynamisme éthique »²⁷⁴. Cette conception s'inscrit en plein dans le courant spiritualiste. Pour s'en convaincre, on peut se référer à un des pères de ce courant, Henri Bergson, dans *L'Énergie spirituelle*, pour qui « l'élan de conscience qui manifeste l'élan de vie échappe à l'analyse par sa simplicité »²⁷⁵.

²⁷³ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952, p. 9.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1919, 1919 ; PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 152.

La nature même de ce mouvement spirituel qui « échappe à l'analyse » justifie la subjectivité du jugement de goût, telle qu'elle est revendiquée ou, si on préfère, assumée en fin d'introduction : « non plus que le monde transmis par le cinéma, cet essai ne tend à l'objectivité. Il est difficile de parler froidement de ce qu'on aime. Et on se résigne mal à corseter ses goûts »²⁷⁶. De fait, il s'agit d'une pétition de principe qui se construit, et en quelque sorte fait système, contre la démarche filmologique. On pourrait en effet s'étonner d'une didactique qui ne s'appuierait pas sur un savoir construit à l'intérieur d'une discipline mais sur une forme de ferveur. Cette démarche s'inscrit néanmoins dans la grande tradition de la pédagogie platonicienne qui entend mener de manière conjointe amour et connaissance.

De manière tout à fait classique (on a vu que Henri Agel avait fait ses humanités), son esthétique est inséparable de la morale et s'inscrit par là même dans une conception kantienne du beau. De surcroît, elle entend servir une forme d'« humanisme chrétien ». Cependant, contre toute attente, Henri Agel, loin de fustiger les films qui font œuvre de propagande matérialiste, porte sa critique sur les films moralisateurs d'obéissance chrétienne. Par exemple, il signale les faiblesses du « Chant de Bernadette, de Dieu est mort, des Cloches de Sainte-Marie »²⁷⁷ qu'il qualifie « d'œuvres bâtarde » susceptibles d'être considérées à juste titre par la critique anticléricale comme des « bondieuseries »²⁷⁸. On sait en effet à quel point certains films, qui font preuve d'artifices pour représenter le sacré, alimentent fréquemment le discours anticlérical de la critique communiste. Aussi Henri Agel ne se prive-t-il pas de critiquer la machinerie hollywoodienne déployée dans des films tels que *Dieu est mort* (J. Ford, 1947) :

²⁷⁶ Henri Agel, *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁷ *Le Chant de Bernadette – The Song of Bernadette* (Henri King, 1943) est un film hagiographique sur la vie de Bernadette Soubirous ; *Les Cloches de Sainte-Marie - The Bells of St. Mary's* (Leo McCarey, 1945) raconte la persécution d'un prêtre par une junta militaire révolutionnaire au Mexique durant la guerre des Cristeros ; *Dieu est mort - The Fugitive* (John Ford, 1947) dépeint les dissensions entre un prêtre et une sœur au sujet de l'éducation mise en œuvre dans une école catholique.

²⁷⁸ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952, p. 9.

« Ici [la grâce] jaillit sur certains visages, sur certains lieux, par le fait d'une lumière, non pas surnaturelle, mais artificielle (la séquence de l'église, le baptême, l'auberge, la mort). Cette intervention d'un éclairage comme pris à travers un rayon de soleil, ces regards souvent brillants, ne sont-ils pas autant de notes extérieures qui affadissent un message tout intime ? »²⁷⁹

De manière cohérente, d'autres films, tels que *Le Cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925) ou *L'Enfance de Gorki* (M. Donskoï, 1938), quant à eux susceptibles de heurter la sensibilité politique du monde de l'enseignement catholique, sont défendus pour leur qualité artistique, et ce, malgré les plaintes de certains lecteurs²⁸⁰.

Du côté de la cinéphilie marxiste, il est possible de trouver le même mouvement de réserve à l'égard des partis pris dogmatiques, par exemple de la part de Georges Sadoul à propos des films engagés de Jean Renoir et en particulier de *La Vie est à nous* et de *La Marseillaise*, que l'historien du cinéma préfère oublier au profit de *La Règle du jeu*²⁸¹. D'où cette proposition : il semble bien que, à ce moment précis, le monde de la cinéphilie, qu'il soit spiritualiste (Henri Agel, André Bazin) ou matérialiste (Georges Sadoul) ostracise une conception utilitaire du cinéma qui correspond au cinéma éducateur d'avant-guerre, au profit d'une conception « auteuriste », pour reprendre l'expression de Richard Abel²⁸². On sait comment la propagande hitlérienne par le cinéma a profondément marqué les esprits et initié cette volonté de démystification qui se trouve aussi à l'origine de la sémiologie et de la filmologie.

Comment cette conception anti-utilitaire transparait-elle dans le *Précis d'initiation au cinéma* ? De notre point de vue, le basculement du cinéma éducateur vers la cinéphilie est particulièrement décelable dans la taxinomie des « genres au cinéma ». L'ouvrage jette en effet l'anathème sur les genres appelés « hybrides » (le film historique, le

²⁷⁹ Henri et Geneviève Agel, *op. cit.*, p. 284.

²⁸⁰ Voir l'avertissement de la deuxième édition. Henri et Geneviève Agel, *op. cit.*, p. 4.

²⁸¹ Richard Abel, "Auteurism and Renoir", in *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, Volume 2, 1929-1939*, 1988, pp. 166-167.

²⁸² *Ibid.*

film biographique et le film à thèse), c'est-à-dire des films qui articulent ostensiblement un récit et une leçon de morale :

« Le film à thèse ou film didactique, tout comme le roman à thèse, est l'un des plus opposés à l'essence de l'art. Plaquer un certain nombre d'images sur une construction minutieusement subordonnée à la démonstration qui doit s'en dégager, réduire la psychologie, les faits et gestes des personnages à cette finalité initiale qui leur enlève toute authenticité, voilà certes l'atteinte la plus grave à la complexité et au libre jeu de l'énergie créatrice ».²⁸³

Dans un premier temps, ce sont Charles Spaak et André Cayatte pour *Justice est faite*, *Nous sommes tous des assassins* et *Le Dossier noir* qui sont visés par ce réquisitoire²⁸⁴. Mais d'autres films ou d'autres auteurs sont purement et simplement passés sous silence. On le sait, l'idéologie d'un discours ne transparaît pas seulement dans ce qu'il dit mais dans ce qu'il ne dit pas. Dans cette perspective, le cinéma de Jean Benoit-Lévy, qui occupait le premier rang dans les goûts des éducateurs de la période précédente, tombe à ce moment précis dans l'oubli²⁸⁵.

Des ciné-clubs chrétiens et laïques à visée émancipatrice

En définitive, Henri Agel est à la fois un pionnier et une figure inclassable. En initiant les études cinématographiques dans le secondaire, Henri Agel s'est en effet isolé des autres membres du corps professoral. En défendant une conception artistique du cinéma aux dépens de certains films religieux de piètre qualité, il s'est fait aussi des ennemis du côté des catholiques. Et naturellement il n'était pas non plus

²⁸³ Henri et Geneviève Agel, *op. cit.*, p. 170.

²⁸⁴ *Justice est faite* (1950), *Nous sommes tous des assassins* (1952) et *Le Dossier noir* (1955) sont des films de fiction à visée argumentative, qui constituent tous les trois des réquisitoires contre le fonctionnement de la justice.

²⁸⁵ Il faudra attendre les travaux de la nouvelle histoire, et précisément ceux de Valérie Vignaux sur l'œuvre de Jean Benoit-Lévy, pour que ce cinéaste soit en quelque sorte réhabilité. Voir Valérie Vignaux, 2007, *op. cit.*

« en odeur de sainteté » chez les matérialistes²⁸⁶. En somme, contre tout dogmatisme, la cinéphilie d'Henri Agel vise avant tout à développer l'esprit critique et se conforme en cela à l'humanisme de l'homme libre qu'il est.

Par-delà les divergences sociopolitiques, nous retrouvons cette même conception chez les figures marquantes du réseau de l'UFOLEIS, par exemple chez Alain Marty, qui explicite dans *la Revue du cinéma – Image et Son* le type de laïcité qui doit présider à l'animation des ciné-clubs :

« La laïcité c'est le véritable respect du spectateur sans totalitarisme ni démagogie. [...] L'animateur n'a pas à imposer ses conceptions politiques aux spectateurs mais à les amener à une prise de conscience de la représentation sociale du film. Ce chemin parcouru, chacun des spectateurs, y compris l'animateur, sera en mesure de dire s'il est d'accord avec la représentation et la pratique sociale du film : il pourra ainsi en discuter. C'est ce que nous entendons par laïcité dans le cadre de l'animation d'un ciné-club. Chacun de nous peut avoir un engagement dans une organisation politique ou syndicale, mais notre action spécifique à l'intérieur de la Ligue de l'Enseignement ne peut se confondre avec celle-là. [...] Cette base unitaire est à notre sens l'expression d'une laïcité toujours vivante qui consiste en une libre confrontation des idées pour une meilleure connaissance de la réalité. »²⁸⁷

Selon Alain Marty, l'animation d'un ciné-club dans un esprit laïque ne consiste pas à imposer ses vues politiques aux spectateurs, mais à les amener, notamment au moyen du débat, à mieux appréhender le film dans le respect des opinions de chacun²⁸⁸. On retrouve ici la conception

²⁸⁶ Geneviève Agel témoigne, non sans sourire, que George Sadoul ne supportait pas Henri Agel au point de changer de quai lorsqu'il le croisait dans le métro. Pascal Laborderie, « Entretien avec Geneviève Agel », 19-09-2011.

²⁸⁷ Alain Marty « Quelle animation ? », *La Revue du cinéma – Image et Son*, n° 281, février 1974, pp. 95-100.

²⁸⁸ Sur l'état d'esprit qui préside à l'animation des ciné-clubs de l'UFOLEIS, notamment celui d'Alain Marty, voir Alice Gallois, « Pratiquer l'éducation à et par l'image en Midi-Pyrénées avec la Ligue de l'enseignement (1959-

kantienne de l'émancipation telle qu'elle s'affirme dans le fameux « pense par toi-même » et qui consiste à s'affranchir de toute direction de conscience²⁸⁹. En première analyse, cette conception de l'éducation semble plus émancipatrice que celle mise en œuvre par le cinéma éducateur. En effet, le cinéma éducateur souffrait d'une vision mécaniste de la propagande qui consistait à croire qu'il suffisait d'asséner des vérités au spectateur pour qu'il les assimilât. Le modèle des ciné-clubs s'inscrit en faux contre cette passivité présumée d'un spectateur-buvard et parie quant à lui sur l'activité d'un spectateur-critique. Et on voit mal en effet comment il serait possible d'émanciper une personne qui ne serait pas intellectuellement active.

D'une manière générale, c'est cette même conception qui fait converger les fédérations de ciné-clubs, qu'elles soient laïques ou confessionnelles, pour défendre l'idée selon laquelle il est préférable de ne favoriser l'éducation des spectateurs plutôt que de pratiquer une censure morale sur les films, comme le préconisent les courants puritains aux États-Unis et au Canada ou encore les organismes dépendant directement de l'Église catholique comme la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR) en France et l'Office catholique international du cinéma (OCIC) à l'échelle internationale. Cette position relativement consensuelle dans les ciné-clubs transparait dans le cadre du débat qui anime la société française, au sortir de la Seconde Guerre mondiale jusqu'aux années 1960 sur la violence dans les films²⁹⁰. Dans l'immédiate après-guerre, de nombreux films américains sortent sur les écrans français, à la fois en raison des accords

1970), Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, pp. 253-274.

²⁸⁹ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 49.

²⁹⁰ Voir Roxane Hamery, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2017.

Blum-Byrnes (28 mai 1946)²⁹¹ et d'un « effet de rattrapage »²⁹² dû au fait qu'ils avaient été censurés sous le régime de Vichy. L'étude des discours au sujet de l'influence du cinéma sur la jeunesse met en lumière deux conceptions divergentes du cinéma. Si la controverse sur la violence au cinéma est nécessairement traversée par des différences de points de vue philosophiques, moraux et politiques, on y voit surtout se dessiner deux manières de concevoir le mode d'influence d'un film sur le spectateur. Le débat oppose ceux qui considèrent que le cinéma imprime ses images dans le cerveau des spectateurs comme sur une feuille blanche à ceux qui pensent qu'il n'y a pas de films nuisibles par nature, mais plutôt des spectateurs insuffisamment éduqués. Selon la première conception, qui est largement répandue du côté des organisations ecclésiastiques, la meilleure manière de lutter contre les effets supposés des scènes jugées blasphématoires ou immorales consiste à les interdire, quitte à sacrifier la liberté d'expression. La seconde conception, défendue par les mouvements de ciné-clubs, qu'ils soient chrétiens ou laïques²⁹³, s'inscrit en faux contre cette conception

²⁹¹ Du nom de deux des trois hommes d'État plénipotentiaires chargés de les négocier (James F. Byrnes, Léon Blum et Jean Monnet), ces accords commerciaux franco-américains permettaient entre autres productions américaines de pénétrer sur le marché français en raison de la levée d'un système protectionniste de quotas qui avait été mis en place en 1936.

²⁹² Sur cet « effet de rattrapage » et l'appropriation des objets culturels américains dans la société française d'après-guerre, voir Didier Francfort, « L'impossible sortie de guerre (1945-1947) » et « La culture du "monde libre" de 1947 à la fin des années 1950 », dans Jean El Gammal et Didier Francfort (dir.), *Cultures, médias, pouvoirs aux États-Unis et en Europe occidentale, 1945-1991*, Paris, Ellipses, pp. 10-44. Sur la réception des films américains en France dans l'immédiate après-guerre, voir aussi Laurent Le Forestier, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2004/4, n° 51-4, pp. 78-97.

²⁹³ Philippe Bourdier a par ailleurs montré que l'UFOCEL, dans les premières années d'après-guerre tout du moins (1946-1949), adoptait une conception plutôt behavioriste du spectateur qui renoue avec l'idéologie et les pratiques du cinéma scolaire et éducateur. Philippe Bourdier, *Éducation et Formation par le cinéma. UFOCEL Informations, revue professionnelle des enseignants projectionnistes*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2017, pp. 97-113.

mécaniste de la réception. Elle ne nie pas les effets potentiellement négatifs des films sur la jeunesse, mais tente d'en comprendre les causes en appréhendant la question de la réception spectatorielle dans sa complexité. Surtout, elle pose un principe d'éducabilité du spectateur, dont il ne s'agit pas de diriger la conscience, mais, selon une conception émancipatrice, de développer l'esprit critique en accompagnant sa réflexion sur les films. D'une manière générale, ces conceptions antagonistes ne sont pas sans rappeler les débats qui traversent aujourd'hui l'Éducation nationale et opposent les défenseurs du cours magistral et ceux qui militent pour une pédagogie centrée sur l'élève²⁹⁴.

C'est encore cette conception émancipatrice de l'éducation populaire qui fait prendre parti les diverses fédérations de ciné-clubs contre la censure, parfois même à contre-courant des organisations politiques ou religieuses dont elles sont proches, dans les affaires qui mettent à mal la liberté d'expression²⁹⁵ et la laïcité jusqu'à la fin des années 1960, au premier rang desquelles figure *La Religieuse* (*Suzanne Simonin ou La Religieuse*, Jacques Rivette, 1966). En l'occurrence, l'Église catholique, en bonne entente avec le pouvoir gaulliste, échoue dans sa tentative d'empêcher la production du film en raison du tour médiatique que prend l'affaire²⁹⁶. Si les fédérations de ciné-clubs laïques montent au créneau pour défendre la liberté d'expression, si les organes de la presse catholique instrumentalisent l'opinion de leurs

²⁹⁴ Nous reprenons ici nos conclusions dans Pascal Laborderie et Vivien Soldé, *op. cit.*, p. 96.

²⁹⁵ Sur l'histoire de la précensure du film, voir Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, PUF, 2009.

²⁹⁶ Tandis que l'Office catholique du cinéma a obtenu du gouvernement la censure du film dans son processus de production, alors même que le ministre des Affaires culturelles André Malraux ne réagit pas à cette atteinte à la liberté d'expression, de nombreuses personnalités du cinéma, les partis communiste et socialiste, la presse de gauche ainsi que les mouvements cinéphiles, toutes obédiences confondues, manifestent leur mécontentement, si bien que le film peut finalement sortir, mais est grevé d'une interdiction aux moins de 18 ans. Voir Jeanne Favret-Saada, « Au temps des abus de droit : La Religieuse », *Les Sensibilités religieuses blessées. Christianismes, blasphèmes et cinéma. 1965-1988*, Paris, Fayard, 2017, pp. 33-176. Pour une analyse de l'œuvre, voir Valérie Vignaux, *Suzanne Simonin ou La Religieuse ? Jacques Rivette*, Liège, Éditions du CEFAL, 2005.

lecteurs pour empêcher la production du film²⁹⁷, la FLECC, mouvement « cinéphile éclairé », selon l'expression de Mélisande Leventopoulos, constitue un « contre-pouvoir critique » au sein du monde catholique en défendant le projet de film²⁹⁸.

En définitive, dans cette histoire au long cours, les mouvements d'éducation populaire laïque et confessionnelle ainsi que les pouvoirs publics convergent vers une conception préventive de l'encadrement des pratiques culturelles cinématographiques, qui tranche avec la démarche répressive des institutions religieuses en France et dans le monde, des divers systèmes totalitaires, mais aussi du modèle multiculturel anglo-saxon. Dans cette société qui a vu émerger un cadre juridique consacrant la liberté d'expression en même temps qu'un interventionnisme de l'État dans les domaines de l'éducation et de la culture, l'éducation cinématographique constitue un accompagnement indispensable à l'appréciation des spectacles cinématographiques.

Dans la mesure où les fédérations de ciné-clubs laïques et confessionnelles s'accordent sur le fait qu'il est préférable d'accompagner les publics dans le visionnement des films que de les censurer, il est possible d'émettre l'hypothèse que les associations confessionnelles de médiation de la culture par le film se soient en quelque sorte laïcisées. La place que les ciné-clubs, toutes obédiences confondues, consacrent à la discussion publique des films (soit dans le débat qui suit la séance, soit dans la critique des films dans les revues spécialisées) témoignerait d'une conception laïque de la culture dans la mesure où l'exercice de la délibération participe à la construction des goûts et opinions dans un esprit de respect mutuel et de tolérance des individus, quelles que soient leurs convictions.

²⁹⁷ Sabine Rousseau, « L'affaire de *La Religieuse* de Rivette (1965-1967) », *Cahiers d'études du religieux : recherches interdisciplinaires*, numéro spécial « Monothéismes et cinéma », 2012. Accès : <http://cerri.revues.org/1101>.

²⁹⁸ Mélisande Leventopoulos, 2019, *op. cit.*, p. 153.

Une éducation populaire sans le peuple ?

Les finalités émancipatrices des associations d'éducation populaire cinématographique sont bien réelles, mais ont-elles pour autant rencontré leur public ? Contrairement au cinéma éducateur, les ciné-clubs, avec leur conception plus individualiste et élitiste d'un spectateur expert, ont-ils véritablement touché un public populaire ? Cette évolution dans les usages culturels du cinéma, ce glissement d'une conception éducatrice vers une conception cinéphilique des cinémas d'éducation populaire, ne sont certes pas dénués d'enjeux sociopolitiques dans la mesure où ils s'effectuent durant cette période si conflictuelle où l'Éducation nationale tente de réunir l'école d'en bas et l'école d'en haut, c'est-à-dire l'école primaire animée par les instituteurs avec son souci fondamental d'éducation populaire et les collèges et lycées, animés quant à eux par le corps des agrégés qui constituent à ce moment le pendant élitiste du système²⁹⁹.

Situé entre le projet Langevin-Wallon³⁰⁰ (1947) d'une école moyenne pour tous et la réforme Capelle-Fouchet (1963), qui regroupe les quatre premières années du cycle secondaire dans un établissement unique, le collège d'enseignement secondaire (CES), le développement de l'enseignement cinématographique dans la classe et des ciné-clubs dans les collèges et lycées coïncide avec cette tentative de démocratisation. Cependant, l'éducation populaire par le cinéma ne concerne pas le même public dans le premier ou le second degré, si on tient compte du fait qu'en 1950 seulement 4,8 % d'une classe d'âge obtient le baccalauréat et qu'en 1970, au moment même où commence la fin de l'âge d'or des ciné-clubs, les trois-quarts des enfants d'ouvriers n'ont pas dépassé le certificat d'études professionnelles. Du reste, en 1970, l'ouvrage de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron sur la

²⁹⁹ Voir Pascal Laborderie, « Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social », *Éducation permanente*, n° 195, 2013, pp. 163-173.

³⁰⁰ Le projet d'unification élaboré par Paul Langevin, puis Henri Wallon, tous deux proches du parti communiste, fut abandonné à la fin du tripartisme. Ce sont finalement Jean Capelle (directeur des lycées au ministère de l'Éducation nationale) et Christian Fouchet (ministre de l'Éducation nationale de 1962 à 1967), qui créeront le collège d'enseignement secondaire CES, premier pas vers le collège unique, même si d'autres voies sont maintenues.

reproduction³⁰¹ montre bien que le système éducatif contribue à reproduire les différences sociales par les violences symboliques qu'il exerce en particulier dans les modes d'appréhension des objets culturels. Nous savons par ailleurs, selon un rapport de l'UNESCO qui date de 1966, que l'enseignement cinématographique peine à se généraliser dans le secondaire. Dans cette perspective, le goût des professeurs du second degré pour les jugements de goût et leur réticence à développer l'enseignement cinématographique³⁰² ne sont-ils pas l'expression de la mainmise des élites sur un système qui tarde à se démocratiser ?

Il semblerait ainsi, selon Fabrice Montebello, que la bataille culturelle de la cinéphilie de masse contre la cinéphilie experte ait été perdue. Durant leur âge d'or, les ciné-clubs auraient été désertés par les ouvriers et seraient devenus des lieux de sociabilité pour la petite bourgeoisie véhiculant « une culture populaire sans le peuple »³⁰³. Cette thèse nous semble contestable dans la mesure où elle assimile la finalité démocratique des dispositifs culturels à leur aptitude à inclure les seules populations ouvrières du secteur secondaire durant une période où la France est encore fortement marquée par la paysannerie. En outre, son périmètre d'observation est limité à une période et un espace géographique restreint³⁰⁴. Cet échec supposé des ciné-clubs en matière de démocratisation semble néanmoins confirmé par les recherches de Léo Souillés-Debats sur deux fédérations de ciné-clubs importantes, la FFCC et la Fédération Jean Vigo et ce, sur une période plus ample (de 1945 à la fin des années 1980)³⁰⁵. Il est cependant regrettable que ces

³⁰¹ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

³⁰² Selon Geneviève Agel, malgré l'effort considérable de clarification didactique et pédagogique que constitue le *Précis d'initiation au cinéma*, l'engagement d'Henri Agel pour l'enseignement du cinéma dans le second degré l'a singularisé auprès de ses collègues. Pascal Laborderie, *ibid.*

³⁰³ Fabrice Montebello, 2005, *op. cit.*, p. 70. Cette position est confortée par les recherches de Léo Souillés-Debats sur la FFCC et la Fédération Jean Vigo (*op. cit.*, pp. 149-159).

³⁰⁴ Fabrice Montebello, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960 », thèse de doctorat en histoire, université Lyon 2, 1997.

³⁰⁵ Léo Souillés-Debats, *op. cit.*, pp. 149-159

travaux ne tiennent pas compte des activités de la principale fédération de ciné-clubs, à savoir l'UFOCEL/UFOLEIS, qui fédère durant la période environ neuf ciné-clubs sur dix³⁰⁶. Ces ciné-clubs, pour la plupart implantés dans les établissements scolaires, généralement fréquentés par les publics demi-pensionnaires ou en internat (les horaires de projection s'adaptant à ces types de public) touchent incontestablement les publics les plus défavorisés. Rappelons à cet égard que les ciné-clubs scolaires sont généralement copilotés par un professeur, qui en assure l'animation, mais aussi d'un surveillant général, puis, à partir de 1970, d'un conseiller principal d'éducation, qui remplit une mission d'animation de la vie scolaire en prenant en charge les aspects logistiques du dispositif généralement adossé au Foyer socio-éducatif (FSE) de l'établissement. En conséquence, si le mouvement de démocratisation de la culture cinématographique ne s'opère qu'imparfaitement dans les établissements scolaires, ce n'est certes pas en raison du modèle de médiation utilisé mais des limites mêmes d'un système éducatif qui des années 1945 au milieu des années 1970 peine à prendre en compte la diversité des publics.

Les ciné-clubs feraient-ils fuir les mondes ouvriers en raison de la culture petite bourgeoise qui y serait pratiquée ? Quoiqu'elle confine parfois à la caricature, la question demeure légitime dans la mesure où la forme élitiste de culture cinéphile véhiculée dans les ciné-clubs semble s'éloigner des fondamentaux démocratiques du cinéma éducateur laïque de l'entre-deux-guerres. Du cinéma éducateur au modèle des ciné-clubs, ce seraient deux conceptions de l'émancipation qui se succèderaient : la première, collective, pencherait plutôt du côté d'un contrôle social direct en même temps qu'elle s'adresserait à un public mixte élargi aux mondes ouvriers ; la seconde, individuelle, témoignerait d'une vision plus libérale respectueuse des individus en même temps qu'elle tendrait à délaisser les publics populaires.

³⁰⁶ Selon une estimation de Léo Souillés-Debats à partir des bordereaux d'entrées envoyés au CNC, en 1956, l'UFOLEIS compterait 8827 sur les 10172 déclarés au CNC, soit 86 %. « Répartition géographique des fédérations en 1956 », d'après le fonds 20080006/1 du CNC, dans Léo Souillés-Debats, « La culture cinématographique du mouvement ciné-club : Histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », t. 2, thèse de doctorat en histoire du cinéma, université de Lorraine, pp. 171-175.

Sous la III^e République, l'éducation populaire laïque répond à la nécessité d'accompagner le peuple dans l'exercice du droit de vote. Dans une perspective politique et culturelle, l'éducation populaire laïque vise l'émancipation collective, non pas d'une somme de personnes considérées individuellement, mais faisant partie intégrante d'une entité qui les dépasse : le suffrage universel. Il s'agit donc avant tout de créer une culture commune pour l'ensemble des citoyens dans le cadre d'une unité nationale autour des valeurs et principes républicains. C'est le sens du cinéma éducateur laïque qui utilise le cinéma comme un médium de masse susceptible d'éduquer le peuple à la citoyenneté. Libéré de cette forme d'instrumentalisation, libéré aussi du carcan moralisateur dans lequel les éducateurs l'avaient enfermé, le modèle des ciné-clubs semble de prime abord constituer un progrès en matière d'épanouissement individuel, de respect des libertés et d'apprentissage du « penser par soi-même ». Il est possible de voir dans cette meilleure prise en compte des individus une forme d'influence de la culture libérale du monde de l'éducation populaire professionnelle sur celui de l'éducation populaire laïque. Cependant, avec l'avènement des ciné-clubs, une conception culturelle individualiste, celle du « se sauver soi-même », semble aussi vouloir s'affirmer au détriment de la culture pour tous, toute une partie de la population étant au demeurant exclue du mouvement.

On retrouve ici un débat somme toute classique dans le champ de la philosophie de l'éducation sur les finalités individuelles ou collectives de l'éducation, telles qu'elles sont exposées par Olivier Reboul³⁰⁷. Cette recherche d'un équilibre entre visées individuelles et collectives dans la formation des goûts cinématographiques préside aussi à la démarche philosophique de Jacques Rancière. Celui-ci conçoit l'émancipation du spectateur dans un entre-deux, c'est-à-dire à la fois comme l'aboutissement d'une trajectoire individuelle et comme le résultat d'un effort collectif³⁰⁸. Le chemin étroit d'une véritable émancipation socioculturelle se situerait ainsi sur cette ligne de crête qui n'évite pas

³⁰⁷ Olivier Reboul, *Les Valeurs de l'éducation*, Paris, PUF, 1992, pp. 23-25.

³⁰⁸ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

seulement le dressage culturel, mais aussi la violence symbolique exercée par l'innéisme du jugement de goût³⁰⁹.

D'une certaine manière, les cinémas d'éducation populaire confessionnelle et laïque, selon un mouvement d'influences réciproques, recherchent ce point d'équilibre. Tandis que certains ciné-clubs des cercles parisiens, romains ou new-yorkais ont véhiculé une conception élitiste de la cinéphilie, le modèle culturel mis en œuvre par les associations d'éducation populaire s'en écarte et demeure accessible à tous les publics. Pour autant, il s'éloigne du modèle commercial de consommation du cinéma pour proposer à n'en pas douter une forme de cinéphilie savante. L'étude des affiches amateurs produites par les adhérents des ciné-clubs organisés par la Ligue de l'enseignement toulousaine des années 1970 à 1990 permet d'envisager, à partir de traces originales, cette pratique cinéphile autonome, qui se veut à la fois experte et populaire.

³⁰⁹ Selon Caroline Archat-Tatah, il serait possible de retrouver cette même recherche d'équilibre dans les dispositifs actuels d'École et Collège au cinéma. Caroline Archat-Tatah, *Ce que l'école fait avec le cinéma. Enjeux d'apprentissage dans la scolarisation de l'art à l'école primaire et au collège*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 183.

8. Les affiches de ciné-clubs : pour un nouvel éclairage sur les cinéphilies

En ce qui concerne l'histoire des usages sociaux du cinéma, de nombreuses recherches se sont attachées à montrer comment la cinéphilie, réservée dans l'entre-deux-guerres aux avant-gardes, s'est développée après la Seconde Guerre mondiale et a participé au processus de consécration symbolique du cinéma en art. Dans cette perspective, l'ouvrage publié en 2003 par Antoine de Baecque a fait date³¹⁰. Cependant, il était exclusivement centré sur une forme de cinéphilie élitiste parisienne. En 2010, Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier soulignaient ainsi qu'une histoire des pratiques cinéphiles demeurait largement à écrire³¹¹.

Durant ces dix dernières années, les recherches se sont ouvertes à des formes de cinéphilie plus ordinaires dans trois directions : l'histoire de l'éducation populaire³¹², l'histoire du cinéma commercial compris comme une industrie culturelle empreinte du paradigme hollywoodien³¹³ ou encore dans les expressions contemporaines de cinéphilies marquées par l'intermédialité et l'internet³¹⁴. En même temps que le champ des recherches sur des usages du cinéma s'élargit,

³¹⁰ Antoine de Baecque, *op. cit.*

³¹¹ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto (dir.), « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010.

³¹² Mélisande Leventopoulos, *op. cit.* ; Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.* ; Léo Souillés-Debats, *op.cit.*

³¹³ Dans le champ des *cultural studies* a été fondé un groupe de recherche sur les écrans et leurs publics (GREPs) dont les travaux portent entre autres sur le *star system* et les logiques de *fans*.

³¹⁴ Sur cet axe de recherche, voir Christel Taillibert et Jean-Paul Aubert (dir.), « Les nouvelles pratiques cinéphiles », *Cahiers de champs visuels*, n° 12/13, 2015 ; Alain Kiyindou, Francis Barbey et Laurence Corroy (dir.), *De l'éducation par les médias à l'éducation aux médias*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; Barbara Laborde, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 ; Christel Taillibert, 2020, *op. cit.*

les études ne portent plus exclusivement sur les discours, mais sur les pratiques cinéphiles. Surtout, la nature des sources utilisées se diversifie. Ne s'appuyant plus sur la représentation de la cinéphilie dans les films, ni même sur les textes critiques des revues spécialisées, les nouvelles recherches s'orientent vers l'exploration d'archives privées constituées par exemple de correspondances, cahiers et collections de cinéphiles³¹⁵.

Notre démarche s'inscrit dans cette lignée méthodologique en reconsidérant les pratiques cinéphiles à partir de sources originales, à savoir les affiches amateurs produites par les cinéphiles dans le cadre des stages de formation cinématographique, des festivals et des ciné-clubs organisés des années 1970 au début des années 1990 par l'Office régional des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (OROLEIS) de Haute-Garonne³¹⁶, qui constituait l'antenne régionale de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS), la fédération de ciné-clubs de la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente. Michel Dédébat, qui dirigeait le service audiovisuel de la Ligue de l'enseignement de Toulouse de 1968 à 1995, a conservé dans ses archives personnelles 161 affiches faites main, dont il a fait don en 2016 à la Cinémathèque de Toulouse. Nous avons complété ce corpus par 3 affiches aujourd'hui disparues mais dont un film amateur 8 mm réalisé en 1973 par Michel Dédébat conserve la trace ainsi que par 18 affiches ayant fait l'objet d'un travail de reproduction (par sérigraphie, lithographie, impression ou photocopie) aujourd'hui conservées elles-aussi par la Cinémathèque de Toulouse³¹⁷.

³¹⁵ Gwenaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *op. cit.*

³¹⁶ Sur l'histoire de l'OROLEIS de Toulouse, ses stages audiovisuels et sa production de films amateurs : Alice Gallois, « Pratiquer l'éducation à et par l'image en Midi-Pyrénées avec la Ligue de l'enseignement (1950-1970) », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, p. 252-274 ; Alice Gallois et Pascal Laborderie, « Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990) », *Cycnos*, vol. 34, n° 1, 2018, pp. 145-163.

³¹⁷ Il est possible de consulter une partie de ce corpus en se référant à l'ouvrage de vulgarisation publié en 2018 par la Cinémathèque de Toulouse, qui en restitue plus d'un tiers. Dominique Auzel et Pascal Laborderie (dir.), *Les*

L'exploration des archives privées de Michel Dédébat a aussi révélé l'existence de photographies, de films amateurs et de reportages télévisés qui constituent eux-aussi des sources précieuses sur les activités des ciné-clubs : deux films amateurs tournés en 1973 par Michel Dédébat, l'un lors d'un stage cinématographique organisé à Albi, l'autre durant le festival cinématographique de Saint-Ferréol³¹⁸ ainsi que deux reportages sur les circuits itinérants en milieu rural diffusés en 1993 dans les journaux de TF1 et de Télé Toulouse.

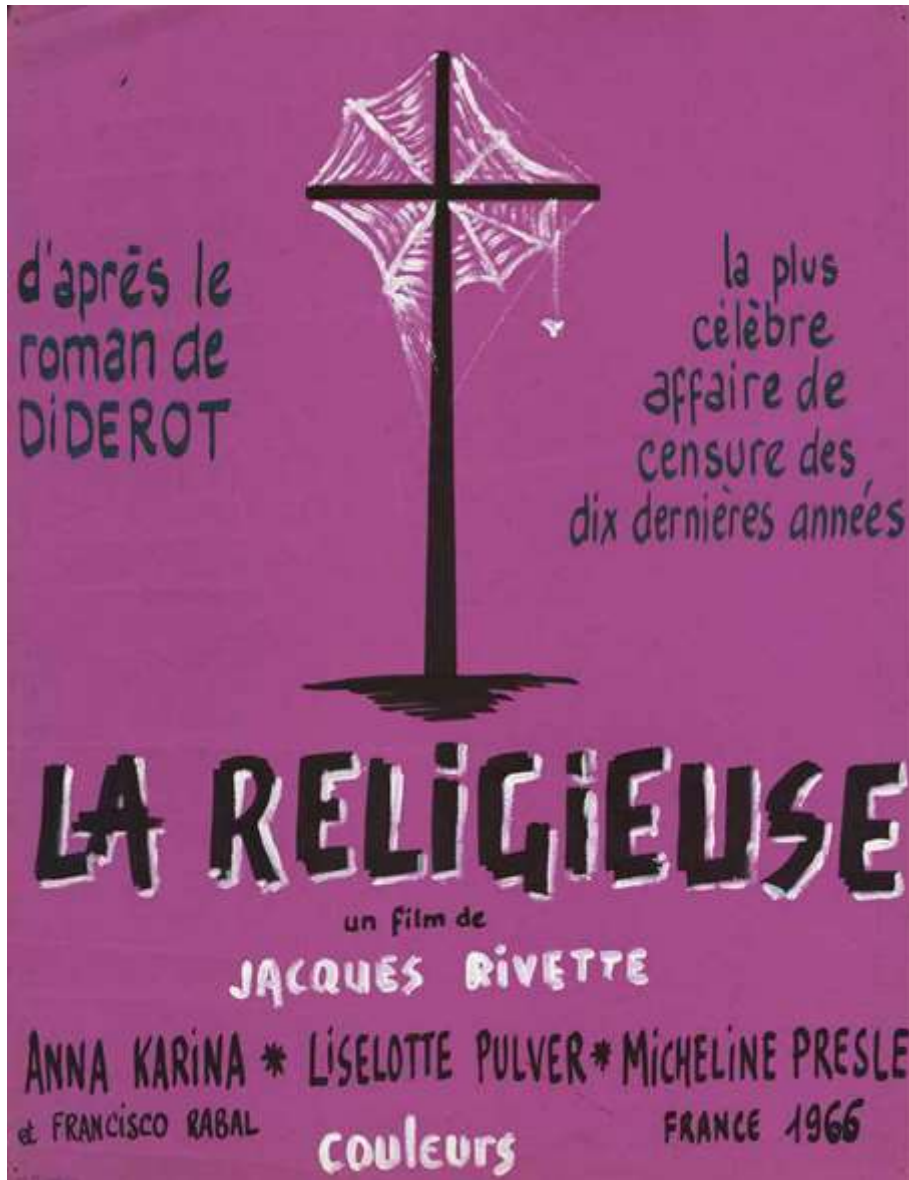
À partir de l'analyse sérielle d'un corpus de 182 affiches, complétée par cette documentation audiovisuelle et par des entretiens avec Michel Dédébat, nous proposons de comprendre comment l'utilisation d'un média (l'affiche) a participé à la construction sociale d'un autre média (le cinéma), notamment à son processus de consécration symbolique et de démocratisation en tant qu'art. Nous considérerons en quoi, dans leur contexte de production et de diffusion, ces affiches traduisent l'investissement psychoaffectif de leurs auteurs anonymes ainsi qu'une forme de cinéphilie populaire qui se distingue du cinéma non commercial, mais aussi des conceptions et usages normés par les cercles de la cinéphilie savante.

Contextes de production et de diffusion des affiches

Dans les années 1980, en France, environ 9000 ciné-clubs adhéraient à l'UFOLEIS, soit environ 90 % de l'ensemble des ciné-clubs, et, pour la seule région toulousaine, pas moins de 80 ciné-clubs lui étaient affiliés. Dans ce cadre associatif, la fabrication artisanale des affiches, qui pour la plupart étaient d'un format suffisamment important pour être vues de loin (environ 50x65 cm), était d'abord conditionnée par le fait que les ciné-clubs ne disposaient pas comme les circuits commerciaux de moyens suffisants pour se permettre de les faire reproduire. Néanmoins, en de grandes occasions, par exemple la venue d'un cinéaste, un travail d'impression ou de sérigraphie pouvait être commandé.

Ciné-clubs à l'affiche, Arles, A. Bizalion / Cinémathèque de Toulouse, 2018.

³¹⁸ En 2016, ces films ont été archivés par la Cinémathèque de Toulouse.



Des affiches qui sont l'expression de l'engagement politique de l'éducation populaire laïque / Affiche de *Suzanne Simonin ou La Religieuse* (Jacques Rivette, 1966) élaborée dans le cadre des ciné-clubs de l'OROLEIS de Toulouse / Source : La cinémathèque de Toulouse.

Dans leur contexte d'origine, elles étaient affichées sur de larges panneaux, ce qui permettait de les entourer de coupures de presse et d'illustrations qui n'informaient pas seulement sur le lieu et l'horaire de la séance, mais donnaient de nombreuses informations sur les conditions de production du film, l'histoire du cinéma ou encore les techniques utilisées dans le film. Outre cette dimension culturelle, une visée militante transparait à la fois dans le choix des films promus et dans leurs accompagnements. Par exemple, *Suzanne Simonin ou La Religieuse* de Jacques Rivette (1966), *Le Vent des Aurès* de Mohamed Lakhdar Hamina (1966) ou encore *La Fiancée du Pirate* de Nelly Kaplan (1969) sont empreints des marqueurs communs aux divers courants de la gauche de l'époque, à savoir respectivement la défense de la laïcité et de la liberté d'expression, le pacifisme et l'anticolonialisme ainsi que la critique de la société bourgeoise et la libération des femmes. Les affiches n'avaient donc pas une simple fonction d'accroche, mais participaient au dispositif d'une séance de ciné-club, dont le rituel (présentation et projection suivies d'un débat) répondait à un double objectif d'éducation culturelle et politique.

Après leur utilisation et réutilisation dans les ciné-clubs et festivals organisés dans le giron de l'OROLEIS de Toulouse, ces affiches ont eu plusieurs autres vies. Tout d'abord, Michel Dédébat a utilisé les premières d'entre elles à des fins pédagogiques dans le cadre d'un stage organisé dans les années 1970 à Albi et qui portait sur le graphisme, les moyens de communications et les techniques publicitaires. C'était en quelque sorte de l'éducation artistique en même temps que de l'éducation aux médias avant la lettre. Trente années plus tard, considérant qu'elles présentaient un intérêt esthétique, il les a ensuite exposées dans un restaurant toulousain (précisément en 2006). Elles ont enfin constitué la matière d'un court métrage documentaire amateur qu'il a réalisé en janvier 2014 et qui témoigne d'une forme de nostalgie cinéphile.

Après leur dépôt à la Cinémathèque de Toulouse, elles ont connu une troisième vie, puisqu'elles ont fait l'objet de deux expositions en novembre 2016 et de novembre 2018 à janvier 2019 à la cinémathèque dans le cadre du festival Histoires de cinéma, ce qui participe d'un processus d'autonomisation de ces affiches par rapport à leur contexte de production et de diffusion d'origine.

Si donc leur qualité artistique propre a été reconnue (exposition venant embellir le cadre d'un restaurant ; vernissage dans une

cinémathèque), les médiations les plus récentes insistent sur leurs dimensions socioculturelle et médiatique. L'ouvrage de vulgarisation *Les Ciné-clubs à l'affiche* met ainsi l'accent sur leurs usages³¹⁹. Dernière en date, une exposition plastifiée itinérante intitulée « Affiches de ciné-clubs » devrait être inaugurée fin novembre 2020 à Paris au Salon européen de l'éducation. Commanditée par la Ligue de l'enseignement en partenariat avec l'Université de Reims Champagne-Ardenne et la Cinémathèque de Toulouse, elle sera ensuite distribuée par Canopé et diffusée dans les établissements scolaires dans le cadre de l'EAC et de l'EMI.

Des affiches « faites main »

Les innombrables affiches qui sont conçues artisanalement durant les années 1960 à 1990 constituent une source importante pour rendre compte des pratiques cinéphiles dans les associations d'éducation populaire et de la nature du discours sur le cinéma qu'elles portaient. Surtout, par le degré d'investissement dont elles témoignent, elles constituent une forme de représentation par les adhérents des associations de leur amour du cinéma et de leur militantisme. Il est ainsi possible de relever un certain nombre de caractéristiques formelles et d'éléments de discours récurrents dans ce corpus.

Tout d'abord, il est à noter que les auteurs des affiches sont aussi bien les animateurs des ciné-clubs et les formateurs des stages cinématographiques (notamment Michel Dédébat) que des cinéphiles moins chevronnés, adhérents anonymes des ciné-clubs affiliés à l'OROLEIS ou stagiaires dans le cadre des formations organisées à Albi. Cette délégation de la communication de la part des animateurs des ciné-clubs à leurs adhérents est une des dimensions importantes de cette cinéphilie d'éducation populaire qui tente de réduire la dissymétrie entre « apprenant » et « apprenneur » en favorisant concrètement le partage des tâches et la prise d'initiatives. Cette démarche s'inscrit dans le courant pédagogique de l'École moderne,

³¹⁹ Voir en particulier la contribution de Roger Odin, « Propositions pour une analyse sémiologique », Dominique Auzel et Pascal Laborderie, *op. cit.*, pp. 24-47.

celle de Célestin Freinet, popularisée par ailleurs dans les réseaux de ciné-clubs de la Fédération Jean Vigo par Jean Michel³²⁰.

C'est aussi un parti pris militant que de promouvoir la dimension collaborative de l'animation du ciné-club à travers le choix de l'iconographie et la conception graphique. En effet, selon une approche participative, le faire par soi-même et le faire ensemble priment sur la qualité des productions dans les pratiques des animateurs et des adhérents des ciné-clubs affiliés à l'OROLEIS de Toulouse. On ne s'étonnera donc pas si ces affiches présentent d'importantes disparités artistiques. Certaines affiches, produites par des étudiants des Beaux-Arts, se distinguent par la qualité technique du dessinateur : par exemple, l'affiche de *La Vieille Dame*. D'autres, qui témoignent d'une moins bonne maîtrise dans le dessin, pallient ce manque par des techniques de découpage et de collage, une hiérarchisation des tailles de caractères, un travail sur le graphisme des mentions écrites ou encore la palette des couleurs (*Accident ; La Soif du mal*). Il est ainsi possible de trouver aussi bien des affiches qui rejoignent les tendances de l'art contemporain (l'affiche de *Goto, l'île d'amour* s'inspire d'un graphisme vu à la Documenta de Kassel), que des affiches au dessin naïf, certaines étant même dessinées par des enfants des écoles maternelles, comme c'est le cas d'*Un jour, un chat*.

Ces affiches témoignent aussi d'influences artistiques que leurs auteurs revendiquent³²¹. Les affiches sont généralement composées en zones de texte délimitées par des plages colorées, ce qui rappelle les génériques de films courants dans les années 1960, eux-mêmes héritiers d'un graphisme inventé dans l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, certaines affiches s'inspirent du style d'un peintre ou d'un graphiste. Par exemple, les auteurs utilisent fréquemment les découpages à la manière de Matisse (*Le Carrosse d'or* ou *Orfeu negro*). À propos de *Senso*, l'auteur emprunte certaines idées graphiques à l'affichiste français Georges Mathieu, auteur des affiches des vols d'Air France à destination de l'Italie. Parfois même, le graphiste dont s'inspire l'affiche artisanale est cité, comme c'est le cas du graphiste polonais Jan Lenica qui a créé l'affiche commerciale du *Couteau dans l'eau*.

³²⁰ Léo Souillés-Debats, *op. cit.*, pp. 90-92.

³²¹ Pascal Laborderie, « Entretiens avec Michel Dédébat », 2016.

La recherche du sens de ces affiches peut également passer par la mise en évidence, dans leurs modalités d'énonciation, des habituelles dichotomies objectif/subjectif et fond/forme. Les affiches produites dans le cadre des ciné-clubs proposent d'abord un certain nombre de données « objectives », tendent à l'exhaustivité, hiérarchisent l'information et mettent en œuvre une forme de rationalité dans la composition typographique de l'affiche. Pour autant, certaines affiches témoignent d'un parti pris davantage personnel de leur auteur qui livre ses coups de cœur, dans l'expression d'une impression esthétique et d'un jugement de goût issus de son parcours de cinéphile. Cette « subjectivité » est repérable par exemple à propos de *L'Enfance nue* à la fois dans son sous-titre élogieux (« Le plus beau film qu'on n'ait jamais fait sur l'enfance ») et dans son traitement graphique très élaboré : tandis que le titre multicolore représente l'enfance avec une forme d'angélisme, des traînées marrons et rouges faites à la gouache (selon la technique du *dripping*) évoquent les larmes et les saignements d'une enfance malheureuse³²².

Par ailleurs, certaines affiches cultivent l'art graphique sans donner les informations essentielles sur le film, tandis que d'autres, centrées sur le fond, tiennent avant tout un discours sur le film qu'elles promeuvent. Cette opposition fond/forme est aussi repérable selon que l'affiche mette en avant soit la thématique soit la réalisation du film. À titre de comparaison, deux affiches présentant le même film, en l'occurrence *M le maudit*, choisissent de mettre en exergue l'une le thème de la criminalité (et la question de la peine de mort qu'elle sous-tend) et l'autre la qualité de la mise en scène de Fritz Lang et du jeu de Peter Lorre. Parfois même, certaines affiches sont composées par deux auteurs qui recherchent un équilibre entre ces dimensions poétique et

³²² Dans l'ensemble du corpus, il est possible de repérer des erreurs dans la maîtrise de la langue aussi bien que des incohérences en ce qui concerne le discours. Par exemple, les affiches ne tarissent pas d'éloges à propos de nombreux films : « la plus célèbre des comédies musicales » serait *West Side Stories*, tandis que *Ziegfeld Follies* constituerait « le sommet des comédies musicales ». Dans un autre genre, *L'Enfance nue* serait « le plus beau film que l'on aie fait sur l'enfance » (nous soulignons la faute de conjugaison qui a été rectifiée plusieurs années après par l'auteur). Nous sommes conduits à nous demander si ces abus des superlatifs absolus dans le classement ne finissent pas par discréditer celui qui classe.

informative. Par exemple, l'affiche de *La Vieille Dame* a d'abord été dessinée par un étudiant de l'École des Beaux-Arts. Puis Michel Dédébat a ajouté un certain nombre de mentions écrites qui confèrent une valeur informationnelle à l'affiche.

L'investissement psychoaffectif des auteurs des affiches est enfin repérable au temps qu'ils consacrent à les confectionner ainsi qu'à la qualité des matériaux qu'ils emploient. Par exemple, ils prennent l'initiative de coller des cordelettes (voir l'affiche de *Lola Montès*), de la feutrine ou encore des lettres dorées (*Le Tombeau hindou*) pour donner du relief à l'affiche, mais aussi l'ennoblir et par là même témoigner de leur amour du film.

Ce jeu sur la texture est aussi identifiable dans l'affiche de *Sècheresse* qui utilise le collage d'une toile de jute afin d'évoquer les conditions de vie précaire décrites dans le film documentaire. Ici, comme dans beaucoup d'autres cas, le concept de l'affiche témoigne d'un approfondissement de l'œuvre cinématographique tel qu'on en vient à se demander si l'affiche n'a pas d'abord pour fonction soit de prolonger le plaisir cinéphilique de leurs auteurs qui rejouent en quelque sorte le film³²³, soit d'adresser des clins d'œil à un public de connaisseurs, selon un processus de reconnaissance sociale bien connu chez les amateurs³²⁴.

Une cinéphilie à la fois populaire et savante

Quel type de cinéphilie ces affiches traduisent-elles ? Si nous comparons ces affiches non commerciales avec leurs homologues commerciales, une conception « auteuriste » du cinéma est nettement promue. En effet, tandis que les affiches originales mettent en avant la distribution, les affiches de ciné-clubs sont centrées sur les autres collaborateurs de création, au premier rang desquels figurent le réalisateur, mais aussi le scénariste, le compositeur de la musique et

³²³ Emmanuel Ethis souligne que les passionnés de cinéma éprouvent du plaisir à refaire le film *via* un autre moyen artistique. Emmanuel Ethis, « Préface », dans Dominique Auzel et Pascal Laborderie, *op. cit.*, p. 8.

³²⁴ Roger Odin, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », dans Olivier Leclerc (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* Québec, Éditions Science et bien commun, 2017, pp. 53-80.

éventuellement l'écrivain dont le roman a fait l'objet d'une adaptation. De manière systématique, « les films avec » (dans l'affiche commerciale) deviennent des « des films de » (dans les affiches de ciné-club). Ainsi de *La Dame de Shanghai* avec Rita Hayworth transformé en « un film d'Orson Welles », avec Orson Welles, et accessoirement Rita Hayworth, dont la figuration disparaît même dans la nouvelle composition au profit d'un photogramme extrait du film représentant Orson Welles.

De la même manière, l'affiche cinéphilique refuse de promouvoir le film en mettant en avant le corps érotisé des actrices. Par exemple, les affiches originales de *Metropolis* (avec Brigitte Helm), *Notre Dame de Paris* (Gina Lollobrigida) ou encore *Le Tombeau hindou* (Debra Paget) mettent l'accent sur le *sex appeal* de leur actrice principale. En revanche, les affiches destinées à la distribution non commerciale font passer littéralement au premier plan les éléments de décor, notamment architecturaux, qui occupent l'arrière-plan des affiches commerciales : la ville de Metropolis, la cathédrale Notre-Dame et le Taj Mahal. Il ne s'agit pas ici d'une censure pudibonde telle que pratiquée dans les ciné-clubs catholiques (l'érotisme et la pornographie sont abordés sans tabou dans la revue *Image et Son* publiée par l'UFOLEIS), mais plutôt de prendre ses distances avec le mercantilisme du cinéma commercial, dans un contexte de lutte féministe.

Il est possible ainsi d'affirmer que la cinéphilie d'éducation populaire est une forme de cinéphilie savante dans la mesure où elle empreinte à la cinéphilie dominante certains éléments idéologiques (l'auteurisme, le refus du mercantilisme). Cependant, les affiches amateurs ne se refusent pas de mettre en avant des arguments de promotion employés par le cinéma commercial, notamment par les grands studios américains. S'écartant d'une programmation patrimoniale, elles mettent en exergue la couleur (*Les Affameurs*, Anthony Mann, 1952 ; *Le Tombeau Hindou*, Fritz Lang, 1958 ; *Le Cirque fantastique*, Joseph M. Newman, 1959 ; *Les Titans*, Ducio Tessari, 1961 ; *Le Chat*, Pierre Granier-Deferre, 1970), le technicolor (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959 ; *Love*, Ken Russel, 1970), l'eastmancolor (*Traitement de choc*, Alain Jessua, 1973), le cinémascope (*Des racines du ciel*, John Huston, 1958 ; *La Poursuite impitoyable*, Arthur Penn, 1966) ou encore le metrocolor et la panavision (*Le Point de non-retour*, John Boorman, 1967).



Des affiches où s'exprime une conception auteuriste du cinéma / Affiche de *La Dame de Shanghai* (Orson Welles, 1947) élaborée dans le cadre des ciné-clubs de l'OROLEIS de Toulouse / Archives privées de Pascal Laborderie.

Ce faisant, la cinéphilie d'éducation populaire, tout en s'en inspirant, s'écarte du modèle dominant de la cinéphilie élitiste. Alors que l'idéologie auteuriste qui informe les discours cinéphiles mis en place dans les années 1950 autour des écrits d'André Bazin est bien connue, les éléments distinctifs qui séparent la cinéphilie d'éducation populaire de la cinéphilie des élites sont quant à eux assez peu étudiés. À cet égard, l'amateurisme qui préside à la confection des affiches de l'OROLEIS de Toulouse ne traduit-il pas une volonté d'adopter un ton qui permette de se rapprocher du public ? Le caractère manufacturé, volontiers maladroit, parfois erroné de ces affiches, la revendication même de leur amateurisme ne sont-ils pas le meilleur moyen de rassurer un public devenu rétif aussi bien au matraquage publicitaire qu'aux violences symboliques exercées par la cinéphilie savante ? Ne sont-ils pas le signe d'une cinéphilie toujours passionnée certes, mais qui tend à marquer sa différence par rapport à la religiosité qui régnait dans les séances des cercles cinéphiles savants ainsi qu'aux joutes oratoires qui les suivaient ?

Les photographies amateurs prises durant les ciné-clubs et les festivals, de même que le film réalisé en 1973 par Michel Dédébat lors d'un stage cinématographique organisé par l'OROLEIS à Albi, semblent corroborer cette prise de liberté par rapport à la pratique cinéophile dominante. Ils laissent en effet apparaître une ambiance décontractée, parfois même licencieuse (les frasques effectuées devant la caméra par un stagiaire exhibitionniste), qui tranche avec l'ambiance monacale de la cinéphilie dominante. Dans le même ordre d'idées, Michel Dédébat confirme que les stagiaires ne se privaient pas de railler un formateur lorsqu'il était jugé trop rigide³²⁵. Ces éléments entrent en résonance avec le ton parodique décelable dans certaines affiches amateurs, par exemple l'affiche présentant *Les Titans* comme un péplum « kitchissime ».

Nous retrouvons une ambiance décontractée dans les rushes sur le festival de cinéma en plein air qui s'est déroulé durant six étés à Saint-Ferréol, base nautique située non loin de Revel, à la frontière des trois départements de la Haute-Garonne, du Tarn et de l'Aude. Le caractère artisanal des équipements, notamment de la toile fripée et des montants qui la soutiennent, la dimension collective aussi de l'organisation, qui

³²⁵ Pascal Laborderie, « Entretiens avec Michel Dédébat », août 2016.

inclut plusieurs partenaires (la commune, le Foyer des Jeunes de Revel, la FOL 31) et nécessite surtout beaucoup d'huile de coude, sont des aspects importants de cette cinéphilie qui s'inscrit dans la continuité des fêtes de villages. Ces projections en milieu rural, qui privilégient une ambiance festive et la vie en communauté, loin de constituer un chant du cygne, s'écarte de la « norme implicite »³²⁶ que constituent les projections urbaines aussi bien pour la cinéphilie dominante que pour les recherches en cinéma.

Deux reportages diffusés en janvier 1993 dans les journaux de TF1 et de Télé Toulouse permettent de mieux cerner les enjeux sociaux de ces projections organisées par la Fédération des œuvres laïques dans les communes rurales de Haute-Garonne. Ils mettent en exergue l'importance des liens sociaux qui se forment à l'occasion de la séance de cinéma entre différents participants, aussi bien les organisateurs de la séance que les membres du village, notamment un commerçant ruraliste et un spectateur anonyme accompagné de ses deux enfants. Tous les spectateurs interrogés évoquent à la fois le caractère familial, convivial et l'ambiance paisible qui règnent lors des séances. Les projections cinématographiques en milieu rural, en tant qu'elles constituent des substituts de la veillée, assurent ainsi une fonction de rassemblement social bien différente de celle qu'occupent les salles urbaines.

En définitive, les stages, les festivals en plein air ainsi que les circuits itinérants en milieu rural organisés par l'OROLEIS de Toulouse construisent la norme d'une cinéphilie tranquille, qui, privilégiant le vivre ensemble, prend ses distances par rapport aux batailles critiques écrites ou verbales de la cinéphilie savante dominant le champ³²⁷.

³²⁶ Frank Kessler, « La salle en ville comme dispositif », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Les Salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin, 2013, pp. 52-60.

³²⁷ La propension à la polémique est un des traits distinctifs de la cinéphilie des élites parisiennes (Voir Antoine de Baecque, *op. cit.*).

Des pratiques d'éducation populaire qui naviguent entre les modèles dominants du cinéma commercial et de la cinéphilie savante

Les affiches réalisées par des amateurs dans le cadre des ciné-clubs, des festivals et des stages cinématographiques organisés par les associations d'éducation populaire semblent relever d'une contre-proposition culturelle, qui s'inscrirait en faux par rapport au cinéma commercial aussi bien qu'à la cinéphilie dominante mise en œuvre dans les cercles parisiens et ses avatars new-yorkais ou romains. Cette cinéphilie élitiste se reconnaît à l'exercice de commentaires et d'échanges écrits ou oraux, plus ou moins virtuoses et experts, sur la valeur artistique des films. Les dimensions métadiscursive et dialectique de la cinéphilie prévalent ainsi sur les pratiques artistiques, dans la cinéphilie dominante tout du moins ainsi que dans son historiographie. Même Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier, qui pourtant souhaitent mettre l'accent sur la dimension artistique des pratiques cinéphiles, la repèrent principalement dans l'art oratoire et le style des textes critiques, les formes d'expression artistique demeurant largement inexplorées³²⁸.

Notre étude des nombreux documents disponibles sur les activités de l'OROLEIS de Toulouse des années 1970 à 1990 montre cependant l'importance de la production non pas seulement de commentaires sur les films, mais aussi d'affiches, de films et de photographies amateurs. Tandis qu'une forme de cinéphilie distinguée et cérébrale domine dans les paroles et les écrits sur les films, les autres modes d'expression artistique témoignent d'un investissement psychoaffectif et, disons-le, d'un plaisir du corps, qui deviennent prépondérants. L'engagement artistique investi dans les affiches de ciné-clubs relève ainsi d'une triple fonction : il s'inscrit à la fois dans une volonté d'afficher une manière personnelle de pratiquer la cinéphilie, une envie de partager cet enthousiasme avec autrui et une tentative de trouver une forme d'expression plus praxéologique qu'idéologique à cet échange singulier.

Cette démarche non seulement artistique mais aussi médiatique est-elle finalement si éloignée de certaines pratiques, telles qu'elles

³²⁸ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, pp. 28-31 et 85-90.

s'expriment aujourd'hui sur les réseaux sociaux³²⁹ ? Cette volonté de s'inscrire en faux à la fois contre la société de consommation et contre le cadre de la cinéphilie des élites semble préfigurer les pratiques postmodernes, qui se définiraient par une prise de distance vis-à-vis des normes que veulent imposer les prescripteurs et par une forme de personnalisation des pratiques de consommation culturelle. Enfin, cette construction sociale cinéphilique d'un média (le cinéma) par un autre média (l'affiche) n'est pas sans rappeler le phénomène de convergence médiatique ainsi que les nouveaux modes de création numérique qui caractérisent aujourd'hui la cinéphilie observable sur les réseaux sociaux³³⁰.

Pour une histoire non clivante des pratiques culturelles cinématographiques

Notre analyse des pratiques cinématographiques du monde de l'éducation populaire laïque s'inscrit dans la lignée méthodologique des nouvelles recherches sur les pratiques cinéphiles dans la mesure où elle mobilise des sources originales (les productions graphiques et audiovisuelles des amateurs de ciné-clubs), mais s'écarte des deux modèles épistémologiques qui dominent le champ des études sur les cinéphilies. D'une part, la sociologie du cinéma d'inspiration bourdieusienne, contestant la légitimité culturelle de la cinéphilie élitiste, finit par rejeter la possibilité que les publics populaires aient pu s'acculturer en fréquentant les ciné-clubs petits-bourgeois ; d'autre part, l'histoire culturelle non marxiste, cherchant à éviter les clivages prédéterminés ainsi que les écueils d'une histoire concurrentielle entre les divers courants d'éducation populaire, en vient à refuser de distinguer cinéphilie populaire et cinéphilie savante au profit de la notion de cinéphilie ordinaire et plurielle.

Ces deux conceptions, quoique fortement opposées d'un point de vue épistémologique, finissent par converger, l'une par anti-

³²⁹ À propos de la caractérisation de ces nouvelles pratiques, il est possible de se référer à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto (*op. cit.*, pp. 178-179 et pp. 211-219) ainsi qu'à l'ensemble de l'ouvrage dirigé par Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert sur les nouvelles pratiques cinéphiles (*op. cit.*).

³³⁰ Christel Taillibert, 2020, *op. cit.*

légitimisme, l'autre par antimarxisme, vers une conception relativiste de la médiation culturelle. Chez les uns, la culture populaire vaut bien la culture petite-bourgeoise, la première retrouvant du reste la qualité de l'autre par son propre chemin ; chez les autres, cinéphilies ordinaires des fans et cinéphilies des ciné-clubs finissent par s'équivaloir, les groupes sociaux et les usages collectifs devant s'effacer au profit des seuls parcours individuels. Notre analyse des productions graphiques et audiovisuelles des usagers des ciné-clubs de l'UFOLEIS plaide quant à elle en faveur du maintien du paradigme structurant de « culture populaire » vs « culture savante » tout en évitant les déterminismes. Plutôt que d'assimiler *a priori* distinctions de classe et différences culturelles, il s'agit de mettre en évidence leurs influences réciproques. Dans cette perspective, la culture cinématographique d'éducation populaire se positionnerait par rapport aux normes du cinéma commercial d'une part et de la cinéphilie élitiste d'autre part, selon un processus complexe d'emprunt et de « braconnage »³³¹, pour reprendre une expression chère à Michel de Certeau.

³³¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 251.

Partie III. Les cinémas d'éducation populaire en question (1989-2020) : déclin, survivance et renouvellement

9. La disparition des ciné-clubs au profit de la consommation audiovisuelle privée, de l'Art et essai et des dispositifs scolaires de partenariat avec les cinémas commerciaux

À partir du milieu des années 1950, le modèle de société initié sous la III^e République, qui a perduré durant les premières années de la reconstruction, commence à être remis en question. Dès la fin des années 1960, les associations d'éducation populaire, qui ont connu une seconde vie après la Seconde Guerre mondiale, amorcent un déclin en termes de fréquentation plus ou moins précipité selon les situations. Au milieu des années 1980, La Ligue de l'enseignement connaît une crise sans précédent. En 1997, Pierre Tournemire, alors secrétaire général adjoint de la Ligue de l'enseignement, finit par convenir : « à la suite du mouvement de 1968, les termes mêmes d'Éducation populaire disparaissent au profit de l'animation socioculturelle »³³².

Dans le même temps, après avoir atteint son apogée dans les années 1950-1970, les mouvements de ciné-clubs périclitent. L'année 1989, durant laquelle est créé le dispositif « collègue au cinéma » marque la fin du monopole des fédérations de ciné-clubs en matière d'éducation cinématographique.

Au début des années 1990, ce sont donc à la fois la formule traditionnelle de l'éducation populaire et ses modalités d'action culturelle dans le domaine du cinéma qui sont au plus bas. Certes ces trente dernières années ont connu de nombreux appels à une refondation de l'éducation populaire³³³, mais le monde associatif laïque a-t-il véritablement su rebondir, notamment en matière de médiation culturelle cinématographique ?

³³² Pierre Tournemire, *Histoire de la Ligue de l'enseignement*, Paris, LFEEP, 1997, p. 11.

³³³ L'un des premiers en date est l'article de Bernard Cassen intitulé « La nécessaire refondation de l'éducation populaire » dans *Le Monde diplomatique* de juin 1997, pp. 20-21. L'année 1997 est marquée par la publication de l'ouvrage de Jacques Ion au titre tout aussi évocateur de la crise longue et profonde que traverse le monde de l'éducation populaire (*La Fin des militants*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, Paris, 1997).

L'éducation populaire, un modèle en sursis ?

Au cours de leur histoire, les mondes de l'éducation populaire ont connu de nombreuses mutations dues aux évolutions de la société qu'ils ont aussi contribué à façonner. Sous la IV^e République, les gouvernements successifs achèvent de réaliser l'État providence qui était en germe cinquante ans auparavant dans la pensée des militants républicains, radicaux et socialistes, de Léon Bourgeois³³⁴ par exemple. Les lois de 1949 et 1951 qui établissent le statut juridique du cinéma non commercial constituent ainsi un des nombreux éléments d'un système qui est à son apogée dans les trente années d'après la Seconde Guerre mondiale, mais dont les signes avant-coureurs d'une remise en question idéologique sont perceptibles dès le milieu des années 1950.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'éducation populaire, qui avait été construite lors des Révolutions industrielles à l'intention des mondes ouvriers et paysans, connaît un profond bouleversement en raison des mutations socio-économiques, notamment du déclin du monde rural. Les pratiques culturelles collectives calquées sur le modèle de la veillée disparaissent. La figure dominante de l'instituteur sous la III^e République s'affaiblit. La conception traditionnelle d'une éducation populaire dissymétrique, où les élites éclairées, incarnées par le maître et le médecin, assèment au peuple des vérités n'est plus dans l'air du temps.

Entre les années 1960 et 1980, le monde de l'éducation populaire connaît un changement important dans sa composition sociologique en raison de l'affaiblissement du bénévolat et de la professionnalisation des acteurs socioculturels. La figure du militant s'estompe au profit de celle de l'animateur socioculturel³³⁵. Dans le même temps, les grandes associations, qui a leur origine étaient l'expression de la société civile, avec toute la capacité d'adaptation aux enjeux sociaux, culturels et

³³⁴ Léon Bourgeois (1851-1925), radical, député de la Marne (1889-1906), plusieurs fois ministre, président du Conseil (1895) et président de la Société des nations (1919). Le père du solidarisme, qui fut, entre autres, président de la Ligue de l'enseignement (1894-1898), a prôné et initié un système de protection et de prévoyance sociales. Léon Bourgeois, *La Politique de la prévoyance sociale : L'action*, Paris, E. Fasquelle, 1919.

³³⁵ Jacques Ion, *op.cit.*

économiques que cela impliquait, ont tendance à se bureaucratiser et à se reposer sur des positions acquises. Par exemple, la Ligue de l'enseignement, forte de son rôle paraétatique, se contente de prolonger l'école dans le temps périscolaire³³⁶.

Tandis que les associations d'éducation populaire laïque sont en situation de quasi-monopole concernant les activités périscolaires du Premier degré, elles peinent à s'adapter à l'évolution du système scolaire dont les enjeux en termes de démocratisation se polarisent sur le Second degré.

À partir de la Libération, c'est aussi le paysage du monde de l'éducation populaire tout entier qui est profondément reconfiguré par l'apparition de nouvelles associations (Peuple et culture, les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active, les Francs et franches camarades, qui s'affilient à la Ligue mais entrent aussi en concurrence avec elle). L'explosion des mouvements de jeunesse, tels que les Maisons des jeunes et de la culture (MJC), les mouvements de jeunesse de l'Action catholique (JAC, JEC et JOC) ou encore les divers mouvements du scoutisme (catholique, israélite, protestant ou laïque), contribue à relativiser l'hégémonie de la Ligue de l'enseignement dans le champ de l'éducation populaire. Plus critiques que ne l'est la Ligue vis-à-vis du système scolaire, ces mouvements renouvellent les modalités de l'action socioculturelle qui s'opère de plus en plus en dehors de l'école.

La visée culturelle de l'éducation populaire, comprise comme l'accès pour tous à une culture savante, est elle-même dépassée. À partir de la fin des années 1960, l'individuation et la privatisation progressives des loisirs en même temps que la montée du consumérisme en matière d'éducation et de culture sonnent le glas de l'éducation populaire, dans ses deux premières formulations tout du moins³³⁷. Alors que les petites structures disparaissent en premier, les effets de ces bouleversements sociaux, économiques et culturels sont plus lents à percevoir dans les grandes organisations confédérales telles que la Ligue de l'enseignement, dont la forte implantation dans le domaine périscolaire

³³⁶ Jean-Marie Mignon, *op. cit.*, pp. 33-42.

³³⁷ Nous reprenons en cela la périodisation de Frédéric Chateigner dans « "Éducation populaire" : les deux ou trois vies d'une formule », thèse de doctorat en sciences politiques, université de Strasbourg, 2012.

et l'hégémonie dans certains secteurs d'activité contribuent à repousser une crise inéluctable. Dans ce contexte, au milieu des années 1970, la situation de quasi-monopole de l'UFOLEIS dans le domaine des ciné-clubs fait figure de chant du cygne. La crise économique et l'affaiblissement des aides de l'État aux associations ne font que précipiter le déclin de l'éducation populaire laïque, qui, déjà fortement atteinte idéologiquement, voit les difficultés de tous ordres s'annoncer au milieu des années 1980.

La fin de la structuration de l'éducation populaire en camps laïque et catholique

Dans le même temps, les engagements politiques de l'éducation populaire laïque contre ses ennemis traditionnels à savoir le cléricalisme catholique d'une part, et l'antirépublicanisme d'une droite autoritaire et réactionnaire (revenue au pouvoir sous le régime de Vichy) d'autre part, perdent peu à peu de leur raison d'être.

En 1958, la prise du pouvoir par Charles de Gaulle et la constitution de la V^e République soulèvent certes de fortes inquiétudes à gauche. Cependant, l'exercice du pouvoir gaulliste, même s'il est contesté politiquement par la gauche, rassure peu ou prou au sujet des intentions républicaines de la droite³³⁸ et limite ainsi l'intérêt d'une des finalités historiques de l'éducation populaire laïque en matière de promotion des idées républicaines.

Concernant le combat historique des militants laïques pour un grand service d'éducation nationale unifiée, et tout du moins pour restreindre l'enseignement catholique, le gouvernement Herriot du premier Cartel des gauches (1924-1925) avait déjà entériné un *statu quo* à propos du régime concordataire de l'Alsace-Moselle, à la suite d'un bras de fer certes, mais aussi pour des raisons de réalisme économique et

³³⁸ Un buste du Général de Gaulle a même trouvé sa place dans le hall d'entrée du siège confédéral de la Ligue de l'enseignement, en hommage à sa participation le 29 septembre 1945 au congrès de reconstitution de la Ligue, à l'occasion duquel le chef du Gouvernement provisoire avait mis en exergue le combat de la Ligue de l'enseignement pour l'école publique mais aussi le rôle joué par ses militants dans la Résistance.

politique³³⁹. Le vote des lois Debré (1959) et le retrait de la loi Savary³⁴⁰(1984) ont représenté à leur tour des défaites pour les militants laïques, qui, à partir du milieu des années 1980, soit poursuivent dans les mêmes termes leur combat historique³⁴¹, soit abandonnent les projets d'unification des deux écoles et de suppression du régime concordataire, considérant entre autres que le contrat d'association fait office d'harmonisation, tout en continuant à s'opposer aux projets récurrents d'amélioration du financement de l'enseignement privé³⁴². Même si le camp laïque demeure vigilant, une paix relative règne depuis le milieu des années 1980 en France, sur la question des deux écoles tout du moins.

Au plus tard à la fin des années 1980, les expressions de camps catholique et laïque, avec leur connotation agonale, deviennent largement obsolètes en raison du fait que, selon le phénomène de sécularisation, l'Église catholique connaît une forte perte d'influence dans la société française. De plus, dès l'après Seconde Guerre mondiale et, de manière plus nette, durant les années 1960, l'Église catholique de France en général et le monde de l'éducation populaire catholique en particulier opèrent des mutations importantes. À la suite du second concile œcuménique du Vatican (1962-1965), l'Église catholique manifeste en effet une volonté de réforme. Enfin, le point de vue de l'Église sur la laïcité évolue. Au début des années 1990, certains membres du corps épiscopal français finissent même par considérer

³³⁹ Rappelons que le président du Conseil Édouard Herriot, président du parti radical, était aussi membre du conseil d'administration de la Ligue de l'enseignement.

³⁴⁰ Alain Savary (1918-1988), socialiste, premier secrétaire du parti socialiste (1969-1971), député de la Haute-Garonne (1973-1981), ministre de l'Éducation nationale (1981-1984). Sa tentative d'unification des écoles publiques et privées suscite une levée de bouclier à droite, des manifestations, et finalement le désaveu du président François Mitterrand, à la suite de quoi il démissionne.

³⁴¹ En 2017, la suppression du régime concordataire était au programme de Jean-Luc Mélenchon, candidat aux élections présidentielles sous l'étiquette France insoumise.

³⁴² Par exemple, dernières en date, la loi « Bourg-Broc » promulguée en 1994 sous le ministère de François Bayrou et la loi « Carle » de 2009 sur le financement des écoles privées sous le ministère de Xavier Darcos.

bénéfique la loi de 1905, qui aurait octroyé à l'Église catholique de France une indépendance vis-à-vis des questions politiques en même temps qu'une liberté d'action dans les autres domaines.

Dans le nuancier politique des catholiques pratiquants, si une frange intégriste se développe, les acteurs du monde associatif catholique en général et de ce que l'institution appelle l'Action catholique en particulier, ont plutôt tendance à positiver la laïcité³⁴³. Comme le montrent par exemple les mouvements jéciste et jociste, le monde associatif catholique se positionne généralement plus à gauche et au centre que l'ensemble des catholiques pratiquants³⁴⁴. Catholiques et laïques savent aussi se montrer pragmatiques et faire cause commune quand il s'agit de préserver les intérêts du monde associatif en s'opposant par exemple aux tentatives de restriction des aides financières de l'État.

Enfin, dès le milieu des années 1950, le développement des mouvements de jeunesse, dans leur diversité, relativise le poids de la Ligue de l'enseignement dans le champ de l'éducation populaire, mais fait surtout apparaître ses positions comme dépassées. Du côté de l'éducation privée, on accepte bon gré mal gré que le principe de laïcité s'applique à l'État et à l'école publique. En revanche, dans le domaine péri-éducatif et des loisirs, les prétentions des associations laïques à obtenir l'exclusivité des aides de l'État apparaissent comme exorbitantes. Les mouvements de jeunesse, qu'ils soient confessionnels ou laïques, montrent en effet que l'éducation périscolaire, postscolaire et populaire peut être mise en œuvre dans des cadres philosophiques, politiques, religieux divers, du moment qu'ils respectent les individus et proposent des activités éducatives qui présentent un intérêt général. En conséquence, ils contribuent à changer la conception même de l'État et de la société civile concernant l'application du principe de laïcité dans le domaine associatif, une laïcité comprise dans un sens non plus exclusif mais pluraliste. Il est vrai aussi que le modèle associatif laïque se généralise dans le champ de l'éducation populaire confessionnelle.

³⁴³ Laurent Laot, *Catholicisme, politique, laïcité*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1990, pp. 53-56.

³⁴⁴ Au second tour des élections présidentielles de 1988, 67 % des catholiques pratiquants ont voté Jacques Chirac selon le sondage BVA / *Le Monde* dans *Le Monde*, « Dossiers et Documents », mai 1988.

D'une certaine manière, les associations confessionnelles se sont « laïcisées », dans la mesure où elles mettent en œuvre des activités compatibles avec le domaine public, leur caractère religieux étant relégué dans un arrière-plan qui constitue en quelque sorte leur dimension « privée »³⁴⁵.

Le déclin des ciné-clubs

Dans les années 1980, l'extinction de la formulation traditionnelle de l'éducation populaire est doublée, dans le champ du cinéma non commercial, par le déclin continu des activités des ciné-clubs, qui périclitent côté catholique dès les années 1960 et déclinent côté laïque à partir du milieu des années 1970, pour quasiment disparaître à la fin des années 1980 en raison de facteurs multiples.

En premier lieu, la démultiplication des formes médiatiques de l'audiovisuel (télévision, support VHS, DVD, internet, etc.) accompagne un mouvement de privatisation et d'individualisation des pratiques culturelles.

Pour autant, cette raison externe du déclin des ciné-clubs ne doit pas occulter d'autres motivations qui ont trait aux difficultés propres au monde associatif et aux choix de politiques culturelles des gouvernements successifs.

En effet, dans les années 1980, les évolutions sociales, économiques et structurelles des associations en général et de la Ligue de l'enseignement en particulier occasionnent le démantèlement de l'UFOLEIS, alors même qu'elle ne compte pas moins de 9000 ciné-clubs et qu'elle occupe une situation de quasi-monopole dans le domaine du partenariat avec les établissements scolaires. Même si, en 2020, une antenne administrative de l'UFOLEIS subsiste à Caluire, le mode de direction centralisée du réseau disparaît bel et bien en 1987, notamment pour des raisons de politique interne à la Ligue, les UFO étant considérées comme des entités trop autonomes³⁴⁶.

³⁴⁵ Nous suivons en cela Jean-Paul Martin, 2016, *op. cit.*, pp. 307-308.

³⁴⁶ Après la déstructuration de l'UFOLEIS, le service culturel de la confédération gardera jusqu'à la fin des années 2010 une attention particulière pour le cinéma. Tandis que les activités cinématographiques

Tandis que les mouvements de ciné-clubs, qui ont bénéficié sous les III^e et IV^e Républiques de politiques favorables au cinéma non commercial de la part des gouvernements de coalition radicale et socialiste, résistent au début de la V^e République au modèle culturel élitiste insufflé par André Malraux³⁴⁷, c'est paradoxalement l'alternance à gauche de 1981 qui, pour certains commentateurs, semble leur avoir porté un coup fatal. La politique menée par le ministre de la Culture Jack Lang aurait favorisé systématiquement l'action culturelle des salles commerciales et l'Art et essai (label apparu en 1991) au détriment de l'éducation populaire et des ciné-clubs.

Ainsi, selon Pierre Moulinier :

« L'animation culturelle, considérée dans les années 60 et 70 comme l'un des fondements de l'action culturelle (avec la création et la diffusion), a été jetée aux oubliettes vers 1980 lorsqu'a prévalu la double priorité de la création et de la contribution de la culture au développement économique. L'affirmation du professionnalisme des producteurs de culture a semblé provoquer la mise à la retraite des idéaux portés par l'animation, l'expression des personnes et des groupes, la transformation de la Cité, l'engagement politique par la culture ». ³⁴⁸

Et Daniel Sauvaget de souligner la déception du monde de l'éducation populaire :

« Les espoirs des associations dans l'arrivée de la Gauche au pouvoir seront déçus par la politique du ministère de la culture,

subsistent de manière plus ou moins intenses selon les départements, la confédération conserve un délégué culturel national chargé du cinéma.

³⁴⁷ Rappelons à ce sujet que dans les années 1950-1960, dans le cadre de cette politique d'André Malraux en faveur des Maisons de la culture, deux conceptions de la démocratisation de la culture se sont affirmées, opposant l'action culturelle (centrée sur la production des œuvres par les artistes et leur accès par le grand public) et l'animation socioculturelle (favorisant les pratiques artistiques et culturelles dites « populaires »). Philippe Urfalino, « Les maisons de la culture contre l'éducation populaire », dans Geneviève Poujol (dir.), *L'Éducation populaire au tournant des années 1960*, Paris, INJEP, coll. « Documents de l'INJEP », n° 10, 1993, pp. 70-72.

³⁴⁸ Pierre Moulinier, « Animation culturelle », dans Emmanuel de Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, CNRS – Larousse, 2001, p. 20.

qui favorise davantage les structures professionnelles que les milieux amateurs en général ».³⁴⁹

C'est oublié que le réseau d'éducation populaire laïque souffre d'un retrait important du militantisme des enseignants, au moment même où, en 1987, après une alternance à droite, le ministère de l'Éducation nationale dirigé par René Monory³⁵⁰ supprime en nombre les postes de professeurs détachés dans les associations d'éducation populaire³⁵¹. La succession des politiques gouvernementales favorables aux cinémas d'Art et essai de même que l'obsolescence de l'équipement des ciné-clubs en projecteurs au format 16mm dans un univers culturel de plus en plus concurrentiel engendrent la fuite des responsables de ciné-clubs, qui fondent leur propre cinéma dans le secteur commercial³⁵².

Par ailleurs, Léo Souillés-Debats souligne que le déclin des ciné-clubs en termes de fréquentation a une cause démographique :

« Les ciné-clubs d'adultes sont aussi et surtout victimes du non-renouvellement de cette génération de baby-boomers qui les portait jusqu'alors et entrent désormais dans une vie active et familiale. Ne pouvant consacrer autant de temps à l'engagement que suppose le ciné-club, celle-ci trouve dans les salles classées Art et Essai une offre moins contraignante et tout aussi exigeante en termes de programmation ».³⁵³

³⁴⁹ Daniel Sauvaget, « La Ligue de l'enseignement, le cinéma et les ciné-clubs. Repères essentiels », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁰ René Monory (1923-2009), homme politique centriste, ministre de l'Industrie, du Commerce et de l'Artisanat (1977-1978), de l'Économie (1978-1981) et de l'Éducation nationale (1986-1988).

³⁵¹ Les postes d'enseignants mis à disposition ont connu une première remise en cause sous le septennat de Valéry Giscard d'Estaing.

³⁵² Aurélie Pinto, « Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique », thèse de doctorat en sociologie, université d'Amiens, 2012. Voir aussi Léo Souillés-Debats, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, automne 2015, pp. 87-103.

³⁵³ Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats, « L'UFOLEIS, le cinéma éducateur et les ciné-clubs : une rencontre par et pour le cinéma », dans

En outre, l'orientation des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture pour l'enseignement du cinéma au lycée (dans le cadre du baccalauréat A3 Littéraire et artistique, option Cinéma et audiovisuel³⁵⁴) signe la fin du monopole du modèle des ciné-clubs dans le second degré. De la même manière, la mise en place des dispositifs d'éducation artistique et culturelle différents du modèle des ciné-clubs (collège au cinéma³⁵⁵ ; classe à projet artistique et culturel) a pour effet la diversification de la collaboration des établissements scolaires avec différentes organisations (salles commerciales labellisées Art et essai, centres régionaux de documentation pédagogique, centres audiovisuels, pôles régionaux d'éducation aux images, etc.). Ces choix politiques en faveur d'un enseignement du cinéma dans le temps scolaire finissent par limiter le rayonnement du modèle parascolaire proposé par les associations d'éducation populaire traditionnelles.

En conséquence, en 2006, ne demeurent plus que 5 fédérations de ciné-clubs (UFOLEIS, FLEC, CRCC³⁵⁶, UNICC³⁵⁷ et FFCM) qui

Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, p. 23.

³⁵⁴ Expérimenté dès 1984, officialisé en 1986 par le ministère de l'Éducation nationale, il est voté le 06-01-1988 dans le cadre de la loi 88-20 relative aux enseignements artistiques, amenant les premiers candidats en 1989. Pour une histoire de son expérimentation, voir Michel Marie, « 1945-1985, une longue marche », *Cinéaction*, n° 45, spécial « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », 1987, pp. 29-38. Et pour une vue d'ensemble : Fleury Béatrice et Jacques Walter (dir.), *Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel. État des lieux et perspectives*, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », n° 2.

³⁵⁵ Sur l'histoire de l'institutionnalisation de ce dispositif créé en 1989, voir Roger Odin, « Élargir le cadre », *Mise au point*, n° 7, 2015. Accès : <http://journals.openedition.org/map/1864>. Sur sa mise en œuvre : CNC, « Cahier des charges du dispositif école et cinéma. Paris : CNC », « Cahier des charges du dispositif collège au cinéma », « Cahier des charges du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma », « Bilan collège au cinéma 2004-2005 » et « Bilan national 2005-2006, Lycéens et apprentis au cinéma ».

³⁵⁶ Fondée en 1949, la Coopérative régionale du cinéma culturel (CRCC) est circonscrite à une vingtaine de ciné-clubs alsaciens.

³⁵⁷ Fondé en 1960 à Paris, le mouvement Interfilm dépend de l'Union nationale inter ciné-club (UNICC) et compte un peu plus de 150 ciné-clubs.

comptent environ 500 000 entrées (pour 200 millions de spectateurs dans les salles commerciales). En 2009, l'affaiblissement du secteur non commercial est tel que la notion même disparaît des missions du CNC dans le Code du cinéma et de l'image animée³⁵⁸. Ainsi, selon Michel Marie :

« L'axe politique majeur du CNC consiste à privilégier la vision des films en salles de cinéma à partir de copies sur support argentique, puis numérique. Mais ces projections ne sont pas organisées selon la philosophie du "non commercial", à partir des ciné-clubs et des réseaux associatifs. Bien au contraire, elles vont s'y substituer, réintégrant toutes les projections scolaires dans le giron du cinéma commercial, fut-ce dans des salles d'art et d'essai ou de recherche ». ³⁵⁹

D'un point de vue quantitatif, l'objectif du CNC semble atteint : en 2009, 1 500 000 élèves bénéficient d'École, Collège ou Lycéens et apprentis au cinéma³⁶⁰. Cependant, plusieurs caractéristiques du modèle des ciné-clubs sont perdues. Tout d'abord, le dispositif mis en œuvre par le CNC et les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture fonctionne sur une programmation de seulement 3 séances par an à partir d'un choix restreint de films³⁶¹, tandis que les fédérations de

³⁵⁸ Les missions du CNC sont précisées dans l'article 111-2 du Code du cinéma et de l'image animée, selon l'Ordonnance n° 2009-901 du 24 juillet 2009 et consolidées dans la version du 1^{er} janvier 2020. Accès : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000020908868>.

³⁵⁹ Voir à ce sujet l'ensemble de l'article de Michel Marie, « La fin des ciné-clubs ou comment disparaît une culture populaire », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats, *op. cit.*, pp. 97-112, et pour la citation p. 108.

³⁶⁰ CNC, « Géographie de l'éducation au cinéma. 20 ans d'action culturelle cinématographique. École au cinéma. Collège au cinéma. Lycéens et apprentis au cinéma. Passeurs d'images », 2009.

³⁶¹ À l'origine, la sélection d'un petit nombre de films par le CNC en concertation avec le ministère de l'Éducation nationale et les associations ne laissait pas beaucoup de choix aux pilotes des dispositifs en région et *a fortiori* aux enseignants-relais. Le catalogue s'est cependant élargi au fil des années. En 2020-2021, Collège au cinéma propose 89 longs métrages et deux programmes de courts métrages.

ciné-clubs proposaient un catalogue comptant encore plus de 250 films à la fin des années 1980, permettant une programmation éclectique de films patrimoniaux ou récents, de divers genres, s'ouvrant à différentes cultures, mais aussi, on l'oublie souvent, de films mal diffusés par le secteur commercial.

Par ailleurs, le modèle associatif des ciné-clubs, fondé sur le volontariat et le « faire ensemble », favorisait la participation active des spectateurs, tandis que les élèves des dispositifs actuels se trouvent contraints de participer aux sorties pédagogiques dans le cadre d'un enseignement obligatoire³⁶². Ce mode de fonctionnement est loin de favoriser l'expression libre des goûts des élèves et, d'une manière générale, les échanges, comme le préconisent pourtant les Instructions officielles du ministère de l'Éducation nationale³⁶³.

Si les adhérents des ciné-clubs devaient acheter pour un faible coût une carte qui leur donnait droit annuellement à l'ensemble de la programmation, les droits d'entrée des dispositifs École, Collège ou Lycéens et apprentis au cinéma sont pris en charge partiellement par le CNC et les collectivités locales et territoriales, si bien que les élèves doivent s'acquitter d'une somme ne dépassant pas 3 euros. Cependant, celle-ci est fréquemment prise en charge par les établissements scolaires³⁶⁴. Du point de vue symbolique, on a donc deux modes de participation financière très différents, l'un où les adhérents s'acquittent volontairement d'une somme modique, qui d'une certaine manière marque leur liberté (d'assister ou non à la séance, de critiquer le film, de quitter la salle en cours de séance), l'autre où le public est généralement affranchi du paiement des droits d'entrée, mais demeure entièrement captif.

³⁶² Les ciné-clubs scolaires, organisés généralement à la pause de midi ou en soirée, notamment le vendredi soir dans les pensionnats, s'inscrivaient certes dans un cadre plus ou moins contraignant, mais n'étaient pas obligatoires comme le dispositif actuel.

³⁶³ Nous reproduisons en annexe n° 3 le 5^e Domaine du « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », Décret n° 2015-372 du 31-03-2015, *JORF*, 02-04-2015, pp. 7-8.

³⁶⁴ Rappelons à ce sujet que les sorties pédagogiques obligatoires durant le temps scolaire devaient obéir au principe de gratuité de l'enseignement public.

Enfin, si le modèle des ciné-clubs était loin d'être parfait en matière de mixité (rappelons que les ciné-clubs ont été taxés de clubs de rencontre pour la petite bourgeoisie³⁶⁵), le modèle déplaçant les établissements scolaires au cinéma commercial induit-il plus de mixité ? Il suffit d'observer le positionnement des élèves dans la salle de cinéma pour s'en convaincre. Non seulement cela favorise les comportements claniques des élèves, mais, ce qui est sans doute plus grave, un cloisonnement discriminant les établissements qui sont regroupés par les programmeurs des séances en fonction de leur réputation³⁶⁶.

En définitive, la notion même de « cinéma non commercial » a disparu. Dans le même temps, les ciné-clubs ont périclité au bénéfice de nouveaux dispositifs qui, loin d'avoir assumé cet héritage, proposent une offre culturelle et des modalités éducatives qui de prime abord semblent moins favorables à l'expression libre et à la diversité des publics.

En revanche, les festivals de cinéma ainsi que les cinémas d'Art et essai des circuits fixes ou itinérants pilotés par les associations d'éducation populaire laïque demeurent des espaces importants d'échanges et de mixité socioculturelle. Aussi, depuis 1991, la fondation par le CNC du dispositif « Passeurs d'images » a-t-elle permis de recomposer un réseau associatif qui perpétue le mode parascolaire d'éducation cinématographique à la française. Même si les associations d'éducation populaire traditionnelles n'y sont plus hégémoniques (sur les 21 associations régionales, deux sont dans le giron des MJC et une dans celui de la Ligue de l'enseignement), « Passeurs d'images », en tant que tête de réseau, a permis de répondre au risque d'archipellisation des associations dans le champ de l'éducation cinématographique, en pérennisant le modèle associatif d'éducation cinématographique marqué par l'importance de la découverte des œuvres cinématographiques certes, mais aussi de la délibération et de l'action collective, tout en l'adaptant aux phénomènes

³⁶⁵ Voir *infra* « Une éducation populaire sans le peuple », pp. 137-138.

³⁶⁶ Nous nous appuyons sur l'observation d'une trentaine de séances durant douze années (1999-2010) dans le cadre de l'opération Lycéens et apprentis au cinéma en Région Centre Val de Loire.

socioculturels d'aujourd'hui, notamment au développement des pratiques culturelles numériques.

Surtout, à partir des années 2000, la généralisation de l'Éducation artistique et culturelle dans les établissements scolaires a permis de retrouver des passerelles entre l'éducation à l'image en contexte scolaire et les pratiques d'éducation populaire. Dans cette perspective, en 2016, le Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle (HCEAC)³⁶⁷ a élaboré un charte de l'EAC, qui met notamment l'accent sur les méthodes actives, les dynamiques de projet et les finalités émancipatrices de l'éducation à l'art. Dans le champ de l'éducation cinématographique, il pilote les rencontres nationales d'École et cinéma organisées par l'association « Les enfants de cinéma » puis par « Passeurs d'images » (à partir de novembre 2019 en même temps que les rencontres nationales de Collège au cinéma).

Vers une réorientation du combat laïque contre les nouvelles dominations de conscience

La transition du modèle des ciné-clubs *via* le cinéma non commercial vers un système de partenariat avec les cinémas commerciaux ou de labellisation « Art et essai » s'accompagne d'une redéfinition plus générale du cadre idéologique de l'éducation populaire laïque.

Au cours des années 1990, les idéologies et pratiques des associations d'éducation populaire laïques et confessionnelles ont tendance à s'harmoniser. Issus d'un monde révolu où les pratiques culturelles collectives primaient, les militants associatifs, toutes obédiences confondues, considèrent ce qui les rassemble plutôt que ce qui les divise, face à la privatisation et l'individuation des pratiques culturelles ainsi qu'à la montée d'un consumérisme qui touche aussi bien l'école que les activités de loisirs.

³⁶⁷ Créé en 2005, le Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle (HCEAC), dont le secrétariat est assuré de concert par les ministères de la Culture et de la Communication et de l'Éducation nationale, a pour mission de développer l'art à l'école.

Ainsi, selon Jean-Michel Ducomte³⁶⁸, président de la Ligue de l'enseignement :

« Ce qui rassemble les ligueurs, c'est moins leur appartenance à une "non-croyance" que leur position unanime de rejet du cléricalisme, une forme "d'œcuménisme anticlérical" en quelque sorte, tourné à l'époque contre l'Église catholique, corsetée alors dans une intolérance réactionnaire, mais disponible pour d'autres combats conduits contre d'autres cléricalismes de nature séculière ». ³⁶⁹

Dans un contexte de crise politique majeure, Jean-Michel Ducomte réinterprète les deux congrès de la Ligue (1986 et 1989), qui ont fait suite à la défaite subie lors de l'abandon de la loi Savary (1984), comme un « véritable *aggiornamento* » :

« Si l'anticléricalisme apparaissait comme une nécessité dans le combat qui avait été conduit au XIX^e siècle autour de l'école pour se conclure, en 1905, par le vote de la loi de séparation des Églises et de l'État, le temps était venu, non d'abandon de la vigilance, toujours nécessaire, mais d'ouverture sur la dénonciation de nouveaux cléricalismes constructeurs d'inégalités et porteurs de désenchantement démocratique comme les cléricalismes financiers appuyés par la religion du libéralisme économique, médiatiques ou experts ». ³⁷⁰

Dans cette perspective de renouvellement idéologique, la laïcité n'est pas une fin en soi mais un outil au service d'une finalité plus haute d'émancipation idéologique certes mais aussi sociale.

Du reste, c'est cette visée émancipatrice qui la distingue des nouvelles formes de laïcité promues soit par la droite bonapartiste (voir le discours prononcé le 20-12-2007 au palais du Latran par Nicolas Sarkozy, alors président de la République), soit par les mouvements qui l'instrumentalisent à des fins de radicalisation identitaire (le Front national ou encore Riposte laïque).

³⁶⁸ Jean-Michel Ducomte (né en 1950), président de la Ligue de l'enseignement (2003-2017 et 2018-2019).

³⁶⁹ Jean-Michel Ducomte, « Préface », dans Jean-Paul Martin, 2016, *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁰ Jean-Michel Ducomte, *ibid.*, p. 18.

Et Jean-Michel Ducomte de conclure :

« Il apparaissait désormais évident, pour peu que l'on accepte de sortir du ciel confortable des idées et des incantations et que l'on fasse effort de l'inscrire dans un combat plus large de lutte contre les inégalités et les exclusions, que la laïcité retrouvait une opérativité, se dépouillait des archaïsmes dont avaient souhaité la revêtir ses adversaires. Au début du XX^e siècle, lorsque Jaurès affirmait qu'il convenait de régler la question sociale, il n'avait pas d'autre souci. C'est par la laïcité, c'est-à-dire par la mise en distance des cléricatismes et la promotion des vertus de la raison critique que la question des discriminations pourra être abordée et ensuite résolue ». ³⁷¹

Concernant ses valeurs, l'éducation populaire laïque poursuit ainsi son idéal d'émancipation du citoyen, mais, cessant de viser le cléricanisme catholique, réoriente son combat contre de nouvelles entreprises de domination de conscience constituées par le libéralisme économique, la technocratie et les dérives médiatiques, rejoignant même certaines valeurs de l'action socioculturelle catholique, en particulier dans la lutte contre les exclusions sociales.

Pour autant, les associations d'éducation populaire laïque continuent à cultiver leur spécificité par rapport aux associations d'obédience confessionnelle en menant une politique de promotion des valeurs et principes républicains reposant sur trois piliers :

- l'aménagement, l'action et la diffusion culturels dans les espaces ruraux ou suburbains afin de lutter contre les inégalités géographiques ;
- la lutte contre les exclusions et discriminations socioculturelles ;
- l'éducation et la formation des citoyens au travers de l'éducation artistique et culturelle et de l'éducation aux médias.

³⁷¹ Jean-Michel Ducomte, *ibid.*, pp. 18-19.

10. Festivals et circuits itinérants : une réponse à l'aménagement culturel des espaces ruraux

La fin des années 1980 marque un retour d'une politique de décentralisation culturelle de la part de l'éducation populaire laïque, qui mène des actions à l'attention des minorités socioculturelles françaises dans les espaces ruraux ou suburbains, pour lutter contre les inégalités d'accès à la culture, les discriminations et les exclusions. Ce phénomène coïncide avec celui de l'explosion des festivals sur une période plus ample (1978-1994), qui, comme le souligne Emmanuel Négrier, s'explique par le renouvellement des responsables politiques locaux à la fin des années 1970, le doublement de l'aide gouvernementale en matière de culture dans les années 1980 et la responsabilisation accrue des collectivités locales et territoriales en matière de culture³⁷².

Le rendez-vous manqué des ciné-clubs avec le monde rural

Dans l'entre-deux-guerres, le cinéma éducateur laïque était très bien implanté non seulement dans les villes, mais aussi dans les campagnes. Jusqu'au milieu des années 1950, les ciné-clubs étaient eux aussi plutôt bien implantés dans les espaces ruraux (environ un sur deux). Cependant, à partir des années 1950, les projections cinématographiques en milieu rural déclinent fortement en raison de la tertiarisation de la société, de l'échec de la démocratisation des collèges et lycées, où les enfants d'ouvriers agricoles sont sous-représentés, mais aussi des difficultés des mouvements de ciné-clubs laïques à s'entendre avec les foyers ruraux.

Alors que la FFCC est presque exclusivement un mouvement urbain et suburbain³⁷³, l'UFOLEIS a toutes les cartes en main pour développer ses activités en milieu rural et renouer en cela avec la politique d'aménagement du territoire du cinéma éducateur. Cependant, dans les

³⁷² Emmanuel Négrier et Marie-Thérèse Jourda, *Les Nouveaux Territoires des festivals*, Paris, M. de Maule, 2007, p. 22.

³⁷³ La FFCC est quasi inexistante dans le monde rural, car elle est centrée sur la région parisienne, principalement dans la banlieue rouge.

vingt années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, l'engagement de la Ligue de l'enseignement pour une laïcité comprise comme une position strictement aconfessionnelle lui fait manquer une opportunité de tisser des liens avec les foyers ruraux³⁷⁴. Ceux-ci, quoique ancrés à droite et ouverts à des collaborations ponctuelles avec les associations catholiques (la Jeunesse agricole chrétienne, par exemple), n'en sont pas moins proches d'une position que la Ligue adoptera plusieurs années plus tard (fin des années 1980-début des années 1990), celle d'une neutralité ouverte au pluralisme. En conséquence, durant la période-phare des ciné-clubs, les foyers ruraux et les mouvements d'action catholique, qui se fournissent en film à la FLECC/FLEC, ainsi que les réseaux commerciaux de salles paroissiales gagnent du terrain sur l'UFOCEL/UFOLEIS dans la couverture des campagnes.

Les festivals : une nouvelle alternative au consumérisme culturel

Dans les années 1960-1970, le cinéma militant se développe sur la base d'une critique du capitalisme et des impérialismes coloniaux. Il s'engage aussi dans les luttes féministes et la défense des minorités (du monde paysan, des cultures régionales, etc.). Il est à noter que ce cinéma se développe en parallèle des ciné-clubs et des festivals organisés par le monde de l'éducation populaire laïque, mais à partir du même substrat. Par exemple, Jean-Louis Cros est à la fois responsable des stages de formation des animateurs de ciné-clubs de l'OROLEIS du Tarn³⁷⁵ et

³⁷⁴ Tandis que l'Union nationale des foyers ruraux de la famille et des jeunes (UNFRFJ) est clairement d'obédience catholique, la Fédération nationale des foyers ruraux (FNFR) occupe une position laïque, qui pour autant ne convient pas à la Ligue de l'enseignement, dans la mesure où elle témoigne d'une ouverture à tous, tandis que la Ligue appelle à ne coopérer avec aucune association confessionnelle. Jean-Paul Martin, 2016, *op. cit.*, pp. 322-324.

³⁷⁵ Alice Gallois, « Pratiquer l'éducation à et par l'image en Midi-Pyrénées avec la Ligue de l'enseignement (1950-1970) », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, pp. 253-275.

réalisateur de films militants³⁷⁶, dans lesquels il fait participer ses stagiaires.

De la même manière, partant d'une critique des festivals jugés commerciaux (festival de Cannes, festival du film fantastique d'Avoriaz, festival du film américain de Deauville), les militants laïques créent, selon Christel Taillibert, une forme de « contre-culture festivalière »³⁷⁷, qui s'écarte des mondanités et des choix de sélection des grands festivals pour faire un travail de médiatisation culturelle autour de films amateurs, mal diffusés (par exemple les courts métrages et les films en format intermédiaire dans le cadre du festival du film libre, puis des rencontres internationales du court métrage de Paris), censurés (films provenant du Bloc de l'Est)³⁷⁸ ou encore valorisant différentes cultures (journées cinématographiques de Poitiers), notamment des cultures minoritaires (festival cinéma et monde rural d'Aurillac, journées du cinéma algérien de Marseille). Et Christel Taillibert de conclure :

« À travers ces différents points de rencontre, les festivals sont désormais désignés comme un dispositif parfaitement apte à prendre en charge le projet d'éducation populaire, de façon plus efficace que les ciné-clubs qui, en ce début des années 1970, subissent la désaffection du public. Les festivals apparaissent ainsi comme de nouveaux prescripteurs, capables de développer des relations de confiance avec leur public, de les accompagner

³⁷⁶ Sébastien Layerle, « Défense et promotion d'un cinéma libre et indépendant dans la revue *Image et Son* et les réseaux de l'UFOLEIS (1956-1969) », *ibid.*, pp. 283-290.

³⁷⁷ Christel Taillibert, « La Ligue de l'enseignement et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire », *ibid.*, p. 315.

³⁷⁸ Dans le sillage de la Semaine du cinéma soviétique organisée de 1955 à 1976 à Paris dans le cadre d'un accord d'échange entre les gouvernements français et soviétique, de nombreuses programmations de films soviétiques sont organisées en France par les diverses cinémathèques, la FFCC et l'UFOLEIS, dans le cadre des ciné-clubs, mais aussi des festivals. Voir aussi Marie-Pierre Rey, « Le cinéma dans les relations franco-soviétiques. Enjeux et problèmes à l'heure de la détente, 1964-1974 », dans Jean-François Sirinelli et Georges-Henri Soutou (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008, p. 159.

vers des programmations difficiles, et parallèlement de prolonger l'œuvre de déconcentration de la culture sur le territoire qu'avaient entreprise les ciné-clubs³⁷⁹».

Si, dans les années 1970, ces festivals constituent à la fois une alternative au cinéma commercial et une réponse au déclin des ciné-clubs, il faut néanmoins souligner qu'ils sont avant tout implantés dans les moyennes et grandes villes.

Cependant, à la fin des années 1980, l'organisation de festivals dans les espaces considérés comme périphériques (suburbains ou ruraux) trouve un second souffle en raison de l'émergence de la politique de la ville d'une part et de la reconfiguration socio-économique des campagnes d'autre part. Après l'émergence fin des années 1960 de communautés rurales se reconnaissant de la contre-culture « hippie », les espaces ruraux connaissent à la fin des années 1970 et au cours des années 1980 une nouvelle vague de retour à la terre de populations appartenant aux classes moyennes et supérieures urbaines, au niveau d'instruction supérieur à la moyenne nationale, sur une base toutefois moins idéologique et plus économique qu'après 1968. Tandis que dans un contexte de crise, le retour à la profession d'agriculteur est avant tout motivé par des raisons économiques, à partir des années 2000, les néo-ruraux renouent avec une forme d'idéologie contre-culturelle qui idéalise la tradition rurale³⁸⁰. Les campagnes bénéficient aussi d'un regain d'intérêt durant les vacances d'été qui deviennent pour les citadins une période propice au tourisme vert.

C'est dans ce contexte de redéfinition sociologique des espaces ruraux, mais aussi de disparition de l'activité des ciné-clubs, que, au cours de ces cinquante dernières années, les festivals de cinéma fleurissent un peu partout dans les campagnes françaises³⁸¹. Si ces

³⁷⁹ Christel Taillibert, *ibid.*, pp. 321-322.

³⁸⁰ Michel Chevalier, « Les phénomènes néo-ruraux », *Espaces géographiques*, t. 10, n° 1, 1981, pp. 33-47 ; Madeleine Sallustio, « Le "retour à la terre" : entre utopie et nostalgie », *Conserveries mémorielles*, n° 22, 2018, mis en ligne le 17 juin 2018. Accès : <https://journals.openedition.org/cm/2910>.

³⁸¹ En 2019, les fédérations départementales de la Ligue de l'enseignement organisent entre autres les festivals suivants : « Mes premiers pas au cinéma » (Nord-Pas de Calais), « Doc, doc, doc, entrez ! » (Manche),

festivals en milieu rural occasionnent ponctuellement des rencontres avec le monde paysan, ils constituent d'une part un mode de loisir culturel pour les populations urbaines en villégiature estivale et d'autre part une ressource économique pour les néo-ruraux qui vivent de la multi-activité. Par exemple, est créé en 1989 le festival du film documentaire de Lussas, « le village-cinéma ». Trente ans après, le village ardéchois accueille plus de 5000 festivaliers, tandis qu'il compte durant l'année un peu plus de 1000 habitants.

Dans les années 1970-1980, les festivals et les circuits fixes ou itinérants organisés par les Fédérations des œuvres laïques sont eux aussi emblématiques de cette nouvelle formule culturelle, qui s'inscrit en parallèle du modèle des ciné-clubs, mais ne le recoupe pas complètement en raison de ses caractères moins pédagogique, plus familiale et bon enfant. Par exemple, durant l'été, la fédération de Haute-Garonne programme des festivals de cinéma en plein air à Boulogne sur Gesse, Revel (sur le lac de Saint-Ferréol) ou Luchon (dans la cour du château d'Aurignac)³⁸² et pilote, à partir de 1983, le circuit Cinéfol 31.

Les réseaux de cinéma itinérant ou de salles fixes

À la fin des années 1980, le retour au rural de la part des associations d'éducation populaire s'accompagne aussi d'une volonté de retisser le maillage associatif dans les espaces ruraux et dans les petites villes. En effet, la fréquentation des populations rurales a chuté de manière vertigineuse. Selon Michael Hoare, « en moyenne, les agriculteurs vont au cinéma 16 fois par an en 1960, 1 à 2 fois l'an vingt ans plus tard »³⁸³.

« Drakkar'toon » (Calvados), « À propos d'elle(s) » (Haute-Garonne), « Indépendance et création » (Gers), « Les toiles de Gônes » (Rhône), le « Festival du film arabe » (Moselle), « Première Marche » (Aube), etc. Il est à noter que ces festivals, même s'ils sont parfois centrés sur une grande ville, adoptent une politique de décentralisation d'un certain nombre de programmes dans les espaces périphériques des départements.

³⁸² Michel Dédébat, « Les ciné-clubs : une passion partagée », dans Dominique Auzel et Pascal Laborderie (dir.), *op. cit.*, pp. 68-69.

³⁸³ Michael Hoare, « Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France. Les projections non commerciales – passé, présent, avenir... », *Cinéma et Société*, n° 1, 2009, pp. 12-13.

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, de nombreuses salles ferment dans les petites villes. Face à cette désertification, la Ligue de l'enseignement tisse de nouveaux liens avec les MJC et les associations locales pour réorganiser des réseaux de cinéma itinérant ou de salles fixes dans les espaces ruraux. L'ambition politique consiste tout à la fois à soutenir les associations qui localement se mobilisent pour faire vivre le cinéma dans des espaces où les grands réseaux d'exploitants de salles commerciales ne l'estiment pas viable économiquement, à promouvoir le cinéma sous sa forme patrimoniale ou d'art et essai tout en proposant des films « grand spectacle », selon une programmation mixte déjà éprouvée à l'époque du cinéma éducateur.



Ciné-club d'enfants au cinéma de Condé-sur-Vire
(circuit itinérant de la Ligue de l'enseignement de Basse-Normandie).

Les activités de la Ligue de l'enseignement de Basse-Normandie, son réseau de cinéma « Génériques » (créé par la Fédération du Calvados en 1987) et ses ciné-clubs pour enfants organisés les mercredis après-midi, par exemple au cinéma municipal Ciné-Ligue de Condé-sur-Vire, illustrent bien cette nouvelle étape dans

l'aménagement d'un espace pour la culture cinématographique en milieu rural³⁸⁴.

D'une manière générale, dans les années 1980, les Fédérations départementales organisent 22 circuits itinérants en Midi-Pyrénées, PACA, Rhône-Alpes, Bourgogne, Franche-Comté, Champagne, Nord-Pas-de-Calais, Basse-Normandie, Haute-Normandie et Poitou-Charentes. En 2005, 33 circuits itinérants organisés en partenariat avec 374 associations locales couvrent 548 communes. En 2014, il ne demeure plus que 16 circuits itinérants en collaboration avec 376 associations desservant 412 communes en raison des difficultés financières de certaines fédérations et du coût du passage à la projection numérique.

En ce qui concerne le réseau des salles fixes gérées par des associations affiliées à la Ligue de l'enseignement, des années 1990 à aujourd'hui, le nombre de salles implantées dans les petites villes est en légère augmentation. Le réseau Ciné-Ligue compte ainsi 58 salles fixes en 1999, 68 en 2005 et 72 en 2014.

Durant cette période, d'autres circuits itinérants pilotés par des associations locales ou les mouvements d'éducation populaire se développent (Fédération nationale des foyers ruraux, Fédération française des MJC, Kyméade /Passeurs d'images, Union française du film pour l'enfance et la jeunesse, Territoires et cinéma), si bien qu'en 2014, 1623 communes sont desservies uniquement par un circuit itinérant, dont 1122 comptent moins de 2000 habitants³⁸⁵. Parmi celles-ci, 245 sont situées en zone rurale. Pour 64 d'entre elles, le cinéma constitue le seul établissement culturel³⁸⁶. À titre de comparaison, en

³⁸⁴ Concernant le réseau « Ciné-Ligue », nous nous appuyons pour l'ensemble de ce passage sur la postface de Philippe Clément, « L'éducation au cinéma et aux images, la refondation de l'éducation populaire : pour une transformation sociale ? », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *op. cit.*, pp. 328-336.

³⁸⁵ « La géographie du cinéma », *Dossier du CNC*, n° 333, sept. 2015, p. 16.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

2014, 1644 villes, bénéficient d'un cinéma permanent³⁸⁷.

Finale­ment, en 2016, selon une enquête de l'Association nationale des cinémas itinérants (ANCI), 1762 points de projection sont desservis par 102 circuits itinérants, dont 37 sont rattachés à une fédéra­tion d'éduca­tion populaire et 16 sont pilotés par la Ligue de l'ensei­gnement³⁸⁸. Il est à noter que 97 de ces circuits itinérants ont réussi leur passage au numérique.

Philippe Clément note que cette reconversion partielle des réseaux de ciné-clubs en circuits fixes ou itinérants ne s'est pas faite sans les habituelles récriminations de la part de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) :

« Cette mobilisation citoyenne a d'ailleurs suscité tout au long des années 1990 le même type de réaction corporatiste de la petite exploitation privée qu'au moment et dans la foulée de l'adoption du statut du cinéma non commercial en 1949 : dénonciation d'une concurrence déloyale et de normes techniques moins contraignantes, assimilation du bénévolat à un travail dissimulé, refus du bénéfice de l'aide sélective à l'équipement pour les circuits itinérants, blocage des commissions régionales d'études professionnelles prononçant des avis sur les demandes d'implantation, exigences de délai pour l'accès aux films ». ³⁸⁹

La Ligue de l'ensei­gnement a répondu en menant une politique de labellisation par le CNC. Aujourd'hui, ses réseaux fixes ou itinérants développent des activités de formation des animateurs, de production d'outils pédagogiques, d'éduca­tion des jeunes publics et de médiation culturelle telles que tous les points de projection du réseau Ciné-Ligue sont classés « Art et essai » avec la labellisation « Jeune public ». Sur les 72 salles fixes, 6 sont même classées « Recherche et découverte »

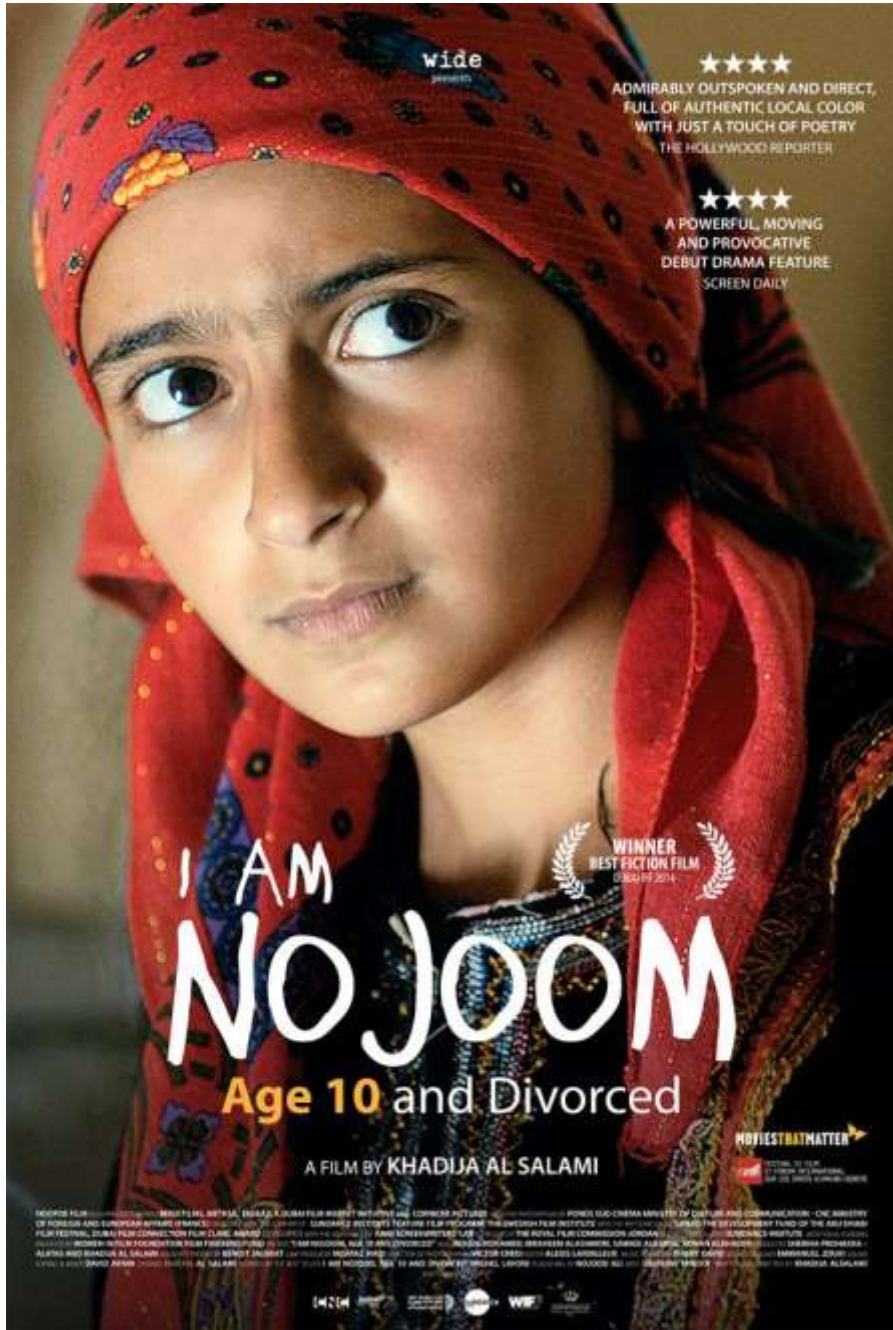
³⁸⁷ Pour avoir une vision complète des salles de cinéma en France, voir Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Les Salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin, 2013.

³⁸⁸ Gilles Ménis, « Le cinéma itinérant en France », ANCI, 2016, p. 3, mis sur le site de l'ANCI. Accès : <https://www.cinema-itinerant.org/app/download/10545530452/%C3%89tude+ANCI.pdf?t=1581436472>.

³⁸⁹ Philippe Clément, *op. cit.*, p. 333.

ou « Patrimoine et répertoire ».

En définitive, cette période de reconversion, au cours de laquelle la Ligue de l'enseignement a certes perdu le quasi-monopole qu'elle avait dans le domaine de l'éducation cinématographique des jeunes publics, est moins noire que ne le laisseraient penser les nostalgiques de l'âge d'or des ciné-clubs, dans la mesure où ce mouvement associatif a su adapter ses outils d'éducation cinématographique aux mutations économiques, sociales, politiques et techniques de ces cinquante dernières années.



Affiche de *I Am Nojoom, Age 10 and Divorced* (*Moi, Nojoom, 10 ans, divorcée*, Khadija Al-Salami, Yémen, France, EAU, 2014), Grand Prix du Festival du film arabe de Fameck 2015.

11. Les écrans d'une laïcité ouverte : la lutte contre les discriminations et la promotion du « vivre ensemble » au festival du film arabe de Fameck

En 1990, la position de la Ligue de l'enseignement sur la notion de laïcité rejoint celle des autres associations d'éducation populaire telles que les MJC. La création du festival du film arabe de Fameck est symptomatique de ce changement idéologique. Elle est aussi emblématique de l'aménagement culturel des espaces suburbains dans le cadre de la politique de la ville.

Évolution de la position de la Ligue de l'enseignement sur la laïcité

Jusqu'aux années 1980, la Ligue de l'enseignement porte une conception de la laïcité, qui, se fondant sur le modèle scolaire, renvoie les spécificités socioculturelles de tout un chacun à la sphère strictement privée. Aussi prône-t-elle l'acculturation des populations immigrées sur le modèle de l'assimilation, en les incitant à abandonner leur identité culturelle d'origine au nom de l'universalisme des valeurs républicaines.

La conception d'une laïcité de l'État qui reconnaisse le pluralisme de la société civile, dès lors que les cultures minoritaires ne pratiqueraient pas de prosélytisme et inscriraient leurs actions dans l'intérêt général, est cependant défendue dès la Libération par des gaullistes de gauche tels que René Capitant³⁹⁰, des sociaux-libéraux tels que Pierre Bourdan³⁹¹, certains intellectuels catholiques personnalistes dans le giron de la revue *Esprit*, ou encore des protestants tels que Paul

³⁹⁰ René Capitant (1901-1970) fut ministre de l'Éducation du Gouvernement provisoire (1944-1945) et garde des sceaux (1968-1969).

³⁹¹ Pierre Bourdan (1909-1948), député de l'Union démocratique et socialiste de la Résistance (UDSR) de la Creuse puis de la Seine (1945-1948), ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, chargé des services de l'information (1947). Durant son ministère est notamment créé le festival d'Avignon.

Ricoeur³⁹². Cette vision d'une laïcité « ouverte » (l'adjectivation étant elle-même sujette à polémique³⁹³), qui correspond à la ligne d'André Philip³⁹⁴, co-fondateur et président de la FFMJC (1948), est adoptée progressivement par l'État³⁹⁵ et finalement par la Ligue de l'enseignement à la fin des années 1980 - début des années 1990.

Outre le fait que l'État et l'ensemble du monde de l'éducation populaire aient entériné cette position, ce changement de cap de la part de la Ligue de l'enseignement s'explique aussi par le retour en 1985 de l'éducation civique à l'école primaire et au collège (après 10 ans d'absence), au moment où la démocratisation de l'enseignement tente d'apporter une réponse à la diversité du public scolaire, dans un contexte sociopolitique de montée du racisme et de l'antisémitisme³⁹⁶.

³⁹² Sur la conception de la laïcité française chez Paul Ricoeur, on peut se référer à son article sur « Le dialogue des cultures », dans *Aux sources de la culture française*, Paris, La Découverte, pp. 97-106.

³⁹³ Voir la prise de position de Henri Peña-Ruiz le 19 février 2015 devant une commission sénatoriale. Henri Peña-Ruiz, « La laïcité en débat au Sénat. Auditions devant la Commission sénatoriale d'enquête sur le fonctionnement du service public de l'éducation, sur la perte de repères républicains que révèle la vie dans les établissements scolaires et sur les difficultés rencontrées par les enseignants dans l'exercice de leur profession », *Histoire, Monde et Cultures religieuses*, 2015/3, n° 35, pp. 138-144.

³⁹⁴ Socialiste et protestant engagé, André Philip (1902-1970) est une figure marquante du christianisme social. Député socialiste du Rhône (1936-1940 et 1946-1951), il préside en 1944-1945 une commission chargée par le ministère de l'Éducation nationale de résoudre la question scolaire. Malgré l'esprit unitaire de la Libération, la commission ne réussit pas à trouver un accord. Il fut aussi ministre de l'Économie (1946-1947).

³⁹⁵ Jean Baubérot a théorisé cette évolution sociopolitique dès le début des années 1990. Voir Jean Baubérot, *Vers un nouveau pacte laïque ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

³⁹⁶ En attestent, en 1983, la marche des beurs, en 1984, la résurgence de l'extrême droite aux élections européennes, en 1985, la création de l'association « Touche pas à mon pote » et en 1986, le décès de Malik Oussekiné à la suite de violences policières.

Confirmée par la circulaire n° 97-123 du 23 mai 1997³⁹⁷ et renforcée en 2013 par le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation, l'éducation à la citoyenneté, à laquelle doivent contribuer tous les professeurs, « s'attache à transmettre les valeurs de la République, notamment l'idéal laïque qui exclut toute discrimination de sexe, de culture ou de religion »³⁹⁸. Pour se faire, elle ne se réduit plus à un enseignement scolaire purement théorique (sur le modèle injonctif descendant de l'instruction civique prodiguée sous la III^e République), mais s'inscrit dans le cadre d'une pédagogie qui prend sa source dans les méthodes actives mises en œuvre par les associations d'éducation populaire dans la mouvance de l'Éducation nouvelle (les CEMÉA et l'ICEM, notamment).

Inspirant le travail de l'école et le prolongeant, les associations d'éducation populaire prônent l'expérience de la mixité socioculturelle par la mise en activité (le « faire ensemble ») et le partage de moments de vie quotidienne et le dialogue (le « vivre ensemble »), qu'elles considèrent comme propices à l'apprentissage de la vie dans la communauté française autour des valeurs et principes de la République. Ce patient apprentissage de la culture française n'implique certes pas l'accord de droits différents ou supplémentaires aux divers groupes socioculturels, mais une ouverture à l'expression d'identités culturelles variées, dans un esprit de tolérance, au moyen d'activités qui ne cherchent pas à satisfaire le communautarisme, mais visent au contraire à former une unité nationale.

En 1989, cette conception de la laïcité par le dialogue dans la durée conduit la Ligue de l'enseignement³⁹⁹, au côté du Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP) et de la Ligue des droits de l'homme (LDH), à dénoncer l'interdiction par le proviseur

³⁹⁷ Voir l'annexe n° 1 : « Circulaire n°97-123 » du 23-05-1997, MEN, *RLR*, vol. 8, titre 50, chap. 807-0.

³⁹⁸ Voir l'annexe n° 5 : « Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation », 01-07-2013, *JORF* du 18-07-2013, *BO* n° 30 du 25-07-2013.

³⁹⁹ Voir la déclaration de Michel Morineau, secrétaire national de la Ligue de l'enseignement, *Le Monde*, 26-11-1989. Voir aussi le commentaire de Jean Baubérot dans « L'affaire des foulards et la laïcité à la française », *L'Homme et la Société*, n° 20, 1996, pp. 9-16.

d'un lycée de Creil de scolariser trois lycéennes portant le voile islamique. Précisons que ce qui est critiqué dans la décision du proviseur n'est pas la visée de faire ôter le voile aux élèves, mais la méthode. De la même manière, en 2004, la Ligue prend position contre le projet de loi interdisant le port de signes religieux à l'école qui fait suite aux recommandations de la commission de réflexion sur l'application du principe de laïcité dans la République dite commission Stasi⁴⁰⁰.

Le festival du film arabe de Fameck : un politique d'éducation culturelle dans un contexte social difficile

En 1990, la création du festival du film arabe de Fameck est emblématique de cette évolution doctrinale de la Ligue de l'enseignement concernant la laïcité. L'histoire de ce festival est intimement liée au contexte socio-économique de Fameck. En 1960, afin de faire face aux difficultés de logements des migrants algériens, italiens, marocains, polonais et turcs venus travailler dans les usines sidérurgiques de la vallée de la Fensch dépendant du groupe SOLLAC Lorraine, une Zone d'urbanisme prioritaire (ZUP) est implantée dans l'ancien hameau de Rémelange⁴⁰¹. Ce quartier devient la dorsale de la cité-dortoir de Fameck, dont le nombre d'habitants dépasse les 15 000 habitants en un temps record. En 1967, un centre de loisirs (le futur

⁴⁰⁰ Bernard Stasi (1930-2011), maire d'Épernay (1970-1977 et 1983-2000), député de la Marne sous l'étiquette Centre des démocrates sociaux, composante de l'Union pour la démocratie française (1968-1973 et 1974-1993). Médiateur de la République (1998-2004), il préside en 2003 une commission de réflexion sur l'application de la laïcité en France, dont le rapport préconise entre autres l'interdiction à l'école publique du port des signes religieux. Promulguée en 2004, la loi qui s'inspire de ce rapport continue de laisser perplexe les partisans du « ni voile, ni loi », selon lesquels elle aurait certes permis d'exclure le port du voile à l'école, mais n'aurait ni favoriser l'émancipation des femmes voilées, ni fait reculer le communautarisme et l'instrumentalisation de la religion islamique à des fins politiques.

⁴⁰¹ Selon une plaquette de présentation publiée sur le site officiel de la ville, sur la seule année 1964, près de 3000 migrants seraient venus habiter Fameck. Accès : <http://www.ville-fameck.fr/fr/information/107869/livret-fameck-passe-present>.

centre social) y est créé à l'initiative d'une association locale qui bénéficie du soutien du maire socialiste Roger Claude. Le quartier, qui sera classé Zone d'éducation prioritaire (ZEP) dès la création de ce dispositif en 1981, accueille aujourd'hui quatre écoles maternelles, une école primaire, un lycée général et un lycée professionnel, le collège étant situé dans un quartier voisin.

C'est dans ce contexte social qu'est créé le festival du film arabe par Mario Giubilei, un prêtre ouvrier travaillant au centre social, René Cahen, un militant laïque au sein de la Ligue de l'enseignement et de la Ligue des droits de l'homme, ainsi que Denis Darroy, un instituteur détaché à la Ligue de l'enseignement en tant que responsable du service audiovisuel. Notons que cette collaboration dans l'action sociale entre militants de l'éducation populaire catholique dans la mouvance de la JOC et militants laïques n'est pas inhabituelle en Alsace-Moselle. Bien avant que la Ligue de l'enseignement n'adopte à l'échelle nationale la ligne d'une laïcité « ouverte », les fédérations des trois départements d'Alsace et de Moselle ont en effet appris à composer avec la donne politique, sociale et culturelle du régime concordataire.

L'esprit d'ouverture est d'autant plus présent qu'il s'agit d'une région fortement concernée par les migrations : immigration de personnes venues travailler dans les bassins miniers ou sidérurgiques certes, mais aussi émigration en raison du travail transfrontalier qui atteint 40 % dans certains bassins lorrains. Rappelons enfin que les deux allers-retours de cet espace franco-germanique dans le giron français après les guerres franco-prussienne et les deux Guerres mondiales ont sans nul doute appris aux populations, notamment les plus âgées, ce que les nationalismes et les replis identitaires avaient de dangereux. On l'aura compris, cet espace de migrations multiples et variées est accoutumé à accueillir les diverses populations qui se trouvent dans la position inconfortable d'un entre-deux culturel ainsi qu'à trouver les moyens de les faire vivre ensemble.

C'est dans cet esprit que les fondateurs du festival du film arabe de Fameck ont eu pour objectifs de lutter contre le racisme et la xénophobie, mais surtout de favoriser l'intégration des migrants et la socialisation des deuxième et troisième générations issues de l'immigration, en leur offrant la possibilité, au travers du cinéma, de découvrir ou de redécouvrir leur pays d'origine, tout en promouvant les valeurs et pratiques qui sont au cœur de la culture laïque, notamment l'exercice du débat dans le respect des libertés de conscience et

d'expression. L'analyse des grands prix du festival montre ainsi une très nette valorisation des films défendant les droits humains⁴⁰².

Quatorze ans auparavant, la partie mosellane de la Meurthe-et-Moselle⁴⁰³ a connu une première expérience festivalière couronnée de succès avec la création en 1976 du festival du film italien par la MJC de Villerupt au cœur du bassin minier et sidérurgique de Longwy. S'inscrivant dans une même logique de valorisation des cultures des migrants, l'originalité du festival de Fameck réside d'une part dans le fait de s'adresser à une population originaire du Maghreb ou de Turquie, d'autre part de programmer des films produits dans le monde arabe, chaque année étant centrée sur un pays du monde arabe, d'Afrique du Nord ou du Proche-Orient. Cependant, il est à noter que la dénomination de « film arabe »⁴⁰⁴ ne recouvre ni complètement les identités culturelles du public festivalier (Berbères, Turcs, etc.), ni tout à fait celles des films programmés : elle correspond plutôt à ce que les géographes désignent sous l'acronyme d'espace MENA (Middle East - North Africa).

Depuis 2010, le festival est présidé par Anne-Marie Hennequin-Botkovitz, la présidente du centre social de Fameck. Mahjouba Galfout, chargée de mission « Cinéma et éducation à l'image » à la Ligue de l'enseignement de Moselle le coordonne depuis 2013. Comme à ses débuts, les objectifs principaux du festival sont de favoriser l'intégration à la société française des populations issues des migrations ainsi que de lutter contre le racisme et la xénophobie. Autant dire que

⁴⁰² De 2015 à 2019, le Grand prix a été attribué à *I'm Nojoom, Age 10 and Divorced* (Kadhija Al-Salami, Yémen, France, EAU, 2014), *Clash* (Mohamed Diab, Égypte, France, 2016), *Whitered Green* (Mohammed Hammad, Égypte, 2016), *Le Déjeuner* (Lucien Bourjeily, Liban, 2017) et *Fatwa* (Mahmoud Ben Mahmoud, Tunisie, 2018).

⁴⁰³ Cet espace mosellan, qui n'avait pas été annexé par le II^e Reich à l'issue de la guerre franco-prussienne de 1870, est autrement appelé « Pays-Haut ».

⁴⁰⁴ Le qualificatif d'arabe est également sujet à caution en raison de ses connotations. Rappelons cependant qu'au moment de la création du festival, les populations issues d'Afrique du Nord et du Proche-Orient étaient assimilées à des « Arabes » et que le vocable était lui-même utilisé par ces populations, par exemple dans le cadre de la marche des beurs, ce qui peut au demeurant s'inscrire dans un processus de stigmatisation.

ce combat laïque relève du sacerdoce dans le contexte socio-économique d'un bassin d'emploi qui, dans un premier temps, a accueilli de manière fulgurante plusieurs milliers de travailleurs immigrés, pour être dans un second temps durement touché par les fermetures des mines, des usines sidérurgiques et entreprises de sous-traitance automobile.

Située dans la communauté d'agglomération du Val de Fensch⁴⁰⁵, Fameck compte en 2013 un peu moins de 13 965 habitants, dont 3 595 habitants dans le quartier prioritaire de Rémelange⁴⁰⁶, qui a été classé zone urbaine sensible (ZUS, 2010), puis quartier prioritaire de la politique de la ville (QPV, 2015). En 2012, la commune figure parmi les 15 villes françaises choisies par le ministère de l'Intérieur pour tester le dispositif de zone de sécurité prioritaire (ZSP). En juillet 2015, elle accueille l'une des 25 nouvelles antennes de renseignement déployées par la gendarmerie nationale dans le cadre du Plan de lutte contre le terrorisme.

Cependant, l'ex-bassin sidérurgique de la Fensch ne figure pas parmi les espaces les plus touchés par le chômage en région Grand Est. Les pertes d'emploi dans la sidérurgie sont en effet en partie compensées par les programmes de restructuration et surtout le travail transfrontalier⁴⁰⁷. En conséquence, en 2017, la population active de la commune de Fameck présente un taux de chômage moyen (9,2 %) qui correspond à celui de l'ensemble de la population française (9,4 %).

⁴⁰⁵ Cette délimitation administrative ne correspond que partiellement à la situation géographique, puisque Fameck et Florange se situent dans l'espace où les vallées de la Fensch et de la Moselle s'interpénètrent, à l'intersection de la conurbation industrielle de la vallée de la Fensch (Hayange, Knutange, Nilvange, Serémange-Erzange) et de l'agglomération thionvilloise (Florange est dans la continuité urbaine de Terville, située elle-même en périphérie de Thionville).

⁴⁰⁶ La description socio-économique suivante est fondée sur les données de l'INSEE, notamment les articles « Démographie » (CAF), « Éducation » (DEPP), « Insertion professionnelle » (DARES et Pôle emploi), « Revenus » (CAF) et « Tissu économique » (INSEE/SIRENE) du quartier de Rémelange. Accès : <https://www.insee.fr>.

⁴⁰⁷ En 2018, le travail transfrontalier concerne 38,9 % des emplois. Source : OREF / Pôle emploi Grand Est, « Portrait de territoire : bassin d'emploi du Bassin sidérurgique », décembre 2018, pp. 9-13.

Pour autant, les disparités sont fortes en fonction des quartiers. Le quartier de Rémelange, où se situe précisément le festival du film arabe, compte plus du tiers des demandeurs d'emploi de la commune. Malgré les nombreux contrats aidés et les autres dispositifs d'insertion professionnelle, le taux d'emploi n'y atteint que 41,1 % de la population en âge de travailler (64,7 % en France). La population de nationalité étrangère (730 habitants) représente 20,3 % de la population du quartier (3595 habitants). Celle-ci est sévèrement touchée par le chômage puisqu'elle présente un taux d'emploi de 16,9 % (le chômage de longue durée des seniors demeurant le plus problématique).

Dans ce quartier, où le taux de pauvreté atteint 42,4 % (14,1% en France), les établissements scolaires accueillent 69,5 % d'enfants dont les parents appartiennent à une catégorie socioprofessionnelle défavorisée. Cependant, la scolarisation des enfants de Fameck en général et du quartier de Rémelange en particulier est relativement réussie au regard des autres communes du Val de Fensch. En 2015, les résultats au brevet des collèges y sont supérieurs (89 % de réussite) à ceux des autres communes (82 % de réussite). La même année, 5,04 % des enfants de la commune sont orientés en lycée professionnel (6,97 % des élèves du quartier de Rémelange) contre 14 % pour le Val de Fensch.

Aussi, dans le quartier de Rémelange, la part des demandeurs d'emploi âgés de moins de 26 ans est-elle moins importante (12,8 %) que dans la commune (14,1 %), le Val de Fensch (20 %) et la région Grand Est (16,8 %). L'implantation de nombreux établissements scolaires (8 maternelles, 4 primaires, 1 collège et 2 lycées) et du centre social ont sans aucun doute eu des effets très positifs sur l'insertion professionnelle des jeunes. Dans cette perspective, le festival du film arabe, qui mobilise les employés permanents du centre social, des employés temporaires et des bénévoles, s'inscrit dans une logique de formation et un type d'économie sociale très intéressants en matière d'emploi.

En définitive, les divers dispositifs mis en place par les différents services ministériels pour la culture, l'éducation, l'insertion professionnelle et l'intégration des jeunes de la cité sociale de Fameck de même que le soutien de la municipalité et des collectivités territoriales au développement du centre social et du tissu associatif ont tiré la commune d'une situation économique, sociale et culturelle particulièrement explosive. Si donc Fameck compte parmi les

territoires gagnés de la République, à titre de comparaison, la ville d'Hayange, qui n'a pas bénéficié sur le long terme d'une politique tous azimuts de lutte contre les déshérences économique, sociale et culturelle, est aujourd'hui dans une situation nettement plus compliquée⁴⁰⁸.

La lutte contre les inégalités d'accès à la culture et pour l'intégration des populations de migrants

Le festival du film arabe est un des leviers de cette politique de lutte tous azimuts contre le délitement social. Dans le cadre de deux observations de terrain lors des éditions 2017 et 2018, deux grands axes de lecture de sa politique culturelle sont apparus : la lutte contre les inégalités d'accès à la culture et l'apprentissage du « vivre ensemble » par la pratique des mixités générationnelle, sociale et culturelle.

Concernant la lutte contre les inégalités, le festival couvre un territoire modulable selon les éditions. Basé sur les trois salles du centre social de Fameck, le cinéma de Serémange-Erzange et la salle de spectacle de Florange, il s'est d'abord développé dans la vallée de la Fensch, notamment à Hayange, puis s'est ouvert à des salles mosellanes pour finalement se décentraliser sur toute la Lorraine⁴⁰⁹. Il mène une politique à l'intention des jeunes publics au moyen du prix du jury jeune composé de lycéens, de séances pour les publics des écoles, collèges et lycées, de « ciné-goûters » organisés le mercredi après-midi et de « ciné-petits-déj' » proposés le dimanche matin aux enfants et leur famille.

En matière de politique tarifaire, le prix commun pour une séance de cinéma est de 5 € et le prix réduit de 4 € pour les moins de 15 ans, les étudiants et les demandeurs d'emploi. À titre de comparaison, en 2015, le tarif moyen du ticket d'entrée dans les salles de circuit itinérant était

⁴⁰⁸ En 2016, à Hayange, le taux d'activité des moins de 26 ans est de 47 % (contre 59,8 % à Fameck et 64,7 % en France). Les succès du Rassemblement national aux élections municipales de 2014 et 2020 sont indirectement des indicateurs sur la dégradation de la situation économique, sociale et culturelle de la commune.

⁴⁰⁹ En 2018, à Faulquemont, Sarreguemines, Ars-sur-Moselle, Pont-à-Mousson, Nancy et Épinal.

de 3,97 €⁴¹⁰ (6,38 € toutes salles de cinéma confondues, 6,03 € pour les salles d'Art et Essai et 4,99 € pour la petite exploitation des villes de moins de 50 000 habitants)⁴¹¹. Concernant les séances scolaires, le paiement des droits d'entrée (3 euros) est intégralement pris en charge par les établissements, selon le principe de gratuité des sorties pédagogiques obligatoires. Les séances populaires et familiales (« ciné-goûters » ou « ciné-petits-déj' ») sont quant à elles accessibles pour la somme modique de 3 euros. Il n'est pas inintéressant de constater que ce sont les séances les plus fréquentées par les femmes portant le voile islamique et d'une manière générale par les femmes originaires du Maghreb, qui accompagnent leurs enfants ou petits-enfants.

Concernant les diverses formes de mixité, si les séances programmées en matinée ne bénéficient pas d'une grande affluence et sont plutôt fréquentées par les jurys et les professionnels, les programmes du soir et du week-end de même que les nombreux espaces destinés à créer du lien durant les temps interstitiels accueillent un public d'une grande diversité générationnelle, sociale et culturelle. Le centre social propose aux festivaliers un salon de thé, une grande salle de restauration en forme de cantine populaire ainsi qu'une buvette-barbecue qui sont autant d'espaces d'échange et de partage. Les habitants du quartier, jeunes et moins jeunes, femmes et hommes, de toutes catégories socioculturelles y croisent d'autres festivaliers venus principalement de la région ainsi que les professionnels du cinéma du pays à l'honneur. Les échanges sont aussi forts nombreux dans les espaces culturels annexes tels que la librairie (heureusement positionnée entre le salon de thé et la salle de restauration), la salle d'exposition de la médiathèque et la salle de conférence de l'hôtel de ville.

Le festival qui s'échelonne sur les deux premières semaines du mois d'octobre accueille chaque année environ 7000-8000 spectateurs et 15 000 festivaliers. Il présente plusieurs points d'orgues, notamment les programmations organisées en soirée en présence d'un réalisateur ou

⁴¹⁰ Gilles Ménis, *op. cit.*

⁴¹¹ « La géographie du cinéma », *Dossier du CNC*, n° 333, 2015, pp. 15, 57 et 71, mis en ligne en septembre 2015. Accès : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/dossier-n333--la-geographie-du-cinema_227788.

d'un conférencier dans la plus grande salle du festival (la salle Victor Hugo du centre social comptant 289 places). Durant ces séances que nous avons pu observer lors des éditions 2017 et 2018, le public est véritablement divers.

Ainsi de la conférence donnée par Benjamin Stora sur l'immigration algérienne le samedi 6 octobre 2018 à 17h dans la salle Victor Hugo. Avant le début de la séance, le public très affluant finit de prendre place dans une agitation bruyante et joyeuse. La salle est bondée⁴¹². Dans les rangs, on peut apercevoir des personnes de toutes catégories sociales, petites gens, professionnels du cinéma et notables s'étant assis dans les gradins sans aucun ordre de préséance. Les couples de seniors semblent plus nombreux. Certains spectateurs sont venus en famille, d'autres avec des amis. Ils viennent du quartier ou de plus loin. Ici, un sexagénaire d'origine algérienne qui habite le quartier depuis 30 ans n'a manqué aucune édition. Là, une quadragénaire dont le nom a une consonance allemande travaille dans un pôle emploi à Strasbourg. Elle a posé ses congés pour venir au festival afin, dit-elle, de « mieux comprendre la culture des personnes à qui elle a affaire dans le cadre de son travail ».

La salle témoigne d'une mixité socioculturelle, mais aussi générationnelle. Deux garçons du quartier, âgés tout au plus de 10 ans, courent dans les travées. Ils sont venus sans leurs parents. Tout le monde a pris place ou presque, lorsqu'entre une vieille dame à la démarche mal assurée, soutenue par son fils. Deux personnes au premier rang leur offrent leur fauteuil. Le silence finit par se faire. La conférence peut commencer. Après l'intervention de Benjamin Stora, les prises de parole de l'assistance sont nombreuses : témoignages de migrants, questions et commentaires de tous ordres, sociologiques, historiques et politiques notamment. Les spectateurs sont venus avec des questions et repartent avec des questions, à propos desquelles ils pourront continuer d'échanger dans les divers espaces de convivialité du festival autour d'un thé à la menthe, d'un couscous, d'un tajine ou d'un sandwich merguez.

⁴¹² La description de cet évènement est fondée sur un croquis de l'assistance dressé durant la conférence, les propos tenus par les spectateurs au cours du débat qui a suivi et des entretiens effectués après la séance.

En définitive, le festival du film arabe de Fameck, qui est emblématique des orientations idéologiques de la Ligue de l'enseignement depuis 1989 en matière de laïcité, montre comment il est possible d'utiliser un dispositif de médiation culturelle pour intégrer des populations issues des migrations en tenant compte des identités socioculturelles des publics pour promouvoir une culture commune. Cette idée que le cinéma puisse valoriser, ne serait-ce que partiellement, une culture minoritaire est récusée par la culture cinéphile dominante. En effet, selon le discours de consécration symbolique du cinéma en tant qu'art, les films n'ont véritablement de valeur que s'ils parlent à l'universel et brillent par leur originalité stylistique⁴¹³. Cette conception élitiste du cinéma ne correspond ni au cinéma éducateur de l'entre-deux-guerres, ni aux ciné-clubs d'éducation populaire, qui, tout en s'inscrivant dans une philosophie universaliste, savaient adapter leurs programmations et modes de médiation à la diversité des publics⁴¹⁴. Pérennisant cette tradition, la Ligue de l'enseignement a continué sa politique de médiation des cultures humaniste et républicaine à l'intention des publics populaires. Le festival du film arabe de Fameck en est aujourd'hui un des exemples les plus notables.

Concernant l'étude des dispositifs de médiation culturelle, notre observation de terrain participe à la « reterritorialisation » des enquêtes appelée de leurs vœux par Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani⁴¹⁵. L'analyse des données chiffrées permet certes de délimiter le périmètre socioculturel du festival, mais l'observation des pratiques permet d'approfondir le rapport des spectateurs à la culture. Elle confirme notamment la modélisation proposée par Emmanuel Négrier, selon laquelle le dispositif festivalier change le rapport habituel à la culture (en contexte scolaire ou dans le secteur commercial), en favorisant le passage de l'ascétisme à l'hédonisme (« asceticism » *vs* « hedonism »),

⁴¹³ Les positions d'Antoine de Baecque sont emblématiques de ce type de discours de légitimation du cinéma en tant qu'art (*op. cit.*).

⁴¹⁴ Pascal Laborderie, 2015, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹⁵ Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani, « Pour une sociologie des publics de la culture "reterritorialisée" », dans *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, coll. « Questions de culture », 2002, pp. 273-284.

de la légitimité à la diversité culturelle (« cultural legitimacy » vs « diversity »), et d'un individualisme pris en son sens classique à une forme de sociabilité (« classical individualism » vs « tribalism »)⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Emmanuel Négrier, « Festivalisation: patterns and limits », dans Chris Newbold, Christopher Maughan, Jennie Jordan and Franco Bianchini (dir.), *Festivals in focus*, Oxford, Goodfellow, 2015, pp. 18-27.

12. Formation du citoyen tout au long de la vie et découverte des nouveaux médiums audiovisuels au festival « Première marche » de Troyes

Mise à part la politique d'éducation aux médias menée par la Ligue de l'enseignement à l'échelle nationale⁴¹⁷, il est intéressant de considérer comment, en région, sur le terrain, les associations forment des publics, jeunes et moins jeunes, à la citoyenneté en menant des actions éducatives concernant les usages numériques et les nouvelles technologies de l'audiovisuel. De 2015 à 2019, nous avons ainsi mené une enquête sur l'ensemble des dispositifs d'éducation aux médias et à l'information (EMI) de la Ligue de l'enseignement de l'Aube et, en particulier, ceux mis en œuvre dans le cadre du festival de court métrage intitulé « Première marche », qui se déroule traditionnellement au printemps, durant une semaine, dans une salle du seul cinéma de Troyes (le CGR).

Afin de mieux comprendre ses enjeux et ses modalités, nous l'avons observé durant ses cinq dernières éditions au moyen d'une enquête participative⁴¹⁸. Outre les habituelles observations de terrain et recueil de documents, nous avons effectué des entretiens semi-directifs avec les principaux pilotes et animateurs du festival⁴¹⁹. Nous nous sommes

⁴¹⁷ À l'échelle nationale, il est possible de considérer un colloque organisé en 1979 à Bayonne comme la première manifestation croisant éducation permanente et médias et préfigurant par là même les universités d'été de la communication (1979-2004) auxquelles a succédé le salon européen de l'éducation, qui est l'évènement le plus important organisé chaque automne à Paris par le siège confédéral de la Ligue de l'enseignement.

⁴¹⁸ Proposant d'année en année une aide bénévole à l'organisation du festival, j'anime depuis 2018 un programme intitulé « Histoire de court ». Cette séance tous publics calquée sur le modèle d'un ciné-club revient sur les premiers pas d'un cinéaste qui a marqué l'histoire du cinéma.

⁴¹⁹ Durant l'automne et l'hiver 2019-2020, des entretiens enregistrés d'environ 1 heure ont été réalisés avec Jean-François Planchet, secrétaire général de la Ligue de l'enseignement de l'Aube, Fabienne Barthélémy, déléguée culturelle et directrice du festival Première marche, Morgane Noël, animatrice bénévole, responsable du dispositif de visionnage de films avec casque VR ainsi qu'avec tous les animateurs bénévoles de ce dispositif :

demandé pourquoi et comment des actions d'éducation aux médias et de découverte des nouvelles technologies de l'audiovisuel ont été intégrées au festival, qui constitue en premier lieu un tremplin pour les premiers courts métrages de jeunes réalisateurs ?

Selon sa finalité historique de promotion des cultures humaniste, démocratique et républicaine, la Ligue de l'enseignement a toujours favorisé l'apprentissage du dialogue dans la mixité sous toutes ses formes. Au cours de l'édition 2019, une politique volontariste menée par la nouvelle direction du festival a engendré des échanges entre experts et amateurs, un brassage socioculturel, mais surtout une mixité intergénérationnelle chez les animateurs bénévoles et les festivaliers. Le festival fait découvrir aux jeunes et aux seniors des nouveaux outils sémio-techniques de production et de diffusion audiovisuels ainsi que de nouveaux moyens numériques de communication, qui sont généralement plus utilisés par les jeunes : exposition sur l'utilisation des données personnelles sur les réseaux sociaux, médiatisation des films mis en ligne sur le web, création de film avec un smartphone, participation à une séance de film interactif.

Après avoir envisagé les tenants et aboutissants des différents types de dispositif d'éducation aux nouveaux médiums et/ou médias mis en œuvre par la Ligue de l'enseignement durant l'année et à l'occasion du festival, nous considérerons l'opération qui nous a semblé la plus marquante en matière de découverte par les adultes des nouvelles technologies de l'audiovisuel, à savoir le visionnage de films au moyen de casques de réalité virtuelle (VR), pour nous demander enfin quel bilan il est possible d'établir en matière de formation d'adultes concernant l'édition 2019.

La Ligue de l'enseignement de l'Aube et le festival Première marche

Depuis une trentaine d'années, le service audiovisuel de la Ligue de l'enseignement de l'Aube mène régulièrement des actions d'éducation aux médias et à l'information. Tout d'abord, il constitue un partenaire important des établissements scolaires durant la semaine de la presse et

des médias dans l'école⁴²⁰. En outre, depuis 1990, la Ligue héberge dans ses locaux une radio associative, Thème radio, qui fonctionne grâce à l'aide d'une trentaine de bénévoles. Cette radio accueille aussi une animatrice en service civique, ce qui lui permet de développer en direction des écoles des actions de deux types : la découverte des processus de production et de diffusion d'une émission dans le cadre de visites guidées d'une part, et la création d'émissions par les élèves d'autre part. Ce faisant, elle demeure en phase avec les axes pédagogiques du CLÉMI, qui ne cherche pas seulement à produire de la connaissance sur les médias en vue d'étayer le sens critique des élèves, mais également à développer leur pratique des médias.

En dehors de ces partenariats pérennes avec les établissements scolaires dans le cadre de dispositifs qui se sont institutionnalisés, la Ligue de l'enseignement de l'Aube pense de plus en plus ses événements artistiques et culturels en lien avec l'éducation aux médias en menant des actions à l'intention non seulement des jeunes publics mais aussi des seniors. Le festival Première marche, qui fut fondé en 1999 afin de promouvoir les courts métrages de réalisateurs en herbe⁴²¹, est devenu récemment un terrain d'observation intéressant sur la manière dont les publics, dans leur diversité, amateurs et professionnels, jeunes et moins jeunes, appartenant à des milieux sociaux épars, peuvent se rencontrer autour des usages du numérique et nouvelles technologies de l'audiovisuel.

Si l'éducation artistique et culturelle ainsi que l'éducation aux médias s'inscrivent dans des axes qui leur sont propres (esthétique, culturelle, communicationnel ou informationnel), elles peuvent converger en raison à la fois de leur visée d'éducation à la citoyenneté et de la nature du moyen artistique et médiatique pratiqué, notamment dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Lors de son édition

⁴²⁰ Pilotée depuis 1990 par le Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information (CLÉMI), cette opération en était en 2019 à sa 30^e édition.

⁴²¹ Créé par le Club des Cinéastes Amateurs de l'Aube présidé par Jean Fauche, puis repris à partir de 2004 par Antoine Hospitalier au sein de la Ligue de l'enseignement, sa première édition s'appelait « Carrefour de l'évasion 99 ». Ronnie G. Martin, « Fais-toi ton cinéma. Un concours pour annoncer le carrefour de l'évasion 99 », *L'Est éclair*, 13-11-1998.

2019, le festival Première marche a ainsi opéré un tournant dans sa politique culturelle et s'est ouvert à l'éducation aux médias en mettant en place une série de dispositifs temporaires ou pérennes qui permettent aux publics, non plus seulement de voir des films, mais de pratiquer et d'échanger sur les usages du web et les nouvelles technologies de l'audiovisuel : une exposition intitulée « data detox » au sujet de la protection de la vie privée sur internet, une « journée du web » incluant une « master class » dédiée aux productions audiovisuelles diffusées sur les réseaux sociaux et deux séances consacrées aux « créateurs du web », un concours « smartmove » de réalisation de courts métrages amateurs au moyen d'un smartphone, une séance de cinéma interactif, le visionnage enfin de films avec un casque de réalité virtuelle (VR).

Tandis que les festivals de 2015 à 2018 ont proposé une programmation convenue de courts métrages amateurs, plusieurs facteurs expliquent cette diversification des activités lors de l'édition 2019. Tout d'abord, le comité de pilotage a constaté que le festival s'essouffait en termes de fréquentation. Même si aucune donnée statistique qualitative n'est disponible, les divers organisateurs s'accordent à dire que le public est constitué principalement de seniors, ce qui leur semble paradoxal dans la mesure où le festival promeut des premières œuvres. Dans une perspective d'éducation populaire, ils regrettent aussi le manque de mixité générationnelle ou socioculturelle du public. Enfin, l'identité du festival est fragilisée par l'apparition en 2016 d'un concurrent direct, Court en scène, festival de courts métrages organisé à l'automne au Théâtre de la Madeleine de Troyes. Les deux festivals revendiquent ainsi dans leur titre respectif, l'un le statut de « festival international du court métrage de Troyes » (Court en scène), l'autre celui de « festival du film court de Troyes » (Première marche).

Dans ce contexte de fragilisation du festival, les éditions 2015 à 2018 de Première marche ont été marquées par plusieurs changements à la direction de l'évènement. Rémi Garnier (31 ans), directeur de 2015 à 2017, puis Bernadette Dinge (26 ans), directrice de l'édition 2018, ont succédé à Antoine Hospitalier, qui coordonnait le festival depuis 2004. Le comité de pilotage qui avait dans un premier temps parié sur ce rajeunissement pour renouveler la politique culturelle du festival, a fini par recruter Fabienne Barthélémy (58 ans) qui, possédant une solide

expérience dans l'organisation du festival en Othe⁴²², ainsi qu'une volonté d'apporter des idées nouvelles dès sa prise de fonction, a réussi à redynamiser l'évènement.

La nouvelle directrice est arrivée avec de nombreuses idées de rénovation du festival selon trois axes : remobiliser le public en redonnant une dimension festive aux cérémonies d'ouverture et de clôture de même qu'aux temps interstitiels, notamment ceux des repas ; favoriser la mixité par la diversification de l'offre culturelle, aussi bien en délocalisant qu'en proposant de nouveaux programmes dans les domaines du numérique et des nouvelles technologies de l'audiovisuel ; impliquer mieux les bénévoles en leur donnant plus de responsabilité et en développant le volet formation des jeunes animateurs.

La nouvelle direction du festival, ambitieuse et dynamique, a débordé d'énergie et foisonné d'idées, ce qui a eu pour effet de fédérer une large équipe de bénévoles, qui ne comptait pas moins de 80 personnes⁴²³. Cependant, les changements d'orientation du festival ont été effectués dans l'urgence si bien que les finalités, objectifs et moyens des nouveaux programmes n'étaient pas toujours clairement fixés. En conséquence, deux activités annoncées dans le programme n'ont pas pu être mises en place. Par exemple, l'exposition « data detox », prévue à la médiathèque de Troyes dans un espace situé à proximité des visionnages de film en réalité virtuelle, se donnait pour objectif d'informer les publics de tous âges sur la manière dont les données personnelles étaient collectées et diffusées par divers services en ligne. Elle fut annulée faute de coordination et de ressource humaine dévouée au projet. De la même manière, le concours « smartmove » de réalisation d'un court métrage sur téléphone mobile n'a pas été à la hauteur des espérances des organisateurs dans la mesure où seulement trois équipes de tournage ont participé, l'une d'entre-elles ayant du reste

⁴²² Festival musical organisé depuis 1991 au début de l'été dans le Pays d'Othe.

⁴²³ Ce nombre de bénévoles, bien que temporaires, est considérable si on le compare avec le nombre moyen de bénévoles dans une association du secteur culturel estimé en 2011 à 17 par la DEPS. Valérie Deroin, « Emploi, bénévolat et financement des associations culturelles », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 5.

abandonné. Ce désintérêt s'explique partiellement par l'absence de promotion de l'activité dont il s'agissait de la première édition.

Le comité de pilotage du festival a cependant décidé de développer lors de la prochaine édition cette activité correspondant à un des volets de l'éducation artistique et culturelle, qui ne consiste pas seulement à voir des créations audiovisuelles ou à échanger à leur propos, mais aussi à en réaliser.

Entre cloisonnement et mixité

Un des caractères fondamentaux du festival Première marche réside dans son accessibilité par la gratuité, trait qui répond à ses objectifs de mixité socioculturelle (et qui le distingue du festival Court en scène quant à lui payant).

En matière de mixité générationnelle, la programmation du festival est suffisamment diversifiée pour s'adresser à des publics de tous âges. Cependant, la plupart des programmes touchent un public homogène et s'inscrivent bon gré mal gré dans une logique cloisonnante. Par exemple, la programmation de « créations du web » a attiré presque exclusivement un public âgé de moins de 30 ans, déjà accoutumé, voir consommateur régulier des films postés sur internet, les seniors y demeurant relativement hermétiques⁴²⁴. Dans le même ordre d'idées, la « master class » menée par un des réalisateurs dans le cadre d'une « journée du web » a certes rencontré un public, en l'occurrence des étudiants du DUT Métiers du multimédias et de l'internet (MMI) de l'IUT de Troyes, mais il s'agissait d'un public homogène et *a priori* intéressé par le sujet.

En outre, les « master class », quoique moins formelles que les habituels cours magistraux, demeurent contraintes, puisqu'elles sont organisées durant le temps scolaire. Aussi le festival s'adresse-t-il à deux types de spectateurs selon qu'ils soient ou non contraints d'assister aux séances : les seniors d'une part, qui constituent le principal public volontaire, et les publics scolaires d'autre part, qui participent quant à eux au festival dans le cadre de sorties pédagogiques obligatoires.

⁴²⁴ Ce contraste, qui a néanmoins tendance à s'estomper, est signalé dans les enquêtes statistiques du DEPS sur l'utilisation de l'internet à des fins personnelles selon l'âge. Olivier Donnat, *op. cit.*, p. 2.

Les « aficionados » du festival sont pour la plupart âgés de plus de 55 ans en raison du choix des horaires de programmation, situés en semaine (hors week-end donc), en soirée certes, mais aussi le matin et l'après-midi. De la même manière, les bénévoles sont majoritairement à la retraite.

En ce qui concerne les publics scolaires, les programmes du matin sont presque exclusivement dédiés aux écoliers, collégiens, lycéens et étudiants. Par exemple, chaque année, dans les classes des écoles primaires et des collèges du département de l'Aube, le service audiovisuel de la Ligue de l'enseignement encadre des ateliers de réalisations de courts-métrages. Ces productions sont présentées lors du festival par les écoliers eux-mêmes à l'occasion d'une séance intitulée « la classe au cinéma ». Cet événement permet de prolonger la pratique artistique par un dialogue entre les enfants qui participent au dispositif.

Par ailleurs, les élèves des lycées professionnels sont associés à l'organisation du festival. En 2019, ils ont participé, entre autres, à la décoration du hall d'entrée du cinéma au moyen de costumes confectionnés par dix élèves du Bac pro Métiers de la mode – vêtements.

Le festival mène aussi une action en direction des étudiants, en l'occurrence ceux de l'IUT de Troyes, qui assistent à des « master class » centrées aussi bien sur l'histoire du cinéma que sur les nouvelles technologies de l'audiovisuel, le multimédia et l'internet.

Cependant, la philosophie éducative de la Ligue de l'enseignement favorisant l'apprentissage par la pratique plutôt que par des cours théoriques, l'idée a germé d'impliquer un groupe d'étudiants du DUT MMI dans la réalisation d'un film interactif et sa diffusion durant la soirée de clôture du festival⁴²⁵.

⁴²⁵ L'équipe de bénévoles est constituée en partie par des lycéens et étudiants, qui en profitent pour se former par la pratique et un savant système de tuilage aux métiers de la médiation culturelle. D'une manière plus générale, s'ils reçoivent au travers de leurs activités une éducation artistique, culturelle ou médiatique, ils peuvent aussi développer leur sens du politique. N'oublions pas en effet que les associations d'éducation populaire participent d'abord à l'éducation à la citoyenneté et à la formation politique de leurs adhérents eux-mêmes.

Cette stratégie consistant à intégrer écoliers, collégiens, lycéens et publics d'adultes de tous âges dans des activités plus ou moins contraintes et plus ou moins cloisonnées a eu pour effet un regain d'affluence ainsi qu'un brassage socioculturel et générationnel inédit, et ce, principalement durant la soirée de clôture. Outre les élèves de lycée professionnel, qui sont venus accompagnés de leur famille, environ une dizaine d'étudiants de l'IUT de Troyes ont participé à cette cérémonie en toute liberté⁴²⁶. Le vin d'honneur qui suivait était ainsi particulièrement riche en échanges entre amateurs et professionnels, jeunes et moins jeunes, de tous horizons socioculturels.

La formation des médiateurs seniors au visionnage en réalité virtuelle

L'activité la plus porteuse en termes de fréquentation et de mixité intergénérationnelle était le visionnage de films au moyen de casque VR, raison pour laquelle nous avons décidé de l'étudier en priorité. Durant les entretiens réalisés avant et après le festival avec les membres du comité de pilotage est apparu un élément qui ne faisait pas partie des objectifs initiaux et qui pour autant était très intéressant en matière de formation d'adultes. Alors que les organisateurs avaient pour visée de rajeunir le public au moyen d'une programmation faisant une grande place aux nouvelles technologies audiovisuelles, ce sont contre toute attente les seniors qui ont été le plus touchés par le visionnage de films en réalité virtuelle.

Selon le bilan établi par Morgane Noël, qui supervise le dispositif, 104 personnes de tous âges, principalement des adultes, fréquemment en famille, ont participé à l'opération. Cependant, notre attention s'est portée sur la formation des médiateurs bénévoles eux-mêmes : Jason Mignot (17 ans), Morgane Noël (26 ans), Youssef Arbaoui (54 ans), Odile Collinet (62 ans), Agnès Lécorché (62 ans), Bernard Guyot (73 ans) et Patrick Dussauge (70 ans).

⁴²⁶ Le fait que certains étudiants reviennent au festival de manière non contrainte est une des ambitions des organisateurs. Cet aménagement d'un espace de liberté, s'il répond aux visées émancipatrices de l'éducation populaire, est aussi, rappelons-le, une des conditions de l'expérience esthétique, et, en l'occurrence, de la cinéphilie (Voir Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2005, pp. 115-116).

Réalisée « sur le tas », cette formation est révélatrice, par ses défaillances mêmes, des représentations des animateurs concernant le visionnement en réalité virtuelle ainsi que des démarches pédagogiques qu'il serait souhaitable d'emprunter en matière de formation des médiateurs aux nouveaux médiums audiovisuels.

Loin d'être experte dans le domaine, la superviseuse du programme a découvert le fonctionnement des casques VR la veille de l'activité. Animant le dispositif tous les jours de 10h à 12h, elle passait ensuite le relais à l'animateur qui lui succédait de 12h à 14h, et ainsi de suite pour les créneaux de 14h à 16h et de 16h à 18h. Ce système de tuilage improvisé s'opérait en seulement quelques minutes, à partir d'une méthode et d'un contenu de formation sommaires.

De surcroît, la superviseuse avait des représentations fausses de la capacité des animateurs à comprendre le fonctionnement du dispositif en fonction de leur âge :

« Je pense que ce n'est pas compliqué à comprendre, sauf pour les personnes qui n'ont pas d'ordinateur et qui n'ont pas l'habitude de la souris, car en fait, la souris, c'est nos yeux. Et c'est difficile d'expliquer, surtout à des personnes âgées, que la souris, c'est nos yeux. [...] Je pense que le jeune, lui, l'a compris direct. »⁴²⁷

En réalité, les cinq seniors qui avaient été mobilisés en tant que médiateurs utilisaient tous couramment l'informatique depuis trente ans. La difficulté de certains à utiliser le dispositif était plutôt liée au fait qu'il s'agissait d'une première expérience. En effet, il est apparu que les animateurs, superviseuse comprise, n'avaient jamais utilisé de casque VR, à l'exception d'un des seniors, qui en était à sa seconde expérience, et du plus jeune, qui l'avait déjà expérimenté trois fois sur Playstation et Oculus go⁴²⁸.

En outre, les explications données par la formatrice pouvaient induire en erreur. Par exemple, elle expliquait que « les yeux » de l'utilisateur permettaient de déplacer le pointeur sur l'élément qu'il souhaitait sélectionner, alors que seuls les mouvements de tête avaient cette fonction. En conséquence, ce temps de formation non formelle,

⁴²⁷ « Entretien avec Morgane Noël », 20-11-2019.

⁴²⁸ « Entretien avec Jason Mignot », 30-12-2019.

réalisé dans la précipitation, a plutôt déstabilisé l'ensemble des animateurs, quel que soit leur âge. Même le lycéen âgé de 17 ans, qui avait pourtant une expérience des casques VR, n'a pas immédiatement compris qu'il fallait se retourner pour lancer le menu.

Cependant, un système d'animation en tandem a heureusement atténué l'angoisse que générait la responsabilité d'une animation sans y avoir été formé. Tandis que les deux hommes septuagénaires ont assuré seuls l'activité, ce qui s'est avéré contre-productif, deux femmes sexagénaires ont décidé de partager l'animation, si bien qu'elles se sont mutuellement rassurées⁴²⁹. De la même manière, le lycéen était accompagné de sa mère, qui a profité du reste de l'occasion pour découvrir le visionnement en réalité virtuelle.

Les deux septuagénaires, quant à eux, ont témoigné lors des entretiens d'un grand scepticisme, voire d'un rejet, concernant une activité qui leur avait été insuffisamment explicitée. Ces deux seniors, qui font partie des cadres du festival depuis une quinzaine d'années, étaient pourtant plutôt disposés à découvrir le visionnement en réalité virtuelle. Tous deux utilisent fréquemment les diverses applications de leur téléphone mobile et de leur ordinateur portable. Par ailleurs, ils se tiennent au courant des nouvelles technologies de l'audiovisuel. Cependant, ils ont exprimé une frustration de ne pas avoir pu comprendre les tenants et aboutissants aussi bien techniques que culturels de l'activité.

Pour l'un, Patrick Dussauge, la difficulté technique a été telle qu'il n'a pas réussi à démarrer le visionnage du film. Il a néanmoins été sauvé par l'absence de public durant le créneau horaire dont il était responsable :

« Je n'avais eu aucune information. Je ne savais même pas que cela s'appelait casque VR. Je l'apprends aujourd'hui. On m'a dit "tu vas là-bas" et on t'expliquera. L'animateur qui me précédait m'a expliqué, mais je n'ai pas très bien compris. J'ai mis le casque sur le crâne, puis il m'a indiqué les manœuvres à faire pour aller rechercher des films. J'ai essayé plusieurs fois. Franchement, j'ai eu du mal. Mais la seule chose qu'on me proposait, c'était la bande annonce du film *Dunkerque*. J'ai beau

⁴²⁹ « Entretien avec Odile Collinet », 07-01-2020 ; « Entretien avec Agnès Lécorché », 07-01-2020.

eu essayé de trouver autre chose, je n'y suis jamais arrivé. [...] C'est un média qui m'avait l'air vachement intéressant. Mais j'ai été infoutu de regarder autre chose que ce truc qui revenait tout le temps. »⁴³⁰

Dans les années 1980, Patrick Dussauge était professeur au Lycée agricole de Saint-Pouange et animait un ciné-club ainsi qu'une radio en milieu rural. Dans les années 1990, il devient inspecteur de l'enseignement agricole en éducation socio-culturelle⁴³¹ et administrateur de l'OROLEIS de l'Aube. Depuis son départ à la retraite en 2014, il occupe des fonctions administratives au sein de la Ligue de l'enseignement de l'Aube et participe au comité de pilotage du festival Première marche. Même s'il s'est dit avoir « décroché avec le numérique », il était motivé pour apprendre comment utiliser un casque VR. En revanche, l'absence de formation, mais aussi de sens donné à l'activité, ont fini par le désenchanter.

Pour l'autre animateur septuagénaire, le regard critique a moins porté sur les difficultés techniques et la qualité de la formation que sur la dimension idéologique de l'activité. Bernard Guyot, en effet, avait déjà eu l'occasion d'utiliser un casque VR. Chanteur d'un groupe musical, autodidacte et ouvert aux nouvelles technologies de l'audiovisuel, il était lui aussi enclin à découvrir ce dispositif. Animateur au sein du festival de la programmation « la classe au cinéma », ses attentes en matière culturelle étaient néanmoins importantes. Or l'activité de visionnage avec casque VR lui a semblé s'inscrire avant tout dans une démarche publicitaire de la part du partenaire Orange qui commercialise ce type de matériel :

« C'était plus une opération de "com" pour Orange, qui plaçait son produit, qu'un truc d'éducation populaire. [...] Ça présentait du sensationnel, des mouvements compliqués, mais c'est du spectacle pour le spectacle, de la performance pour la performance. Je ne le rejette pas, car c'est un moyen d'accroche pour le festival, mais ce n'est pas le cœur du sujet selon moi. »⁴³²

⁴³⁰ « Entretien avec Patrick Dussauge », 19-12-2019.

⁴³¹ Dès le début des années 1960, l'enseignement agricole a intégré dans ses programmes l'éducation socio-culturelle et, depuis 1985, des modules de formation relatifs à l'éducation aux médias.

⁴³² « Entretien avec Bernard Guyot », 19-12-2019.

Les courts métrages proposés lui ont paru peu cohérents avec les ambitions culturelles du festival. Si les spectateurs peuvent dans un premier temps avoir le sentiment de sélectionner le film qu'ils visionneront, leur choix est en réalité limité par le fait que tous les scénarios sont pensés dans le but de valoriser le spectaculaire induit par l'effet 3D. Rappelons qu'il est possible d'utiliser le visionnage avec casque VR selon des visées non seulement récréatives mais aussi éducatives, ce système étant par exemple mobilisé dans les espaces muséaux.

Il est à noter que ces deux baby-boomers, qui ont connu l'âge d'or des ciné-clubs, appréhendent la culture cinématographique selon un modèle différent de celui des générations nées après 1965, à partir d'un mode de médiation culturelle en trois phases : présentation du film, visionnement et débat. Dans cette perspective, l'absence d'échanges avec les jeunes animateurs, qui se contentent de transmettre des rudiments techniques, de même que l'isolement des spectateurs portant un casque VR, ne peuvent qu'être mal accueillis par ces cinéphiles dont la culture forgée dans les associations d'éducation populaire est fondée sur l'échange et le « faire ensemble »⁴³³.

Enfin, il n'est pas inintéressant de constater que les évaluations ont été très différentes de la part des autres animateurs. Le lycéen a jugé que le dispositif n'était pas du tout promotionnel, mais avait une dimension éducative. Les documentaires touristiques, proposés en grand nombre dans le menu, lui ont semblé répondre à une visée relativement éducative, dans la mesure où il avait l'habitude d'utiliser le casque sur console de jeu. Il est vrai aussi qu'Orange compte sur cette dimension éducative pour rassurer les parents quant à l'utilisation du casque par leurs enfants.

Une des deux animatrices sexagénaires, qui était institutrice, a en revanche estimé que le visionnement en réalité virtuelle d'un concert était « bluffant », même si le film n'avait pas une véritable dimension pédagogique. La seconde, elle aussi institutrice, a jugé au contraire les contenus d'une bonne tenue pédagogique. Il est ainsi possible d'en conclure que les différences dans les conditions de l'animation (en solo

⁴³³ « Entretien avec Jean-François Planchet », 12-11-2019.

ou en tandem) ont influencé les jugements positifs ou négatifs sur l'intérêt des films.

En définitive, l'édition 2019 du festival Première marche a été marquée par un regain d'affluence⁴³⁴ et une mixité socioculturelle et générationnelle intéressante, lorsqu'il s'agit d'observer l'éducation aux médias des seniors. Fondé en 1997, concurrencé cependant depuis 2014 par un nouveau festival de court métrage, l'évènement a connu un temps prométhéen de re-création impulsée par sa nouvelle directrice et accompagnée par son comité de pilotage. Si des idées nouvelles ont germé et engendré des résultats visibles, il n'est pas inintéressant de faire un bilan, tant il est vrai que les organisateurs des évènements culturels sont généralement absorbés par leurs actions. Dans cette perspective, il apparaît d'abord que le festival s'est recentré sur quatre éléments fondamentaux de l'éducation populaire, telle qu'elle se concevait du moins jusqu'aux années 1960 : la gratuité, la mixité, l'apprentissage par des méthodes actives et l'exercice du débat.

Ensuite, le recrutement d'une directrice expérimentée, dynamique et créative a permis l'imagination d'activités tournées vers les nouvelles technologies de l'audiovisuel. Cependant, certaines programmations ont été limitées, voir annulées par manque de temps et d'encadrement. Surtout, leurs finalités mériteraient d'être repensées au regard des enjeux de la formation d'adultes. Tandis que le concours « smartmove », la « journée du web », la séance de cinéma interactif et le visionnage de film avec casque VR visent, selon les discours des organisateurs, à rajeunir le public, la formation des seniors demeure un point aveugle, alors même que les plus de 55 ans constituent la dorsale du public festivalier.

Enfin, notre enquête auprès des seniors met en lumière quatre modalités intéressantes concernant la formation des adultes :

1. Tandis que l'apprentissage « sur le tas » a montré ses limites, la réflexion à partir de l'expérimentation (« experiential learning ») correspond en revanche à la philosophie du monde de l'éducation

⁴³⁴ Environ 2000 spectateurs en 2019 pour 1700 spectateurs en 2018 (« Entretien avec Fabienne Barthélémy », 24-09-2019).

populaire⁴³⁵. S'il est donc important de laisser la personne en formation expérimenter le nouveau médium, il ne faut pas pour autant la laisser seule, mais l'accompagner patiemment.

2. Les interactions sociales, notamment entre pairs (« peer learning »), sont fondamentales dans l'éducation et la formation⁴³⁶. Dans le cadre de l'activité observée, la formation entre pairs des médiateurs, dont le fonctionnement en tandem est une variante, a mieux fonctionné que le tuilage effectué par la formatrice qui coordonnait l'activité.

3. Le formateur devrait prendre le temps d'expliquer non pas seulement les modalités d'utilisation du nouveau médium et/ou média (ce qui constitue une dérive techniciste), mais aussi les visées de l'activité. En effet, la génération des baby-boomers fait preuve de scepticisme à l'égard des nouveaux modes de consommation audiovisuelle qu'elle considère comme trop individualistes.

4. Afin de rompre l'isolement induit par certains moyens de visionnement, il est aussi souhaitable d'aménager des possibilités d'échanges dans les temps interstitiels⁴³⁷, entre les séances et durant les repas⁴³⁸. Cet élément correspond à l'une des modalités traditionnelles de l'éducation populaire laïque au moyen de l'audiovisuel, à savoir l'aménagement d'un espace-temps pour le débat, qui demeure un des piliers de l'éducation à la citoyenneté.

⁴³⁵ John Dewey, *Experience and Education*, New York, Kappa Delta Pi, 1938; David A. Kolb, *Experiential Learning. Experience as the Source of Learning and Development*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984.

⁴³⁶ Lev S. Vygotsky, *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

⁴³⁷ Sur l'importance des temps interstitiels dans la formation, nous renvoyons à Jean-François Marcel, *op. cit.*

⁴³⁸ C'est du reste ce qu'a prévu le comité de pilotage pour l'édition 2020 : tous les temps de projections seront réduits drastiquement, passant de 1h30 à 1h afin de permettre au public d'échanger. « Compte rendu du comité de pilotage du festival Première marche », Ligue de l'enseignement de l'Aube, 01-07-2019.

Dans une perspective de formation des citoyens tout au long de la vie, il est important de souligner que la vie associative, au travers du bénévolat notamment, est un moyen privilégié pour les seniors de demeurer en prise avec les évolutions sociétales, dans la mesure où elle leur permet non seulement de découvrir de manière non formelle, mais aussi de s'approprier, voire même de critiquer, les nouveaux médiums et/ou médias.

CONCLUSION

En France, l'éducation du citoyen tout au long de la vie fait partie des finalités des associations d'éducation populaire laïque, qui continuent à promouvoir les valeurs et principes républicains en dehors de l'école dans le cadre d'activités périscolaires et postscolaires, selon des modalités qui se veulent moins formelles que celles mises en œuvre dans les contextes purement scolaires. En raison de leurs finalités émancipatrices, en raison aussi de la nécessité de sortir du cadre de la classe quand il s'agit d'expérimenter le « vivre ensemble », les associations d'éducation populaire laïque demeurent des partenaires privilégiés de l'Éducation nationale, même si leur rapport à l'État a beaucoup évolué depuis 150 ans.

En matière de formation du citoyen, la promotion de la laïcité est un des piliers de la culture politique française, qui est fondée sur le développement de l'esprit critique et l'apprentissage du débat dans le respect d'autrui et du pluralisme⁴³⁹. En effet, le principe républicain de souveraineté populaire, qui pourrait favoriser le césarisme ou la dictature d'une masse aveugle, implique un projet d'éducation nationale destiné à cultiver les capacités de discernement et de délibération des électeurs. Au milieu du XIX^e siècle, même les partisans les plus acharnés du système républicain, tels les pères fondateurs de l'éducation populaire, Jean Macé en tête, n'auraient jamais imaginé que le droit de vote fût confié à des électeurs qui n'eussent pas reçu d'éducation⁴⁴⁰. Un siècle et demi plus tard, les éducations artistique, culturelle ou médiatique sont toujours conçues selon cet impératif, qui est aussi un défi sans cesse renouvelé, d'éduquer au suffrage universel l'ensemble des citoyens ayant le droit de vote.

⁴³⁹ Claude Nicolet, *L'Idée républicaine en France*, Paris, Gallimard, 1982.

⁴⁴⁰ En témoin cette exclamation de Jean Macé à propos de la II^e République : « Quand j'ai vu qu'on donnait au peuple le suffrage universel sans lui donner en même temps l'instruction gratuite et obligatoire, j'ai eu froid dans le dos ». Gabriel Compayré, *Les Grands Éducateurs. Jean Macé et l'instruction obligatoire*, Paris, Delaplane, 1902, p. 18, cité par Maurice Dommanget, *Auguste Blanqui et la Révolution de 1848*, Paris/La Haye, Mouton, 1969, p. 53. Voir aussi Jean-Paul Martin, 2016, *op. cit.*, pp. 37-38.

Les associations d'éducation populaire laïque, au cours de leur longue histoire, ont ainsi participé à la promotion d'une philosophie héritière des Lumières⁴⁴¹, dont la principale finalité est l'émancipation du citoyen par le développement de l'esprit critique et la lutte contre les inégalités sociales⁴⁴². Elles ont mis en œuvre des activités de loisirs destinées à la jeunesse mais aussi aux adultes. Cette orientation est par exemple identifiable dans le nom que prit la Ligue de l'enseignement en 1966 : Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente⁴⁴³. Historiquement né dans le giron de la Ligue, ce concept d'éducation permanente englobe les activités périscolaires, les loisirs des enfants et des adolescents ainsi que la formation des adultes, sur le plan professionnel certes, mais aussi et surtout dans ses dimensions sociale, civique et culturelle.

Comprise ainsi, l'« éducation permanente de la nation »⁴⁴⁴ est avant tout une manière d'envisager la formation du citoyen tout au long de la vie en le rendant capable de « s'adapter aux changements économiques et sociaux », reprenant en cela les objectifs de l'école républicaine tels qu'ils sont précisés dans le Code de l'éducation :

⁴⁴¹ Sur le projet des Lumières d'une éducation libre, gratuite et laïque, voir Condorcet, « Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique », Assemblée nationale, 20 et 21 avril 1792. Accès : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ed.asp>

⁴⁴² Voir Jean-Michel Ducomte, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁴⁴³ En 2002, la Ligue abandonne cette dénomination qui rend sa prononciation malaisée et reprend dans son sous-titre la notion d'éducation populaire (Ligue de l'enseignement – Un avenir pour l'éducation populaire). De fait, ces deux dernières décennies, l'expression d'éducation permanente est tombée en désuétude au profit de celle de « formation tout au long de la vie ».

⁴⁴⁴ Inventée en 1955 par Pierre Arents, inspecteur du ministère de la Jeunesse et des Sports et membre de la Ligue de l'enseignement, l'expression « d'éducation permanente de la nation » est reprise dans le projet de loi Billères de réforme de l'enseignement. Jean-Claude Forquin, « L'idée d'éducation permanente et son expression internationale depuis les années 1960 », *Savoirs*, n° 6, 2004, p. 16. Voir aussi Jean-Marie Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte, 2007, p. 92.

« L'éducation permanente constitue une obligation nationale. Elle a pour objet d'assurer à toutes les époques de sa vie la formation et le développement de l'homme, de lui permettre d'acquérir les connaissances et l'ensemble des aptitudes intellectuelles ou manuelles qui concourent à son épanouissement comme au progrès culturel, économique et social.

L'éducation permanente fait partie des missions des établissements d'enseignement ; elle offre à chacun la possibilité d'élever son niveau de formation, de s'adapter aux changements économiques et sociaux et de valider les connaissances acquises. »⁴⁴⁵

Attentives aux évolutions sociétales en matière de formation de l'opinion publique, les associations d'éducation populaire laïque ont cherché à éduquer aux médias considérés comme de possibles moyens de domination sociopolitique ou d'exclusion sociale. Dans l'histoire de l'éducation aux médias, l'intérêt qu'elles ont porté au XIX^e siècle à la lanterne magique, puis au XX^e siècle au cinéma, à la radio et à la télévision, est à replacer dans cette perspective.

L'attention que les associations d'éducation populaire laïque prêtent aujourd'hui aux nouveaux médiums audiovisuels s'inscrit dans ce même objectif de former le citoyen tout au long de la vie en le rendant capable d'utiliser et de critiquer les outils médiatiques de son temps. En raison de la « convergence des médias »⁴⁴⁶ dans la production et la diffusion audiovisuelles, mais aussi des nouveaux modes de consommation du cinéma dans un espace social de plus en plus connecté, elles sont conduites à appréhender leurs activités cinématographiques non plus seulement en termes d'éducation artistique et culturelle, mais d'éducation aux médias⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Article L122-5 du *Code de l'éducation*.

⁴⁴⁶ Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Paris, A. Colin, [2006], 2013.

⁴⁴⁷ Sur les passerelles entre EAC et EMI dans l'éducation cinématographique, voir Barbara Laborde, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias. Trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. Sur les enjeux civiques du croisement entre compétences médiatiques, notamment en analyse d'image, et compétences

Un modèle d'éducation des citoyens par le cinéma entre pérennité et mutations

Selon une approche interdisciplinaire croisant l'histoire et la sociologie du cinéma, les sciences de l'information et de la communication, et les sciences de l'éducation et de la formation, nous avons voulu comprendre comment les mouvements d'éducation populaire laïque, pérennisant leur finalité d'émancipation du citoyen, ont adapté leur conception de la laïcité et leurs pratiques en matière d'éducation cinématographique aux profonds bouleversements techniques, politiques, économiques, sociaux et culturels de ces 100 dernières années.

Afin d'appréhender les finalités des cinémas d'éducation populaire laïque, leur mise en œuvre et la manière dont les publics s'en saisissent, nous avons mobilisé non seulement les habituelles revues cinématographiques spécialisées, mais aussi les productions amateurs dont regorgent les archives privées des publics cinéphiles ainsi que les enquêtes de terrain.

À partir de cette problématique générale et de ces choix épistémologiques et méthodologiques, de nombreuses questions ont été abordées : Comment périodiser l'histoire de l'éducation populaire par et au cinéma ? Comment distinguer différents discours et pratiques cinématographiques dans le champ de l'éducation populaire ? Dans quelle mesure ces usages distincts se sont-ils succédés ou chevauchés ? Comment étudier les convergences et divergences dans les idéologies et les pratiques des mouvements d'éducation populaire dans leur diversité ? Comment situer la cinéphilie du monde de l'éducation populaire par rapport aux modèles dominants du cinéma commercial et de la cinéphilie élitiste ?

Des années 1920 à l'immédiate après Seconde Guerre mondiale, le cinéma scolaire et éducateur laïque participe à l'enseignement et à l'éducation du peuple « des écoles et des préaux »⁴⁴⁸. Ces activités, dans

numériques, voir Laurence Corroy, *Éducation et médias. La créativité à l'ère numérique*, Paris/Londres, Iste Éditions, 2016, pp. 33-55.

⁴⁴⁸ Nous empruntons cette belle formule à Tania Agopian, Béatrice De Pastre et Anne-Michèle Ulrich, *Le Cinéma des écoles et des préaux*, Paris,

et hors la classe, correspondent aux visées émancipatrices du monde de l'éducation populaire laïque, qui, dans un contexte de lutte anticléricale, souhaite soustraire le peuple à l'influence des écoles catholiques. Dans ce sens, les associations portent la laïcité, notion tout d'abord philosophique (la défense de la liberté de penser) et juridique (la séparation des Églises et de l'État), sur le terrain social, politique et culturel, faisant du cinéma un formidable moyen d'éducation mais aussi de propagande du Front populaire.

Interdit sous le régime de Vichy, le réseau du cinéma d'éducation populaire laïque, qui comptait avant-guerre au moins 5560 points de projection, met une dizaine d'années pour se reconstruire. De l'immédiate après-guerre au milieu des années 1950, il opère une transition durant laquelle cinéma éducateur et ciné-clubs se chevauchent. Tandis que le cinéma éducateur s'était généralisé dans les écoles primaires et avait réussi à toucher un public populaire, l'explosion des ciné-clubs concerne le secondaire, dont on connaît les limites en termes de démocratisation. Passant d'une éducation par le cinéma à une éducation au cinéma, des écoles primaires aux collèges et lycées, du 35 mm muet au 16 mm sonore, cette mutation apparaît au premier abord comme une rupture. Pour autant, l'éducation au cinéma demeure, dans l'esprit des éducateurs laïques, une éducation par le cinéma, dans la mesure où elle participe à un projet plus général d'éducation des citoyens à une culture politique dont le développement de l'esprit critique et l'apprentissage de la délibération sont des pierres angulaires. Selon cette double visée, l'analyse des films et la pratique du débat se trouvent au cœur du modèle des ciné-clubs.

Dans le contexte de confiscation des médias par le pouvoir gaulliste, les ciné-clubs d'obédience laïque se constituent aussi comme un moyen de contre-information et de contre-culture. Défendant fréquemment des positions politiques progressistes, combattant la censure, la contournant si besoin, ils se positionnent entre autres du côté des cinémas militants.

Bien souvent marqués plus à gauche que les institutions religieuses dont ils se réclament, les ciné-clubs chrétiens ne sont pas en reste. Proches des ciné-clubs laïques, ils sont fréquemment à l'avant-garde du mouvement cinéphile initié par des figures marquantes du spiritualisme tel que André Bazin ou Henri Agel. Du milieu des années 1950 au

milieu des années 1970, période qui correspond à ce que l'on pourrait appeler « l'âge d'or des ciné-clubs », la frontière est donc ténue entre ciné-clubs confessionnels et laïques, si on excepte les petits écarts qui font toute la différence dans les discours et pratiques d'un champ donné⁴⁴⁹.

Bien que nous puissions constater des points fondamentaux de convergence entre les divers mouvements de ciné-clubs (défense de la liberté d'expression, conception d'un spectateur actif, lecture auteuriste des films, valorisation d'une esthétique réaliste, généralisation du triptyque présentation-projection-débat), une recherche qui permette de comparer, par-delà les discours, les réalités de terrain dans la médiatisation, la diffusion et la réception des films demeure à entreprendre. Si les fédérations laïques et confessionnelles défendent de concert le projet de film de Jacques Rivette, dans quelle mesure *La Religieuse* a-t-elle été véritablement diffusée dans ces réseaux ? Même si les diverses fédérations de ciné-clubs partagent la conception d'un spectateur capable de discernement, peut-on relever des écarts dans la cotation et la diffusion des films jugés plus ou moins immoraux ou dangereux idéologiquement ? Du milieu des années 1950 à la fin des années 1980, les films qui abordent des sujets sociaux ou politiques possiblement clivants, tels que la libération des mœurs, l'évolution de la place de la femme dans la société ou encore les guerres de décolonisation, ont-ils été médiatisés de la même manière dans les fédérations ? Toutes ces questions demeurent des points aveugles qui mériteraient une analyse approfondie⁴⁵⁰.

Après l'extinction précoce des ciné-clubs confessionnels dans les années 1970, les ciné-clubs laïques connaissent à leur tour leur chant du cygne dans les années 1980. Cette quasi-disparition des mouvements de ciné-clubs correspond à une crise de l'éducation populaire toutes obédiences confondues. Des années 1980 à nos jours, le cinéma

⁴⁴⁹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁴⁵⁰ Une recherche dans le cadre d'une thèse de doctorat est poursuivie à ce sujet par Vivien Soldé : « Le cinéma dans l'éducation populaire en France : Étude comparative des réseaux confessionnels et laïques (1944-2005) », thèse de sociologie, Françoise F. Laot et Pascal Laborderie (dir.), université de Reims Champagne-Ardenne, en préparation.

d'éducation populaire laïque opère une mue technique (passage au numérique), juridique (affaiblissement du régime du cinéma non commercial), structurelle (fin de l'hégémonie de la Ligue de l'enseignement), sociale, économique et culturelle (reconversion des militants dans les cinémas d'art et essai, institutionnalisation des dispositifs « école, collège et lycée au cinéma », développement des petits cinémas associatifs et des circuits itinérants, explosion des festivals). Mais c'est sans doute du côté de l'évolution de sa conception de la laïcité que le changement est le plus spectaculaire.

Cette dernière période se caractérise en effet par une crise et une tentative de refondation de l'éducation populaire laïque qui ne s'oppose plus tant à l'Église catholique postconciliaire qu'aux nouvelles tentatives de dominations antidémocratiques que constituent, selon les militants, le néo-libéralisme économique, le sectarisme identitaire, la technocratie et les utilisations abusives des médias. Les associations d'éducation populaire laïque renouvellent leur conception de la laïcité en s'opposant à la montée d'une certaine uniformité culturelle induite par la mondialisation d'une part, et à la montée des communautarismes dans la société française d'autre part. Enfin, elles pérennisent leur combat historique pour l'éducation de tous les citoyens au moyen des loisirs en luttant contre les inégalités et les exclusions socioculturelles de leur temps. Dans cet objectif, elles renouent avec leur politique culturelle à l'égard des espaces ruraux ou des quartiers populaires, mais prêtent aussi une attention nouvelle aux contingents de « baby-boomers » devenus des « seniors ».

Quel avenir pour la recherche sur les cinémas d'éducation populaire laïque ?

Au terme de ce parcours qui nous a amené à considérer les fondements et les mutations de l'éducation populaire laïque au moyen du cinéma, nous souhaiterions envisager les perspectives que cette recherche peut ouvrir dans le champ des sciences de l'information et de la communication en ce qui concerne l'éducation à la citoyenneté, les médiations culturelles au moyen du cinéma et de l'audiovisuel et leur articulation avec l'éducation aux médias.

Prendre en considération les goûts et pratiques intermédiaires des publics est un moyen de capter l'attention des jeunes gens qui rejettent

les modes de médiation de la culture considérée comme légitime, dont les dispositifs scolaires mais aussi parascolaires font partie. Rappelons à ce sujet que l'éducation artistique et culturelle ainsi que l'éducation aux médias ne devraient pas seulement viser des publics déjà sensibilisés aux questions suscitées par les nouvelles pratiques médiatiques, mais aussi ceux qui sont en rupture avec la culture consacrée par les institutions éducatives (tout du moins, c'est l'objectif affiché par l'Éducation nationale en matière d'égalité des chances). En prenant mieux en compte les pratiques personnelles des jeunes publics, il s'agit de favoriser les prises de parole et les échanges afin de former des citoyens en les rendant capables de participer au débat public.

Parce qu'il est primordial de reconnecter les cultures scolaires et extrascolaires, le discours institutionnel est aujourd'hui nettement plus favorable à l'éducation aux médias. De manière plus conjoncturelle, les attentats de janvier et novembre 2015 en France⁴⁵¹ ont suscité une réaction sur le plan politique des gouvernements successifs pour lesquels l'éducation aux médias est devenue une priorité (l'éducation artistique et culturelle étant reléguée pour la première fois au second plan).

Ce nouvel intérêt pour l'éducation aux médias ne garantit pas qu'une politique efficace sera menée, de même qu'il n'assure pas de la pertinence des démarches pédagogiques en matière d'éducatons artistique, culturelle et médiatique. Dans cette perspective, notre ouvrage invite à explorer cinq nouveaux chantiers d'éducation populaire qui constituent autant de pistes de recherche sur les médiations culturelles au moyen du cinéma, de l'audiovisuel et des médias numériques :

- Si les ciné-clubs ont périclité, les circuits itinérants associatifs, les festivals, les cinémathèques, les médiathèques et les musées s'inscrivent dans la lignée du modèle économique et/ou idéologique du cinéma non commercial. De nombreux projets audiovisuels auxquels participent les associations d'éducation populaire dans un cadre

⁴⁵¹ Sur la réaction du discours ministériel aux évènements terroristes, voir Laurence Corroy et Pascal Froissart, « L'éducation aux médias dans les discours des ministres de l'éducation, 2005-2017 », *Questions de communication*, Presses universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, n° 34, 2018, pp.173-188.

scolaire, périscolaire ou festivalier favorisent la production, la diffusion et la réception de films amateurs ou semi-professionnels, dans des conditions qui rappellent par bien des aspects celles du cinéma éducateur ou des ciné-clubs. Ils portent une attention particulière aux films dits « marginaux » ainsi qu'aux nouveaux moyens de produire et de diffuser les images, aux créations du web notamment, contribuant ainsi à préserver la diversité et le pluralisme de l'offre culturelle cinématographique et audiovisuelle. Comment les associations d'éducation populaire proposeront-elles une alternative au mercantilisme et au consumérisme ? Comment aussi contesteront-elles la situation quasi-monopolistique des projections en salle commerciale ?

- Les réseaux des petites salles associatives, des cinémas itinérants et les festivals décentralisés dans les espaces ruraux participent à une politique d'aménagement d'un territoire culturel dans les campagnes, s'inscrivant dans la tradition de lutte contre l'exode rural des mouvements d'éducation populaire. Concernant un tout autre public, l'observation du festival Première marche de Troyes a aussi montré l'intérêt (et les limites) des formations à l'attention des seniors. Comment les associations poursuivront-elles leur lutte contre les exclusions et les inégalités d'accès à l'art, la culture et aux médias numériques ?

- Le festival du film arabe de Fameck, planté tel qu'il est au milieu d'un quartier éligible à la politique de la ville, constitue un bel exemple de ce qu'il est possible de faire pour favoriser l'accès à la culture des publics populaires. Surtout, face à la montée des communautarismes, il s'ouvre aux cultures des migrants afin de mieux promouvoir la culture républicaine. En cela, le monde de l'éducation populaire laïque adopte une conception « progressiste »⁴⁵² de la laïcité, aussi bien dans sa définition que dans sa mise en œuvre. Au lieu de la considérer comme un principe immuable, il s'inspire du passé, pour l'adapter au présent et préparer l'avenir. Dans cette perspective, quelles réponses les associations donneront-elles aux divers sectarismes identitaires et, d'une manière générale, au développement d'une société

⁴⁵² Dans le cadre d'une sociologie axiologique, Nathalie Heinich distingue deux modes d'appréhension des valeurs, selon une position conservatrice ou « progressiste ». Nathalie Heinich, « Dix propositions sur les valeurs », *Questions de communication*, n° 31, 2017, pp. 293-296.

multiculturelle ? Comment continueront-elles à favoriser toutes les formes de mixité ?

- En matière de formation à la citoyenneté, les mouvements d'éducation populaire prêtent une attention particulière aux dérives des pratiques culturelles en lien avec le numérique. S'il s'agit certes de dématérialiser partiellement les formations afin de tenir compte des pratiques intermédiatiques (on pense par exemple aux sites d'éducation cinématographique gérés par les associations qui pilotent les dispositifs « école, collège et lycée au cinéma »), il est tout autant nécessaire de redonner de l'importance aux corps des participants. Une enquête récente sur le dispositif « Lycéens au cinéma » montre à quel point les plaisirs du corps sont importants dans les modes d'appréhension du cinéma par les jeunes publics⁴⁵³. Les mouvements d'éducation populaire en tiennent compte en programmant des moments de partage de la vie quotidienne, par exemple à l'occasion des repas. Surtout, face à l'affaiblissement de la culture du débat en général, et du rôle des médiateurs culturels en particulier, les associations d'éducation populaire s'efforcent de réaménager des espaces d'échanges en présentiel. Par exemple, à Strasbourg, le bar du cinéma l'Odyssée accueille les associations ; à Caen, le Café des images héberge un ciné-club ; à Grenoble, le cinéma associatif Le Méliès, qui est piloté par la Ligue de l'enseignement de l'Isère, offre un espace de restauration et de détente, etc. Comment les associations se situeront-elles par rapport à l'individualisation des pratiques culturelles et à la disparition des espaces physiques de médiation ?

- Les employés et bénévoles des associations populaires d'éducation par et au cinéma, dans leur désir de voir et de montrer des films, apprennent, par-delà les discours, à agir ensemble et font par là même l'expérience d'une construction de la société au moyen d'un outil culturel. Comment les associations d'éducation populaire laïque continueront-elles à former et à participer à la socialisation politique de leurs divers acteurs et de leurs publics ?

⁴⁵³ Tomas Legon, « La recherche du plaisir culturel. La construction des avis *a priori* en musique et cinéma chez le public lycéen », thèse de doctorat en sociologie, EHESS, 2014.

Ces cinq pistes de recherche correspondent du reste en plein à la Charte pour l'éducation artistique et culturelle⁴⁵⁴ ainsi qu'aux préconisations de la section de l'éducation, de la culture et de la communication du Conseil économique, social et environnemental (CESE) concernant « les défis de l'éducation aux médias et à l'information (2029-2030) »⁴⁵⁵, qui visent à protéger et à faire vivre la démocratie en développant concrètement l'EMI dans une perspective d'éducation à la citoyenneté.

⁴⁵⁴ « Charte pour l'éducation artistique et culturelle », Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle, 2016, mise en ligne en mai 2019. Accès : https://www.education.gouv.fr/sites/default/files/imported_files/document/Charte_EAC_HD_Mai_2019_1147206.pdf.

⁴⁵⁵ Voir les préconisations n° 7, 8, 11, 13, 15, 17 et 18 dans la « Synthèse de l'Avis » livrée en annexe n° 2. Marie-Pierre Gariel, *Les Défis de l'éducation aux médias et à l'information*, Paris, Les éditions des journaux officiels, coll. « Les avis du CESE », 2019, pp. 7-9 ; *JORF*, 09-12-2019.

SOURCES

Fonds

Archives nationales : Fonds Ligue de l'enseignement
 Archives privées de Michel Dédébat
 Cinémathèque de Saint-Étienne : Fonds du Musée pédagogique
 Cinémathèque de Toulouse : Fonds Cinéfol 31
 Cinémathèque de Toulouse : Fonds du G.C.I. de Toulouse
 Cinémathèque de Toulouse : Fonds Pierre Breinan
 Centre régional audiovisuel de Lorraine - CRAVLOR (Metz) : Comptes rendus d'Assemblées générales, bureau et comité d'administration
 Ligue de l'enseignement (Paris) : Archives et Bibliothèque
 Ligue de l'enseignement de Basse-Normandie (Caen)
 Ligue de l'enseignement de l'Aube (Troyes)
 Musée national de l'Éducation, Réseau Canopé : Fonds IPN – Institut Pédagogique National
 OROLEIS (Paris) : Archives de l'OROLEIS (rue Dagorno)
 URFOL Rhône-Alpes (Caluire)

Périodiques et revues spécialisées en cinéma et éducation populaire

Action laïque
Cahiers de l'audiovisuel
Cahiers de l'éducation permanente
Ciné-club (FFCC)
Cinédocument
Cinéma (FFCC)
Cinématographie française (la)
Cinéopse
Écran et la Vie (l')
Écran français (l')
Enfance

Fascinateur (le)

Fiches du cinéma et télécinéma (F.O.C.S.)

Image et Son

Image et Son - la Revue du cinéma

Jeune Cinéma

Lumière (la)

Phono-Ciné-Gazette

Pourquoi

Répertoire général des films (Centrale catholique du cinéma et de la radio)

Revue du cinéma éducateur

Revue de filmologie

Revue du cinéma - Image et Son - Écran (la)

Revue du cinéma - Image et Son (la)

Revue du cinéma (la)

Revue du cinéma (la) (non éditée par l'UFOLEIS)

Revue du cinéma (la) (édité par l'UFOLEIS)

Revue internationale de filmologie

Revue internationale du cinéma éducateur

Revue pédagogique (la)

Saison cinématographique (la)

Téléciné

Tout cinéma

UFOCEL Informations

Articles de périodiques ou revues

Anonyme, « Ciné-club des jeunes d'Arras », *Enfance*, t. 10, n° 3, 1957, p. 242.

Anonyme, « Interview de Michel Morineau », *Le Monde*, 26-11-1989.

Anonyme, « Sondage BVA / *Le Monde* », *Le Monde*, « Dossiers et Documents », mai 1988.

Barré Marie, *Avec les élèves de Célestin Freinet* [Extraits des journaux scolaires de la classe de Célestin Freinet à Bar sur Loup, Saint Paul et Vence de 1926 à 1940], INRP, 1996.

- Bazin André, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, pp. 7-21.
- Bessou Auguste, « L'emploi du Cinématographe dans les branches de l'enseignement », *La Revue pédagogique* n° 2, fév. 1920.
- Cassen Bernard, « La nécessaire refondation de l'éducation populaire », *Le Monde diplomatique*, juin 1997, pp. 20-21.
- Cauvin Gustave, « Office régional du cinéma éducateur », *Bulletin officiel de l'instruction primaire, académie de Clermont, Département de la Creuse*, décembre 1926, pp. 280-293.
- Coissac Georges-Michel « Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France », *Tout cinéma*, 1930, pp. 13-36.
- Colin Louis, « Propagande d'hygiène par le film dans l'est de la France », *Revue internationale du cinéma éducateur*, 1933.
- Martin Ronnie G., « Fais-toi ton cinéma. Un concours pour annoncer le carrefour de l'évasion 99 », *L'Est éclair*, 13-11-1998.
- Raillon Louis, « De l'éducation permanente », *Éducateurs*, n° 72, 1957.
- Sadoul Georges, « Les apprentis sorciers d'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma*, n° 1, 1946, pp. 34-44.
- Vallet Antoine, « Films et jeunesse – Saint-Étienne », *Enfance*, n° 10-3, « Rapports : l'activité des ciné-clubs », 1957, p. 273-274.

Brochures et ouvrages

- Agel Geneviève, *Ma vie en cinéma ou les années du Bonheur*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Agel Henri et Agel Geneviève, *Précis d'initiation au cinéma : Classes de 3^e, 2^e, 1^{ère} et classes supérieures*, Paris, Éditions de l'école, 1956.
- Agel Henri et Ayfre Amédée, *Le Cinéma et le Sacré*, Paris, Éditions du Cerf, 1953.
- Agel Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952.
- Agel Henri, *Le Cinéma*, Paris, Casterman, 1954.
- Anonyme, *Cinéma et éducation*, Institut international du cinématographe éducatif, Rome, 1934.
- Anonyme, *Cinéma et enseignement*, Institut international du cinématographe éducatif, Rome, 1934.
- Ayfre Amédée, *Cinéma et mystère*, Paris, Éditions du Cerf, 1969.
- Ayfre Amédée, *Conversion aux images ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964.

- Ayfre Amédée, *Le Cinéma et sa vérité*, Paris, Éditions du Cerf, 1969.
- Ayfre Amédée, *Un cinéma spiritualiste*, textes réunis par René Prédal, Paris, Éditions du Cerf, 2004.
- Bazin André, « Comment présenter et discuter un film », dans Jacques Chevallier (dir.), *Regards neuf sur le cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, pp. 354-359.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, t. I, 1958, t. II, 1959, t. III, 1960 et t. IV, 1962, réédition en 1976.
- Benoit-Lévy Jean, *Les Grandes missions du cinéma*, Lucien Parizeau et Cie, Montréal, 1945.
- Bourgeois Léon, *La Politique de la prévoyance sociale : L'action*, Paris, E. Fasquelle, 1919.
- Cauvin Gustave, *Dix ans après*, 1931.
- Cauvin Gustave, *Éclairer*, ORCEL, 1932, Archives privées de Charles Perrin.
- Cauvin Gustave, *L'Enseignement scolaire, des loisirs dirigés, de la défense laïque, de l'entraide sociale par le cinéma éducateur*, ORCEL, 1938.
- Cauvin Gustave, *L'Image animée pour l'amusement et l'éducation des petits et des grands à la ville et à la campagne*, ORCEL, 1937.
- Cauvin Gustave, *Le Cinéma éducateur à l'école et dans nos œuvres*, ORCEL, 1939.
- Cauvin Gustave, *Le Cinéma éducateur au service de la laïcité, de l'agriculture, de l'hygiène sociale, de la protection de l'enfance, de la paix*, ORCEL, 1936.
- Cauvin Gustave, *L'Office régional du cinéma éducateur*, ORCEL, 1928.
- Cauvin Gustave, *Persévérer*, ORCEL, 1929.
- Cauvin Gustave, *Résister*, ORCEL, 1930.
- Cauvin Gustave, *Vouloir*, ORCEL, 1928.
- Chevallier Jacques (dir.), *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
- Coissac Georges-Michel *Histoire du cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.
- Coissac Georges-Michel, *Le Cinématographe et l'enseignement*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1926.
- Egly Max, « Comment présenter le film, conduire la discussion dans un ciné-club », dans Jacques Chevallier et Max Egly (dir.), *Regards neufs sur le cinéma*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1963 pp. 259-269.

- Frapié Léon, *La Maternelle*, Paris, La Librairie universelle, 1904 ; Paris, Phaebus, 1997,
- Georgin Bernard, « L'Enseignement de l'art cinématographique aux différents niveaux scolaires et perspectives d'un enseignement visuel en dehors du cinéma », communication présentée à la table ronde de La Mendola, Milan, août 1962.
- Marty Alain, « Quelle animation ? », *La Revue du cinéma – Image et son*, n° 281, février 1974, pp. 95-100.
- Pinel Vincent, *Introduction au ciné-club*, Paris, Éditions Ouvrières, 1964.
- Rambaud Charles, *Initiation au cinéma*, [1953], Paris, Ligel, 1955.
- Reboul Eugène, « La filmathèque pédagogique de Saint-Étienne et de la Loire », *L'illustration économique et financière*, 1926.
- Reboul Eugène, « L'Office de Saint-Étienne. Extrait du rapport annuel 1932 : Notre histoire, une année de notre vie », *Cinédocument* n°9, novembre 1932, pp. 360-364.
- Reboul Eugène, *Le cinéma parlant*, Office du Cinéma éducateur de Saint-Étienne et de la Région stéphanoise, 1935.
- Reboul Eugène, *Le cinéma scolaire et éducateur. Manuel pratique à l'usage des membres de l'enseignement et des œuvres postsecondaires*, Paris, PUF, 1925, seconde édition 1926.
- Tillier Claude, *Mon oncle Benjamin*, Nevers, 1846 ; Paris, Le serpent à plume, 1996.

Catalogues de films

- Catalogue des Films d'enseignement et d'éducation de Jean Benoit-Lévy*, Édition Française Cinématographique (E.F.C.), 1930.
- Catalogue français des films éducatifs*, Comité français de l'Institut international du cinématographe éducatif, 1934.
- Catalogue de la cinémathèque régionale du Massif central. Films éducateurs et récréatifs*, 1936-1937.
- Catalogue général des films*, Office régional du cinéma éducateur de la Loire, Haute-Loire, Ardèche, Côte-d'Or, Saône-et-Loire, Aube, Nièvre et Haute-Marne, 1937.
- Catalogue des films pour projections fixes et des films cinématographiques de 16 mm*, Office du cinéma éducateur de la ville de Saint-Étienne et du Département de la Loire ; Saint-Étienne, après 1945.
- Livre d'inventaire des films de l'Office du Cinéma scolaire et éducateur de*

Saint-Étienne et de la Loire, d'Octobre 1922 à Décembre 1978, appelé « Registre » et portant un titre récent sur la première de couverture : Acquisition Films.

Catalogue Pathé-Baby de la Cinémathèque coopérative de l'enseignement laïc (sic) de Bordeaux, 1929.

Catalogue Pathé-Baby de la Cinémathèque coopérative de l'enseignement laïc (sic) de Bordeaux, 1937.

Répertoire des films de l'Encyclopédie Gaumont, S.E.G., 1929.

Répertoire des films André Ghilbert, 1935.

Répertoire des films de la Cinémathèque agricole, ministère de l'Agriculture, 1939.

Rapports

« La géographie du cinéma », *Dossier du CNC*, n° 333, sept. 2015, p. 16

Berlioz Joanny, Rapport présenté devant la Chambre des députés, 01-12-1936.

Berthod, Michel, « Rapport sur l'exploitation dite non commerciale », CNC, ministère de la Culture et de la Communication, juin 2005.

Bessou Auguste, « Rapport général sur la commission extraparlamentaire chargée d'étudier les moyens de généraliser l'application du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement », ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Imprimerie nationale, 1920.

CNC, « Bilan collègue au cinéma 2004-2005 », 2005.

CNC, « Bilan national 2004-2005, Lycéens et apprentis au cinéma », 2005.

CNC, « Bilan national 2005-2006, Lycéens et apprentis au cinéma », 2006.

CNC, « Cahier des charges du dispositif collègue au cinéma » (non daté).

CNC, « Cahier des charges du dispositif école et cinéma » (non daté).

CNC, « Cahier des charges du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma » (non daté).

CNC, « Géographie de l'éducation au cinéma. 20 ans d'action culturelle cinématographique. École au cinéma. Collège au cinéma. Lycéens et apprentis au cinéma. Passeurs d'images », 2009.

CNC, « La géographie du cinéma », *Dossier du CNC*, n° 333, 2015, mis en ligne en septembre 2015. Accès : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/dossier-n333--la-geographie-du-cinema_227788.

- Deroin Valérie, « Emploi, bénévolat et financement des associations culturelles », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2014.
- Donnat Olivier, « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Eléments de synthèse. 1997-2008 », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2009.
- FNOCE, « Procès-verbal de l'Assemblée général de la FNOCE », 07-11-1929.
- Gariel Marie-Pierre, « Les défis de l'éducation aux médias et à l'information », Paris, Les éditions des journaux officiels, coll. « Les avis du CESE », *JORF*, 09-12-2019.
- Georgin Bernard, « Enquête sur l'enseignement du cinéma dans les écoles normales supérieures et dans la formation des instituteurs et professeurs du deuxième degré en France », rapport pour l'UNESCO, Paris, UNESCO, 1966.
- INSEE, « Démographie - Quartier Rémelange (QP057005) », 2018.
- INSEE, « Éducation - Quartier Rémelange (QP057005) », 2017.
- INSEE, « Insertion professionnelle - Quartier Rémelange (QP057005) », 2018.
- INSEE, « Revenus - Quartier Rémelange (QP057005) », 2018.
- INSEE, « Tissu économique - Quartier Rémelange (QP057005) », 2018.
- Ménis Gilles, « Le cinéma itinérant en France », ANCI, 2016, mis sur le site de l'ANCI. Accès : <https://www.cinema-itinerant.org/app/download/10545530452/%C3%89tude+ANCI.pdf?t=1581436472>.
- OREF / Pôle emploi Grand Est, « Portrait de territoire : bassin d'emploi du Bassin sidérurgique », décembre 2018.

Textes à valeur juridique

- « Charte pour l'éducation artistique et culturelle », Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle, 2016, mise en ligne en mai 2019. Accès : https://www.education.gouv.fr/sites/default/files/imported_files/document/Charte_EAC_HD_Mai_2019_1147206.pdf.
- « Parcours d'éducation artistique et culturelle », MEN, 01-07-2015, *JORF*, 07-07-2015.
- « Programme d'enseignement moral et civique de l'école et du collège (cycles 2, 3 et 4) », MEN, 17-07-2018, *JORF*, 21-07-2018, *Bulletin officiel de l'Éducation nationale*, n°30, 26-07-2018.

« Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation », MEN, 01-07-2013, *JORF*, 18-07-2013, *BO* n° 30, 25-07-2013.

Article 111-2 du Code du cinéma et de l'image animée, selon l'Ordonnance n° 2009-901 du 24-07-2009 et consolidée dans la version du 01-01-2020.

Circulaire n°97-123, « Mission du professeur exerçant en collège, en lycée d'enseignement général et technologique ou en lycée professionnel », MEN, 23-05-1997, *RLR*, vol. 8, titre 50, chap. 807-0.

Décision n° 20 du CNC, 24-06-1949.

Décret n° 2015-372, « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », 31-03-2015, *JORF*, 02-04-2015.

Décret n° 49-1275 portant sur le statut du cinéma non commercial », 21-09-1949, *JORF*, 23-09-1949, p. 9496.

Décret n° 55-465 portant sur la réforme des taxes sur le chiffre d'affaires, *JORF*, 08-05-1955.

Décret n° 55-469 portant sur la réforme de l'Impôt sur les spectacles, 30-04-1955, *JORF*, 08-05-1955.

Loi n° 2006-396 du 31 mars 2006 pour l'égalité des chances.

Loi n° 51-630 du 24 mai 1951, *JORF*, 27-05-1951, p. 5553.

Règlement n° 33 du CNC du 24-04-1954.

Autres documents

Anonyme, « Un peuple, une culture », Grenoble, 1945, réédité en tant que manifeste le 15-01-1946.

Anonyme, « Livret Fameck passé/présent. Invitation au voyage. Fameck à travers le temps », 2018. Accès : <http://www.ville-fameck.fr/fr/information/107869/livret-fameck-passe-present>.

Borrel Antoine., *Proposition de loi tendant à la création d'un Office national du Cinématographe*, n° 5030, Chambre des députés, 10-11-1927.

Brenier Joseph, « Correspondance Brenier-Cauvin », 17-10-1938.

Brenier Joseph., « Correspondance Brenier-Richard », 12 et 18 juin 1937.

Brenier Joseph., « Création, défense et développement des œuvres postsecondaires et périscolaires », *Discours devant l'assemblée générale*, Grand Orient de France, 1929.

Brenier Joseph., « Discours devant le Sénat », 26-12-1928.

- « Compte rendu du comité de pilotage du festival Première marche », Ligue de l'enseignement de l'Aube, 01-07-2019.
- « Compte rendu sur l'activité de l'office de Nancy », *Bulletin d'information de l'Office de Nancy*, OREC, année 1925-1926.
- « Comptes rendus du bureau et du comité d'administration », Office Régional d'Enseignement Cinématographique de Nancy, années 1925 à 1938 et 1946 à 1950.
- « Comptes rendus et procès-verbaux de l'assemblée générale », Office Régional d'Enseignement Cinématographique de Nancy, années 1924 à 1938 et 1952 à 1972.
- Massard Émile, « Proposition relative à la création d'un musée de conservation des films cinématographiques et des disques phonographiques historiques », Conseil municipal de Paris, 1921.
- Pie X, « Vehementer nos », lettre encyclique, Rome, 11-02-1906.
- Pie XI, « Divini illius magistri », lettre encyclique, Rome, 31-12-1929.
- Pie XII, « Miranda prorsus », lettre encyclique, Rome, 08-09-1957.

Archives filmiques

- Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie
- Centre de conservation et de recherche de la Cinémathèque de Toulouse
- Centre national de la cinématographie et de l'image animée (direction du patrimoine)
- Cinémathèque centrale de l'enseignement public (université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
- Cinémathèque française
- Cinémathèque municipale de Saint-Étienne
- Cinémathèque scolaire de la Ville de Paris – Robert-Lynen
- Conservatoire régional de l'image de Lorraine

Sources audiovisuelles

- Agopian Tania, De Pastre Béatrice et Ulrich Anne-Michèle, *Le Cinéma des écoles et des préaux*, Paris, cinémathèque scolaire Robert Lynen / Ville de Paris, 1997 (VHS).
- Devos Emmanuelle (dir.), *Mon Cinéma d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Cinémathèque Robert-Lynen, 2013 (DVD).

- Portier Henri, *Le Mouvement Freinet* (2 parties), 1996, dans *L'École buissonnière*, Production Doriane-films – ICEM, 2006 (coffret deux DVD).
- Vignaux Valérie, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, AFRHC et Films Jean Benoit-Lévy, 2007 (DVD).

SOURCES ORALES

- Laborderie Pascal, entretien avec Geneviève Agel, 2011.
- Laborderie Pascal, entretien avec Youssef Bouaouina, 2019.
- Laborderie Pascal, entretien avec Fabienne Barthélémy, 2019.
- Laborderie Pascal, entretien avec Odile Collinet, 2020.
- Laborderie Pascal, entretien avec Michel Dédébat, 2016.
- Laborderie Pascal, entretien avec Jean-Claude Dupont, 2016.
- Laborderie Pascal, entretien avec Patrick Dussauge, 2020.
- Laborderie Pascal, entretien avec Bernard Guyot, 2020.
- Laborderie Pascal, entretien avec Gisèle Hery, 2020.
- Laborderie Pascal, entretien avec Jason Mignot, 2019.
- Laborderie Pascal, entretien avec Morgane Noël, 2019.
- Laborderie Pascal, entretien avec Charles Perrin, 1999.
- Laborderie Pascal, entretien avec Jean-François Planchet, 2020.
- Laborderie Pascal, entretien avec Pierre Tournemire, 2009.
- Laborderie Pascal, entretien avec Jacques Zimmer, 2014.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du cinéma – dispositifs d'éducation cinématographique (ciné-club – cinéma amateur - cinéma éducateur - cinéma non commercial - cinéphilie – festival)

Abel Richard, "Auteurism and Renoir", in *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, Volume 2, 1929-1939*, 1988, pp. 164-167.

Amy de la Bretèque François, « Henri Agel (1911-2008). L'herméneutique du cinéma à l'université de Montpellier », *Le Dit de l'UPV*, n° 110, 2008, pp. 2-3.

Amy de la Bretèque François, « Henri Agel : humaniste, écrivain, critique de cinéma et homme de foi », *Cahier de l'Association culturelle du Razès*, n° 64, 2010, pp. 26-35.

Auzel Dominique et Laborderie Pascal (dir.), *Les Ciné-clubs à l'affiche*, Arles, A. Bizalion / Cinémathèque de Toulouse, 2018.

Baecque Antoine (de), *La Cinéphilie. Invention d'un regard histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

Béguin Marcel, *Le Cinéma et l'Église*, Paris, Fiches du cinéma, 1995.

Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Les Documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

Borde Raymond et Perrin Charles, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

Bourdier Philippe, *Éducation et Formation par le cinéma. UFOCEL Informations, revue professionnelle des enseignants projectionnistes*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2017.

Chapman James, « Le cinéma anglais et la propagande dans les années trente, un consensus entre l'industrie cinématographique et l'État », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 183-198.

- Chedaleux Delphine et Leventopoulos Mélisande (dir.), *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- Choukroun Jean, « La lente gestation d'une politique du cinéma français du rapport de Maurice Petsche (1935) au projet de loi Jean Zay », dans Laurent Creton et Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français, Théorème*, n° 27, 2017, pp. 27-34.
- Choukroun Jean, « Salles », *1895* n° 33, 2001, pp. 342-347.
- Clément Philippe, « L'éducation au cinéma et aux images, la refondation de l'éducation populaire : pour une transformation sociale ? », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, pp. 328-336.
- Dagneaux Leslie, « Les techniques Freinet ou le cinéma scolaire autrement : l'émancipation comme maître-mot : Retour sur quarante ans d'expérimentations (1927-1968) », thèse de doctorat en études cinématographiques, université Rennes 2, 2017.
- Dédébat Michel, « Les ciné-clubs : une passion partagée », dans Dominique Auzel et Pascal Laborderie (dir.), *Les Ciné-clubs à l'affiche*, Toulouse, A. Bizalion/Cinémathèque de Toulouse, 2018, pp. 65-88.
- De Pastre Béatrice, « Archives et patrimoine des années 1930. À la recherche des traces cinématographiques du Front populaire », dans Laurent Creton et Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français, Théorème*, n° 27, 2017, pp. 111-121.
- Flitterman-Lewis Sandy, « La Maternelle (1933). Important correction », 2007, mis en ligne le 4 juillet 2007. Accès : <http://www.imdb.com/user/ur15920897/comments>
- Flitterman-Lewis Sandy, *To Desire Differently: Feminism & the French Cinema*, Urbana, University of Illinois, 1990.
- Gallinari Pauline, « Les Semaines du cinéma de 1955. Nouvel enjeu culturel des relations franco-soviétiques », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 24, 2006, mis en ligne au printemps 2007. Accès : <https://www.pantheonsorbonne.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-24-art->

et-relations-internationales/pauline-gallinari-les-semaines-du-cinema-de-1955-nouvel-enjeu-culturel-des-relations-franco-sovietiques/

Gallois Alice et Laborderie Pascal, « Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990) », *Cycnos*, vol. 34, n° 1, 2018, pp. 145-163.

Gallois Alice, « Pratiquer l'éducation à et par l'image en Midi-Pyrénées avec la Ligue de l'enseignement (1950-1970) », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, pp. 253-275.

Garreau Laurent, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, PUF, 2009.

Gauthier Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/EDC, 1999.

Gimello-Mesplomb Frédéric, Laborderie Pascal et Souillés-Debats Léo (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016.

Hamery Roxane, « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, 2012-3, pp. 75-88.

Hamery Roxane, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Hamery Roxane, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2017.

Hediger Vinzenz et Vonderau Patrick, *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

Hoare Michael, « Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France. Les projections non commerciales – passé, présent, avenir... », *Cinéma et Société*, n° 1, 2009, pp. 7-17.

- Hubert-Lacombe Patricia, *Le Cinéma français dans la Guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Jolivet Liliane, « Faire disparaître des écrans le nom de Jean Benoit-Lévy », *Les Cahiers du judaïsme*, n° 27, 2009, p. 73-74.
- Laborderie Pascal et Soldé Vivien, « La violence au cinéma : un débat dans les réseaux de ciné-clubs confessionnels ou laïques (France, 1946-1953) », *Le Télémaque*, n° 53, 2018, pp. 81-96.
- Laborderie Pascal et Soldé Vivien, « Raymond Barkan et la défense de la laïcité dans *l'Écran français* et *UFOCEL Informations* (avr. 1946-nov. 1949) », dans François Albera, Laurent Le Forestier et Valérie Vignaux (dir.), *L'Écran français*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », à paraître.
- Laborderie Pascal, « *Âmes d'enfants*, un "film-parabole" exemplaire de la propagande solidariste en France dans l'entre-deux-guerres », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 2011, pp. 151-173.
- Laborderie Pascal, « L'enseignement du cinéma dans le *Précis d'initiation au cinéma* (Agel H. et G., 1956) », *Mise au point*, n° 7, 2015, mis en ligne le 25 mai 2015. Accès : <https://map.revues.org/1860/>.
- Laborderie Pascal, « Le cinéma éducateur laïque : l'autre cinéma du Front populaire » dans Carole Christen et Laurent Besse (dir.), *Histoire de l'éducation populaire (1815-1945)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2017, pp. 385-397.
- Laborderie Pascal, « Le statut du cinéma non commercial : un débat médiatisé dans *Le Film français* et *UFOCEL Informations* (1946-1955) », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Le Film français et UFOCEL Informations (1946-1955)*, *Théorème*, n° 23, 2015, pp. 107-116.
- Laborderie Pascal, « Le Voile sacré (Jean Benoit-Lévy, 1926), un film d'éducation populaire dans le réseau du cinéma éducateur laïque » dans Françoise Laot (dir.), *L'Image dans l'histoire de la formation des adultes*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 31-48.
- Laborderie Pascal, « Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social », *Éducation permanente*, n° 195, 2013, pp. 163-173.

- Laborderie Pascal, « Les métiers dits "féminins" dans les films de Jean Benoit-Lévy », *Images du travail, Travail des images*, n° 6-7, pp. 1-19, 2018, mis en ligne le 31 déc. 2018. Accès : <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1830>.
- Laborderie Pascal, « Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'Office de Nancy », *1895*, n° 64, 2011, pp. 30-49.
- Laborderie Pascal, « Les stéréotypes de la fugue et de la rébellion dans *La Maternelle* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1932) », *Cahiers Robinson*, n° 33, 2013, pp. 15-30.
- Laborderie Pascal, *Le Cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2015.
- Laborderie Pascal, « Le film-parabole dans les Offices du "cinéma éducateur" en France dans l'entre-deux-guerres (histoire d'un cinéma de propagande et étude d'un genre cinématographique) », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2009.
- Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992.
- Layerle Sébastien, « Défense et promotion d'un cinéma libre et indépendant dans la revue Image et Son et les réseaux de l'UFOLEIS (1956-1969) », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Débats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, pp. 283-290.
- Lefebvre Thierry, « Cinéma et discours hygiéniste (1890-1930) », thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 1996.
- Le Forestier Laurent, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, n° 51-4, pp. 78-97.
- Le Forestier Laurent, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, n° 62, 2010, pp. 9-27.
- Léglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français (1946-1981)*, tapuscrit, 1982.

- Léglise Paul, *Le Cinéma entre deux Républiques (1940-1946)*, t. 2, Paris, Pierre Lherminier éditeur, 1977.
- Le Gras Gwenaëlle et Sellier Geneviève (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015.
- Leventopoulos Mélisande, « Entre croisade morale et cinéphilie populaire, l'association de spectateurs Film et famille », dans Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos (dir.), *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 147-184.
- Leventopoulos Mélisande, *Les catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Marie Michel, « La fin des ciné-clubs ou comment disparaît une culture populaire », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, pp. 97-112.
- Matonti Frédérique, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes pour la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, pp. 66-79.
- Montebello Fabrice, « Les intellectuels, le peuple et le cinéma », dans *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 152-180.
- Montebello Fabrice, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960 », thèse de doctorat en histoire, université Lyon 2, 1997.
- Montebello Fabrice, *Le Cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, A. Colin, 2005.
- Murray Levine Alison J., « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 83, 2004, pp. 21-38.
- Murray Levine Alison J., *Framing the Nation. Documentary Film in the Interwar*, New York/London, Bloomsbury Publishing, 2010 ; *L'Œil*

de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.

Odin Roger, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », dans Olivier Leclerc (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* Québec, Éditions Science et bien commun, 2017, pp. 53-80.

Odin Roger, « Propositions pour une analyse sémiologique », dans Dominique Auzel et Pascal Laborderie (dir.), *Les Ciné-clubs à l'affiche*, Arles, A. Bizational / Cinémathèque de Toulouse, 2018, pp. 24-47.

Pillard Thomas, « Cinéphilie populaire et usages sociaux du cinéma dans les années 1950 : le courrier des lecteurs du Film complet (1949-1958) », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, 2015, pp. 69-87.

Rey Marie-Pierre, « Le cinéma dans les relations franco-soviétiques. Enjeux et problèmes à l'heure de la détente, 1964-1974 », dans Jean-François Sirinelli et Georges-Henri Soutou (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008, pp. 159-172.

Rousseau Sabine, « L'affaire de *La Religieuse* de Rivette (1965-1967) », *Cahiers d'études du religieux : recherches interdisciplinaires*, numéro spécial « Monothéismes et cinéma », 2012. Accès : <http://cerri.revues.org/1101>.

Sellier Geneviève, « Le cinéma français des années trente » dans *L'Antiféminisme au XX^e siècle*, Christine Bard (dir.), Paris, Fayard, 1999.

Sellier Geneviève, « Les goûts des spectateurs ordinaires : un paysage contrasté », dans Gwenaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, pp. 235-252.

Soldé Vivien, « Le cinéma dans l'éducation populaire en France : Étude comparative des réseaux confessionnels et laïques (1944-2005) », thèse de sociologie, Françoise F. Laot et Pascal Laborderie (dir.), université de Reims Champagne-Ardenne, en préparation.

Souillés-Debats Léo, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, automne 2015, pp. 87-103.

- Souillés-Debats Léo, « La culture cinématographique du mouvement ciné-club : Histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », thèse de doctorat en histoire du cinéma, université de Lorraine, 2013.
- Souillés-Debats Léo, « L'institutionnalisation des ciné-clubs. Du *statu quo* professionnel à l'uniformisation d'un mouvement (1957-1964) » dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 163-172.
- Souillés-Debats Léo, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2017.
- Taillibert Christel et Aubert Jean-Paul (dir.), « Les nouvelles pratiques cinéphiles », *Cahiers de champs visuels*, n° 12/13, 2015.
- Taillibert Christel, « De l'idéologie d'État au film d'éducation : itinéraire comparé de la France, de l'Italie et des États-Unis dans les années 1920 », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n° 3, 2006, pp. 29-43.
- Taillibert Christel, « La Ligue de l'enseignement et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, 2016, coll. « Histoire culturelle », pp. 311-327.
- Taillibert Christel, *L'Institut international du cinématographe éducatif, Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1999.
- Vignaux Valérie (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2014.
- Vignaux Valérie, « Un cinéma éducateur dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France ou Des images pour la République », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 199-214.
- Vignaux Valérie, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007.

Vignaux Valérie, *Suzanne Simonin ou La Religieuse ? Jacques Rivette*, Liège, Éditions du CEFAL, 2005.

Histoire de l'éducation – éducation populaire

Besse Laurent, « Une laïcité ouverte : les MJC », dans Patrick Weil dir, *Politiques de la laïcité au XX^e siècle*, PUF, 2006, pp. 443-461 ; Laurent Besse, *De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes. 1959-1981*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Besse Laurent, « Une nouvelle Ligue de l'enseignement ? Les MJC et leur fédération (1944-fin des années 1960) », dans *La Ligue et les autres mouvements laïques d'éducation populaire et de défense des libertés*, Actes de la journée d'étude du 03-04-2013, université Lyon 2, Paris, Ligue de l'enseignement, 2014, pp. 26-32.

Bourdieu Pierre et Passeron Jean-Claude, *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

Cacérés Bénigno, *Histoire de l'éducation populaire*, coll. « Peuple et culture », Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Cacérés Bénigno, « Les 40 ans de Peuple et culture », novembre 1985, mis en ligne le 25 avril 2014. Accès : <http://www.peuple-et-culture.org/spip.php?article51>.

Chanet Jean-François, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996, pp. 328-357.

Chateigner Frédéric, « "Éducation populaire" : Deux ou trois vies d'une formule », thèse de doctorat en sciences politiques, université de Strasbourg, 2012.

Christen Carole et Laurent Besse Laurent (dir.), *Histoire de l'éducation populaire (1815-1945)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2017.

Deroin Valérie, « Emploi, bénévolat et financement des associations culturelles », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2014. Accès : <https://www.culture.gouv.fr/content/download/85150/file/cc-2014-1%20associations%20culturelles.pdf?inLanguage=fr-fr>.

- Dubois Vincent, Dumazedier Joffre, Georgakakis Didier, Girard Augustin, *Politix*, n° 24, *Sciences sociales et politiques culturelles*. Entretiens avec Joffre Dumazedier Joffre et Augustin Girard, 1993, pp. 57-77.
- Dommanget Maurice, *Auguste Blanqui et la Révolution de 1848*, Paris/La Haye, Mouton, 1969.
- Ion Jacques, *La Fin des militants ?*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1997.
- Martin Jean-Paul (dir.), *L'Espérance contrariée : éducation populaire et jeunesse à la libération (1944-1947)*, *Les Cahiers de l'animation*, n° 57-58, 1986.
- Martin Jean-Paul, « Éducation populaire », dans François Jacquet-Francillon, Renaud d'Enfert et Laurence Loeffel (dir.), *Une histoire de l'école. Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Retz, 2010, pp. 197-204.
- Martin Jean-Paul, *La Ligue de l'enseignement. Une histoire politique (1866-2016)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Mignon Jean-Marie, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte, 2007.
- Patthieu Sylvain, *Tourisme et Travail : de l'éducation populaire au secteur marchand (1945-1985)*, Paris, Presses de Science-po, 2013.
- Poujol Geneviève et Romer Madeleine, *Dictionnaire biographique des militants*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Prost Antoine, *Regards historiques sur l'éducation en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Belin, 2007.
- Sévilla Nathalie, « La Ligue de l'enseignement, Confédération générale des œuvres laïques 1919-1939 », thèse de doctorat en histoire, IEP de Paris, 2004, p. 406.
- Tournemire Pierre, *Histoire de la Ligue de l'enseignement*, Paris, LFEEP, 1997.
- Urfalino Philippe, « Les maisons de la culture contre l'éducation populaire », dans Geneviève Poujol (dir.), *L'Éducation populaire au tournant des années 1960*, Paris, INJEP, coll. « Documents de l'INJEP », n° 10, 1993, pp. 70-72.

Histoire culturelle, économique, politique ou sociale de la France au XX^e siècle

- Battagliola Françoise, « L'entre-deux-guerres : les femmes à la conquête du tertiaire », dans *Histoire du travail des femmes*, [2000], 3^e Éd. 2008.
- Berstein Serge, *Histoire du parti radical*, t. II, *Crise du radicalisme 1926-1939*, Paris, Presses de la FNSP, 1982.
- Bouquillion Philippe, « Les politiques publiques en direction des industries culturelles », dans Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2^{ème} éd. 2017, pp. 169-189.
- Certeau Michel (de), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, [1980], 1990.
- Chartier Roger, « Culture populaire », dans André Burguière, *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, pp. 174-179.
- Chevalier Michel, « Les phénomènes néo-ruraux », *Espaces géographiques*, t. 10, n^o 1, 1981, pp. 33-47.
- Duby Georges, *Histoire de la France rurale*, t. 4. *La fin de la France rurale de 1914 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Ellul Jacques, *Histoire de la propagande*, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 1967.
- Mayeur Jean-Marie, *Les Débuts de la III^e République, 1871-1898*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1973, pp. 153-154.
- Ory Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.
- Paxton Robert, *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Perriault Jacques, *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.
- Poirrier Philippe, *La France contemporaine. L'État et la culture en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Le Livre de poche, 2000.
- Poirrier Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.

- Poirrier Philippe, *Les Politiques de la culture en France*, Paris, La Documentation française, 2016.
- Poirrier Philippe, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2ème éd. 2017.
- Rebérioux Madeleine, *La République radicale ? 1898-1914*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1975.
- Rémond René (dir), *Atlas historique de la France contemporaine*, Paris, A. Colin, 1966.
- Rémond René, *L'Anticléricalisme en France, de 1815 à nos jours*, Paris, Complexe, 1985.
- Sallustio Madeleine, « Le "retour à la terre" : entre utopie et nostalgie », *Conserveries mémorielles*, n° 22, 2018, mis en ligne le 17 juin 2018. Accès : <https://journals.openedition.org/cm/2910>.
- Sauvy Alfred, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, [1965], Paris, Economica, 1984.
- Sirinelli Jean-François, « La France de l'entre-deux-guerres : un *trend* pacifiste ? », in VAISSE M., *Le Pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, pp. 18-43.
- Sirinelli Jean-François et Georges-Henri Soutou Georges-Henri (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008
- Urfalino Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

Médiation culturelle (éducation artistique et culturelle – éducation aux médias et à l'information – enseignement du cinéma – public – spectateur)

- Allard Laurence, « Cinéphilies à vos claviers ! Réception, public et cinéma, *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, pp. 131-168.
- Archat-Tatah Caroline, *Ce que l'école fait avec le cinéma. Enjeux d'apprentissage dans la scolarisation de l'art à l'école primaire et au collège*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

- Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bourdieu Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- Bordeaux Marie-Christine et Deschamps François, *L'Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2013.
- Bordeaux Marie-Christine, « L'EAC, ou la construction progressive d'un agenda politique en France pour les arts et la culture à l'école », dans Éric Fourreau (dir.), *L'Éducation artistique dans le monde. Récits et enjeux*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2018, pp. 259-269.
- Caune Jean, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999 ; réédition augmentée sous *La Médiation culturelle, Expérience esthétique et construction du vivre ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.
- Caune Jean, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.
- Corroy Laurence, *Éducation et médias. La créativité à l'ère numérique*, Paris/Londres, Iste Éditions, 2016.
- Corroy Laurence et Froissart Pascal, « L'éducation aux médias dans les discours des ministres de l'éducation, 2005-2017 », *Questions de communication*, Presses universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, n° 34, 2018, pp.173-188.
- Conférence permanente des directeurs·trices des unités de recherche en sciences de l'information et de la communication, *Dynamiques de la recherche en SIC*, CPDirSIC, 2018. Accès : <http://cpdirsic.fr/wp-content/uploads/2018/09/dynamiques-des-recherches-sic-web-180919.pdf>.
- Creton Laurent et Kitsopanidou Kira (dir.), *Les Salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin, 2013.
- Creton Laurent, « Histoire économique du cinéma français dans les années 1950-1960 : quelques analyses sur la fréquentation et les parts de marché », dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma, une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 103-120.

- Davallon Jean, « La médiation : la communication en procès », dans *Médiations et Médiateurs, MEI*, n° 19, 2004, pp. 37-59.
- Dakhliia Jamil (dir.), *À la recherche des publics populaires. (1) Faire peuple*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », 2015.
- Dakhliia Jamil, Le Nozach Delphine et Ségur Céline, *À la recherche des publics populaires, (2) Être peuple*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », 2016.
- Degryse Camille, « Introduction d'une éducation au cinéma et à l'audiovisuel à l'École de 1945 à nos jours. Controverses et compromis », thèse de doctorat en sciences de l'éducation, université Lumière Lyon 2, 2019.
- Donnat Olivier, « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Eléments de synthèse. 1997-2008 », DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2009. Accès : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-Pratiques-culturelles/l-Enquete-2008>.
- Donnat Olivier, *Les Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris, ministère de la Culture et de la Communication / La Découverte, 2009.
- Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009.
- Ethis Emmanuel (dir.), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2001.
- Ethis Emmanuel et Fabiani Jean-Louis, « Pour une sociologie des publics de la culture "reterritorialisée" », dans *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2002, pp. 273-284.
- Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2005.
- Ethis Emmanuel, *Les Spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006.

- Ethis Emmanuel, « Préface », dans Dominique Auzel et Pascal Laborderie (dir.), *Les Ciné-clubs à l'affiche*, Arles, A. Bizalion / Cinémathèque de Toulouse, 2018, pp. 7-8.
- Fleury Béatrice et Jacques Walter (dir.), *Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel. État des lieux et perspectives*, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », n° 2, 2004.
- Gariel Marie-Pierre, *Les Défis de l'éducation aux médias et à l'information*, Paris, Les éditions des journaux officiels, coll. « Les avis du CESE », 2019, pp. 7-9 ; *JORF*, 09-12-2019.
- Gimello-Mesplomb Frédéric, « Cinéphilie », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 02 avril 2017. Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cinephilie/>.
- Gimello-Mesplomb Frédéric, « Trois nouvelles "zones grises" au prisme des évolutions sociotechniques du cinéma : économie de la notoriété, incertitude et phénomènes de traînes. Quelques considérations épistémologiques », *Mise au point*, n° 4, 2012. Accès : <http://journals.openedition.org/map/762>.
- Guillou Lauriane, Malinas Damien, Roth Raphaël et Royon Camille, « Éducation artistique et culturelle », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2019, mis en ligne le 27 juin 2019. Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/education-artistique-et-culturelle>.
- Jacobi Daniel, « Savoirs non formels ou apprentissages implicites ? », *Recherches en communication*, n° 15, 2001. Accès : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/47503>.
- Jenkins Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Paris, A. Colin, [2006], 2013.
- Kessler Frank, « La salle en ville comme dispositif », dans Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (dir.), *Les Salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin, 2013, pp. 52-60.
- Kiyindou Alain, Barbey Francis et Corroy Laurence (dir.), *De l'éducation par les médias à l'éducation aux médias*, Paris, L'Harmattan, 2016.

- Laborde Barbara, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias. Trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
- Laborde Barbara, « L'analyse filmique en lycée : quelles stratégies de production de sens », dans Laurent Creton, Laurent Jullier et Raphaëlle Moine (dir.), *Le Cinéma en situation. Expériences et usages du film, Théorème*, n° 15, Paris, PSN, 2012, pp. 35-46.
- Lahire Bernard, *La Culture des individus. Dissonances, cultures et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- Lecolle Michelle, « Public (lexique) », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015, mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 20 mars 2019. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-lexique>.
- Légon Tomas, « La recherche du plaisir culturel. La construction des avis *a priori* en musique et cinéma chez le public lycéen », thèse de doctorat en sociologie, EHESS, 2014.
- Leveratto Jean-Marc et Jullier Laurent (dir.), « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010.
- Liot Françoise (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Maigret Éric et Macé Éric, *Penser les médiacultures*, Paris, INA / A. Colin, 2005.
- Marie Michel, « 1945-1985, une longue marche », *Cinémaction*, n° 45, « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », 1987, pp. 29-38.
- Moulinier Pierre, « Animation culturelle », dans Emmanuel de Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, CNRS – Larousse, 2001, p. 20.
- Montebello Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, 2003/3, n° 27-28, pp. 113-119.
- Négrier Emmanuel et Jourda Marie-Thérèse, *Les Nouveaux Territoires des festivals*, Paris, M. de Maule, 2007.

- Négrier Emmanuel, « Festivalisation: patterns and limits », dans Chris Newbold, Christopher Maughan, Jennie Jordan and Franco Bianchini (dir.), *Festivals in focus*, Oxford, Goodfellow, 2015, pp. 18-27.
- Négrier Emmanuel, « Que font les festivals à la culture ? », dans Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2ème éd. 2017, pp. 209-212.
- Odin Roger, « Élargir le cadre », *Mise au point*, n° 7, 2015. Accès : <http://journals.openedition.org/map/1864>.
- Pinto Aurélie, « Les salles de cinéma d'art et d'essai : sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique », thèse de doctorat en sociologie, université d'Amiens, 2012.
- Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Ruby Christian, « Public des arts et de la culture », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 30 mars 2017. Dernière modification le 12 novembre 2018. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/public-des-arts-et-de-la-culture>.
- Ruby Christian, « Démocratisation du public » *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2016, mis en ligne le 19 octobre 2016. Dernière modification le 06 mars 2018. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/democratisation-du-public>.
- Séguir Céline, *Les Recherches sur les téléspectateurs. Trajectoires académiques*, Paris, Hermès/Lavoisier, 2010.
- Séguir Céline, « L'étude des publics de télévision en SIC. Quelle évolution conceptuelle ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7, 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015. Accès : <http://journals.openedition.org/rfsic/1470>.
- Taillibert Christel, *Vidéo à la demande : Une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2020.
- Wallon Emmanuel, « L'éducation artistique », dans Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française [2010], 2ème éd. 2017, pp. 279-298.

Laïcité

Baubérot Jean, « L'affaire des foulards et la laïcité à la française », *L'Homme et la Société*, n° 20, 1996, pp. 9-16.

Baubérot Jean, *Vers un nouveau pacte laïque ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Condorcet Jean-Antoine-Nicolas de Caritat (marquis de), « Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique », présentés à l'Assemblée nationale, les 20 et 21 avril 1792. Accès : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ed.asp>.

Ducomte Jean-Michel, « Préface », dans Jean-Paul Martin, *La Ligue de l'enseignement. Une histoire politique (1866-2016)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 15-29.

Favret-Saada Jeanne, *Les Sensibilités religieuses blessées. Christianismes, blasphèmes et cinéma. 1965-1988*, Paris, Fayard, 2017.

Heinich Nathalie, « Dix propositions sur les valeurs », *Questions de communication*, n° 31, 2017, pp. 291-313, mis en ligne le 01 septembre 2019. Accès : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11156>.

Heinich Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

Kant Emmanuel, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », Königsberg, 30-08-1784, dans Emmanuel Kant, *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières et autres textes*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 49.

Laot Laurent, *Catholicisme, politique, laïcité*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1990.

Le Cornec Ubertini Anne-Hélène, « Laïcité », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, mis en ligne le 14 décembre 2017, dernière modification le 16 mars 2020. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/laicite>.

Nicolet Claude, *L'Idée républicaine en France*, Paris, Gallimard, 1982.

Peña-Ruiz Henri, *Qu'est-ce que la laïcité ?*, Paris, Gallimard, 2003.

Peña-Ruiz Henri, « La laïcité en débat au Sénat. Auditions devant la Commission sénatoriale d'enquête sur le fonctionnement du service public de l'éducation, sur la perte de repères républicains que révèle la vie dans les établissements scolaires et sur les difficultés rencontrées par les enseignants dans l'exercice de leur profession », *Histoire, Monde et Cultures religieuses*, 2015/3, n° 35, pp. 138-144.

Ricoeur Paul, « Le dialogue des cultures », dans *Aux sources de la culture française*, Paris, La Découverte, pp. 97-106.

Philosophie

Bergson Henri, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1919.

Foucault Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

Reboul Olivier, *Les Valeurs de l'éducation*, Paris, PUF, 1992.

Question d'épistémologie - Interdisciplinarité

Fleury Béatrice et Walter Jacques, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », *Questions de communication*, n° 18, 2010, pp. 143-154.

Koren Roselyne, « Quand l'interdisciplinarité est un "état d'esprit" critique et heuristique », *Questions de communication*, n° 18, 2010, pp. 159-170.

Sciences de l'éducation et de la formation

Bucheton Dominique et Soulé Yves, « Les gestes professionnels et le jeu des postures de l'enseignant dans la classe : un multi-agenda de préoccupations enchâssées », *Éducation et Didactique*, vol 3 - n° 3, 2009, pp. 29-48.

Dewey John, *Experience and Education*, New York, Kappa Delta Pi, 1938, [Simon & Schuster, 1997].

Kolb David A., *Experiential Learning. Experience as the Source of Learning and Development*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984.

Marcel Jean-François, « Approche ethnographique des pratiques enseignantes durant les temps interstitiels », *Spirale - Revue de Recherches en Éducation*, n° 3, 2002, pp. 103-121.

Vygotsky Lev S., *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

ANNEXES

Annexe 1. Mission du professeur

Extrait de la « Mission du professeur exerçant en collège, en lycée d'enseignement général et technologique ou en lycée professionnel », « Circulaire n° 97-123 », MEN, 23-05-1997, *RLR*, vol. 8, titre 50, chap. 807-0.

Introduction

Le professeur exerçant en collège, en lycée d'enseignement général et technologique ou en lycée professionnel participe au service public d'éducation qui s'attache à transmettre les valeurs de la République, notamment l'idéal laïque qui exclut toute discrimination de sexe, de culture ou de religion. Le professeur, fonctionnaire de l'État, relève du statut général de la fonction publique et du statut particulier de son corps d'appartenance qui définissent ses droits et obligations.

Le professeur exerce son métier dans des établissements secondaires aux caractéristiques variables selon le public accueilli, l'implantation, la taille et les formations offertes. Sa mission est tout à la fois d'instruire les jeunes qui lui sont confiés, de contribuer à leur éducation et de les former en vue de leur insertion sociale et professionnelle. Il leur fait acquérir les connaissances et savoir-faire, selon les niveaux fixés par les programmes et référentiels de diplômes et concourt au développement de leurs aptitudes et capacités. Il les aide à développer leur esprit critique, à construire leur autonomie et à élaborer un projet personnel. Il se préoccupe également de faire comprendre aux élèves le sens et la portée des valeurs qui sont à la base de nos institutions, et de les préparer au plein exercice de la citoyenneté.

Dans le cadre des orientations et des programmes définis par le ministre chargé de l'éducation nationale, des orientations académiques et des objectifs du projet d'établissement, le professeur dispose d'une autonomie dans ses choix pédagogiques. Cette autonomie s'exerce dans le respect des principes suivants :

Les élèves sont au centre de la réflexion et de l'action du professeur, qui les considère comme des personnes capables d'apprendre et de progresser et qui les conduit à devenir les acteurs de leur propre formation ;

Le professeur agit avec équité envers les élèves ; il les connaît et les accepte dans le respect de leur diversité ; il est attentif à leurs difficultés ;

Au sein de la communauté éducative, le professeur exerce son métier en liaison avec d'autres, dans le cadre d'équipes variées ;

Le professeur a conscience qu'il exerce un métier complexe, diversifié et en constante évolution. Il sait qu'il lui revient de poursuivre sa propre formation tout au long de sa carrière. Il s'attache pour cela à actualiser ses connaissances et à mener une réflexion permanente sur ses pratiques professionnelles.

La mission du professeur et la responsabilité qu'elle implique se situent dans le triple cadre du système éducatif, des classes qui lui sont confiées et de son établissement d'exercice.

Annexe 2. Les défis de l'éducation aux médias et à l'information

« Synthèse de l'avis », dans Marie-Pierre Gariel, *Les Défis de l'éducation aux médias et à l'information, Avis présenté au nom de la Section de l'Éducation, de la Culture et de la Communication*, Paris, Les éditions des journaux officiels, coll. « Les avis du CESE », 2019, pp. 7-9., *JORF*, 09-12-2019.

Depuis près de deux décennies, on assiste à une transformation profonde du monde des médias et des pratiques médiatiques : apparition continue de nouveaux vecteurs d'information (Internet, réseaux sociaux numériques, etc.), possibilité offerte à chacun d'être émetteur et récepteur de l'information, crise du modèle économique et concentration des médias, dégradation des conditions de travail et précarisation des professionnels de l'information, climat de méfiance vis-à-vis des médias mais aussi de façon plus générale envers la parole politique, certaines institutions ou expertises scientifiques.

L'élargissement de l'offre médiatique, la multiplication de ses formats et la diversité de ses contenus alimentent un flux d'information désormais continu, instantané, planétaire. De nouveaux espaces de discussion et de connaissance enrichissent le débat démocratique. Mais ces changements ont également fragilisé l'existence de certains médias et produit des dérives.

Dans ce contexte, l'éducation aux médias et à l'information (EMI) doit permettre aux enfants, aux jeunes, aux adultes et aux personnes âgées d'acquérir, sans pour autant devenir des professionnels, des connaissances et des compétences leur permettant de s'informer, d'émettre, de diffuser, d'analyser et de partager des informations de façon responsable. Elle apparaît comme un défi majeur pour préserver et vivifier la démocratie mais aussi comme une opportunité de rendre concrète l'éducation à la citoyenneté. En effet, elle concourt à développer le discernement et l'esprit critique nécessaires pour décrypter les médias et l'information et pour exercer sa liberté d'opinion et d'expression. Les dix-neuf préconisations de cet avis s'articulent autour de quatre grands axes : éduquer aux médias et à l'information tous les publics par la pratique ; mieux former à

l'éducation aux médias et à l'information les acteurs et les actrices intervenant dans ce domaine ; soutenir l'évaluation et la recherche dans le domaine de l'éducation aux médias et à l'information ; accorder les moyens financiers nécessaires pour relever les défis de l'EMI pour tous, véritable enjeu de démocratie.

LES PRÉCONISATIONS DU CESE

ÉDUCUER AUX MÉDIAS ET À L'INFORMATION TOUS LES PUBLICS PAR LA PRATIQUE

Préconisation n° 1 : le CESE préconise que l'État crée des instances nationale et régionales, pilotées par le Centre pour l'éducation aux médias et à l'information (Clemi), réunissant les principaux acteurs de l'éducation aux médias et à l'information afin de coordonner leurs actions, d'élargir leur cible à tous les publics et sur tous les territoires y compris les Outre-mer.

Préconisation n° 2 : le CESE préconise de renforcer les moyens financiers et humains du Centre pour l'éducation aux médias et à l'information et de systématiser dans chaque académie la désignation d'au moins un coordonnateur à temps plein ayant le statut de délégué académique.

Préconisation n° 3 : le CESE préconise que les ministères concernés tirent un premier bilan de l'enseignement de l'éducation aux médias et à l'information au collège et au lycée.

Préconisation n° 4 : le CESE préconise que les ministères en charge des questions d'éducation et de culture co-construisent avec les acteurs concernés un plan systématisant la création de médias par et pour les jeunes ou la mise en place d'un événement lié à l'éducation aux médias et à l'information, organisé avec les élèves, dans chaque établissement scolaire et universitaire.

Préconisation n° 5 : afin d'accompagner les parents dans leurs responsabilités éducatives, le CESE préconise de mieux faire connaître les dispositifs d'éducation aux médias et à l'information existants en direction des familles et de les doter de moyens pour qu'ils se développent *via* des partenariats mis en œuvre sur les lieux de présence des parents.

Préconisation n° 6 : le CESE préconise que la Semaine de la presse et des médias dans l'École devienne la Semaine des médias et de l'information pour toutes et tous avec un volet scolaire et un volet grand public.

Préconisation n° 7 : le CESE préconise que les ministères en charge des questions d'éducation et de culture et les collectivités territoriales consacrent davantage de moyens aux associations accueillant les volontaires du Service Civique pour mener des missions dans le domaine de l'éducation aux médias et à l'information.

Préconisation n° 8 : le CESE préconise que les ministères concernés lancent un appel à projets sur le thème de l'éducation aux médias et à l'information à destination des étudiants, des adultes et des personnes âgées.

Préconisation n° 9 : le CESE préconise que le cahier des charges des chaînes du service public intègre la diffusion d'une émission télévisée, à une heure de grande écoute, dédiée au décryptage de l'information et à la fabrication des contenus médiatiques.

Préconisation n° 10 : le CESE préconise que les Espaces Publics Numériques mettent en place régulièrement des activités d'éducation aux médias et à l'information.

Préconisation n° 11 : le CESE préconise que l'État et les collectivités territoriales, dans le cadre du deuxième acte du Plan bibliothèques, développent dans ces structures davantage d'activités d'éducation aux médias et à l'information reposant sur la pratique et en partenariat avec les acteurs locaux agissant dans ce domaine.

Préconisation n° 12 : le CESE préconise que le ministère de la Culture amplifie le déploiement des résidences de journalistes à l'attention de tous les publics sur tous les territoires y compris dans les Outre-mer.

Préconisation n° 13 : le CESE préconise que le ministère de la Culture soutienne et développe les médias associatifs.

MIEUX FORMER À L'ÉDUCATION AUX MÉDIAS ET À L'INFORMATION LES ACTEURS ET LES ACTRICES INTERVENANT DANS CE DOMAINE

Préconisation n° 14 : le CESE préconise que la formation des formateurs et formatrices à l'éducation aux médias et à l'information

soit mieux définie en termes de contenus, de méthode et de durée et adaptée à la diversité des personnes formées.

Préconisation n° 15 : le CESE préconise que la formation initiale et continue des enseignants, des professeurs documentalistes, des chefs d'établissements, des personnels du secteur socioculturel public ou associatif et des bibliothécaires prennent mieux en compte l'éducation aux médias et à l'information.

Préconisation n° 16 : le CESE préconise qu'une sensibilisation à l'éducation aux médias et à l'information soit systématiquement intégrée dans la formation initiale et continue des journalistes.

SOUTENIR L'ÉVALUATION ET LA RECHERCHE DANS LE DOMAINE DE L'ÉDUCATION AUX MÉDIAS ET À L'INFORMATION

Préconisation n° 17 : Le CESE préconise le lancement d'un appel à projets universitaire afin d'évaluer les effets des politiques publiques et des dispositifs en matière d'éducation aux médias et à l'information, préalable indispensable à l'amplification et à l'adaptation des actions à mener en direction de tous les publics.

Préconisation n° 18 : le CESE préconise de développer, dans le cadre de la prochaine loi de programmation relative à la recherche, un programme spécifique de recherche en matière d'éducation aux médias et à l'information en particulier sur la thématique de la réception de l'information.

ACCORDER LES MOYENS FINANCIERS NÉCESSAIRES POUR RELEVER LES DÉFIS DE L'EMI POUR TOUS, VÉRITABLE ENJEU DE DÉMOCRATIE

Préconisation n° 19 : le CESE préconise la création d'un fonds dédié au financement des actions d'éducation aux médias et à l'information, de la formation des acteurs et de la recherche dans ce domaine. Ce fonds sera abondé par une partie des recettes de la taxe sur les services numériques dite « Taxes GAFA ».

Annexe 3. Le statut du cinéma non commercial

Décret n° 49-1275 du 21-09-1949. *JORF*, 23-09-1949, p. 9496.

ARTICLE PREMIER. — Les séances de projection cinématographique organisées par les services publics dans la limite de leur compétence ne sont pas soumises aux règles de l'exploitation commerciale.

ARTICLE 2. — Ne sont pas soumises aux règles de l'exploitation commerciale toutes les séances gratuites, c'est-à-dire celles pour lesquelles aucune redevance n'est perçue sous quelque forme que ce soit. Sont assimilées aux séances gratuites celles où il n'est perçu par séance qu'une participation aux frais n'excédant pas la somme prévue à l'article 473 (paragraphe 5) du code des contributions indirectes.

ARTICLE 3. — Ne sont pas soumises aux règles de l'exploitation commerciale les séances payantes exceptionnellement organisées par des associations légalement constituées, ne poursuivant la réalisation d'aucun bénéfice commercial ou financier, sous réserve que le nombre des séances n'excède pas quatre par an et par association.

ARTICLE 4. — Ne sont pas soumises aux règles de l'exploitation commerciale les séances, même régulières, organisées dans les conditions prévues aux articles 5, 6, 7 et 8 par les associations de culture populaire affiliées à l'une des associations ou fédérations nationales ou régionales spécialement habilitées à diffuser la culture par le film.

L'habilitation des associations ou fédérations nationales ou régionales sera accordée par arrêté concerté du Ministre de l'Education Nationale et du Ministre chargé du cinéma, après consultation des ministres qui seraient éventuellement intéressés.

Chacune des associations qui leur sont affiliées devra être en possession d'une carte officielle faisant foi de cette habilitation. Il appartiendra aux associations ou fédérations nationales ou régionales habilitées de leur faire parvenir cette carte.

Les dirigeants de chaque association, organisateurs des séances, seront tenus de présenter cette carte à tout moment à la réquisition des représentants des pouvoirs publics.

ARTICLE 5. — L'entrée aux séances prévues à l'article 4 sera réservée -aux membres de l'association porteurs d'une carte en règle ou à leurs invités à titre gratuit munis d'une invitation nominative.

ARTICLE 6. — Les recettes (les associations provenant des cotisations payées par leurs membres afin d'être admis 'à assister aux séances seront affectées exclusivement soit au fonctionnement et à l'expansion des associations, soit à des établissements publics ou reconnus d'utilité publique, constitués dans un but de prévoyance ou d'assistance.

ARTICLE 7. — Les associations de culture populaire prévues à l'article 4 ne pourront se procurer des films auprès des distributeurs que par l'intermédiaire des associations ou fédérations nationales ou régionales habilitées auxquelles elles sont affiliées.

Ces associations ou fédérations nationales ou régionales habilitées devront veiller, sous le contrôle du Ministre de l'Education Nationale et du Ministre chargé du cinéma, à ce que la nature des programmes corresponde aux buts de culture populaire poursuivis par les associations précitées.

Au cas où les programmes présentés par une association ne présenteraient pas un caractère de culture populaire, l'habilitation pourra lui être retirée à titre provisoire ou définitif, par arrêté du Ministre de l'Education Nationale et du Ministre chargé du cinéma.

ARTICLE 8. — Les organisateurs et les bénéficiaires des séances prévues par les articles 3 et 4 ci-dessus devront être en mesure de justifier auprès des représentants des pouvoirs publics de l'affectation de la totalité des recettes entraînées, par l'organisation des séances.

La carte faisant foi de leur habilitation pourra être retirée aux associations de culture populaire prévues à l'article 4 par arrêté concerté du Ministre de l'Education Nationale et du Ministre chargé du cinéma si les justifications apportées n'apparaissent pas satisfaisantes.

ARTICLE 9. — Le Ministre de l'Education Nationale, le Ministre de l'Industrie et du Commerce et le Secrétaire d'Etat à l'Enseignement

Technique, à la Jeunesse et aux Sports sont chargés de l'exécution du présent décret qui sera publié au Journal Officiel de la République Française.

Fait à Paris, le 21 septembre 1949.

Annexe 4. Socle commun de connaissances, de compétences et de culture

Extrait du « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », « Décret n° 2015-372 » du 31-03-2015, *JORF*, 02-04-2015, pp. 7-8.

Domaine 5: les représentations du monde et l'activité humaine.

Ce domaine est consacré à la compréhension du monde que les êtres humains tout à la fois habitent et façonnent. Il s'agit de développer une conscience de l'espace géographique et du temps historique. Ce domaine conduit aussi à étudier les caractéristiques des organisations et des fonctionnements des sociétés. Il initie à la diversité des expériences humaines et des formes qu'elles prennent: les découvertes scientifiques et techniques, les diverses cultures, les systèmes de pensée et de conviction, l'art et les œuvres, les représentations par lesquelles les femmes et les hommes tentent de comprendre la condition humaine et le monde dans lequel ils vivent.

Ce domaine vise également à développer des capacités d'imagination, de conception, d'action pour produire des objets, des services et des œuvres ainsi que le goût des pratiques artistiques, physiques et sportives. Il permet en outre la formation du jugement et de la sensibilité esthétiques. Il implique enfin une réflexion sur soi et sur les autres, une ouverture à l'altérité, et contribue à la construction de la citoyenneté, en permettant à l'élève d'aborder de façon éclairée de grands débats du monde contemporain.

Objectifs de connaissances et de compétences pour la maîtrise du socle commun

L'espace et le temps

L'élève identifie ainsi les grandes questions et les principaux enjeux du développement humain, il est capable d'appréhender les causes et les conséquences des inégalités, les sources de conflits et les solidarités, ou encore les problématiques mondiales concernant l'environnement, les ressources, les échanges, l'énergie, la démographie et le climat. Il

comprend également que les lectures du passé éclairent le présent et permettent de l'interpréter. L'élève se repère dans l'espace à différentes échelles, il comprend les grands espaces physiques et humains et les principales caractéristiques géographiques de la Terre, du continent européen et du territoire national: organisation et localisations, ensembles régionaux, outre-mer. Il sait situer un lieu ou un ensemble géographique en utilisant des cartes, en les comparant et en produisant lui-même des représentations graphiques.

Organisations et représentations du monde

L'élève lit des paysages, identifiant ce qu'ils révèlent des atouts et des contraintes du milieu ainsi que de l'activité humaine, passée et présente. Il établit des liens entre l'espace et l'organisation des sociétés.

Il exprime à l'écrit et à l'oral ce qu'il ressent face à une œuvre littéraire ou artistique; il étaye ses analyses et les jugements qu'il porte sur l'œuvre; il formule des hypothèses sur ses significations et en propose une interprétation en s'appuyant notamment sur ses aspects formels et esthétiques. Il justifie ses intentions et ses choix expressifs, en s'appuyant sur quelques notions d'analyse des œuvres. Il s'approprie, de façon directe ou indirecte, notamment dans le cadre de sorties scolaires culturelles, des œuvres littéraires et artistiques appartenant au patrimoine national et mondial comme à la création contemporaine.

Invention, élaboration, production

L'élève imagine, conçoit et réalise des productions de natures diverses, y compris littéraires et artistiques. Pour cela, il met en œuvre des principes de conception et de fabrication d'objets ou les démarches et les techniques de création. Il tient compte des contraintes des matériaux et des processus de production en respectant l'environnement. Il mobilise son imagination et sa créativité au service d'un projet personnel ou collectif. Il développe son jugement, son goût, sa sensibilité, ses émotions esthétiques.

Il connaît les contraintes et les libertés qui s'exercent dans le cadre des activités physiques et sportives ou artistiques personnelles et collectives. Il sait en tirer parti et gère son activité physique et sa production ou sa performance artistiques pour les améliorer, progresser et se perfectionner. Il cherche et utilise des techniques pertinentes, il construit des stratégies pour réaliser une performance sportive. Dans le cadre d'activités et de projets collectifs, il prend sa place dans le groupe

en étant attentif aux autres pour coopérer ou s'affronter dans un cadre réglementé.

Pour mieux connaître le monde qui l'entoure comme pour se préparer à l'exercice futur de sa citoyenneté démocratique, l'élève pose des questions et cherche des réponses en mobilisant des connaissances sur :

- les principales périodes de l'histoire de l'humanité, situées dans leur chronologie, les grandes ruptures et les événements fondateurs, la notion de civilisation ;
- les principaux modes d'organisation des espaces humanisés ;
- la diversité des modes de vie et des cultures, en lien avec l'apprentissage des langues ;
- les éléments clés de l'histoire des idées, des faits religieux et des convictions ;
- les grandes découvertes scientifiques et techniques et les évolutions qu'elles ont engendrées, tant dans les modes de vie que dans les représentations ;
- les expressions artistiques, les œuvres, les sensibilités esthétiques et les pratiques culturelles de différentes sociétés ;
- les principaux modes d'organisation politique et sociale, idéaux et principes républicains et démocratiques, leur histoire et leur actualité ;
- les principales manières de concevoir la production économique, sa répartition, les échanges qu'elles impliquent ;
- les règles et le droit de l'économie sociale et familiale, du travail, de la santé et de la protection sociale.

Annexe 5. Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation

Extrait du « Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation », MEN, 01-07-2013, *JORF*, 18-07-2013, *BO* n° 30, 25-07-2013.

Compétences communes à tous les professeurs et personnels d'éducation

Les professeurs et les personnels d'éducation mettent en œuvre les missions que la nation assigne à l'école. En leur qualité de fonctionnaires et d'agents du service public d'éducation, ils concourent à la mission première de l'école, qui est d'instruire et d'éduquer afin de conduire l'ensemble des élèves à la réussite scolaire et à l'insertion professionnelle et sociale. Ils préparent les élèves à l'exercice d'une citoyenneté pleine et entière. Ils transmettent et font partager à ce titre les valeurs de la République. Ils promeuvent l'esprit de responsabilité et la recherche du bien commun, en excluant toute discrimination.

Les professeurs et les personnels d'éducation, acteurs du service public d'éducation

En tant qu'agents du service public d'éducation, ils transmettent et font respecter les valeurs de la République. Ils agissent dans un cadre institutionnel et se réfèrent à des principes éthiques et de responsabilité qui fondent leur exemplarité et leur autorité.

1. Faire partager les valeurs de la République

Savoir transmettre et faire partager les principes de la vie démocratique ainsi que les valeurs de la République : la liberté, l'égalité, la fraternité ; la laïcité ; le refus de toutes les discriminations.

Aider les élèves à développer leur esprit critique, à distinguer les savoirs des opinions ou des croyances, à savoir argumenter et à respecter la pensée des autres. [...]

INDEX

- Agel, Geneviève, 125, 126, 128
 Agel, Henri, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 141, 223
 Alexandrov, Grigori, 70
 Al-Salami, Kadhija, 194
 Andrault, Jean-Michel, 111
 Arbaoui, Youssef, 211
 Arents, Pierre, 220
 Autré, Pierre, 103
 Ayfre, Amédée, 123, 125
 Barangé, Charles, 119
 Barrachin, Edmond, 119
 Barthélémy, Fabienne, 203, 206
 Baudry d'Asson, Armand (de), 119
 Bayet, Albert, 96
 Bayrou, François, 167
 Bazin, André, 15, 123, 124, 133, 155, 223
 Becker, Jacques, 47
 Ben Mahmoud, Mahmoud, 194
 Benoit-Lévy, Jean, 36, 37, 39, 40, 42, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 78, 134
 Berlioz, Joanny, 28
 Bessou, Auguste, 32, 38
 Billères, René, 119, 220
 Blum, Léon, 136
 Bonfils, Luc, 110
 Boorman, John, 154
 Bourdan, Pierre, 189
 Bourg-Broc, Bruno, 167
 Bourgeois, Gérard, 80
 Bourgeois, Léon, 164
 Bourjeily, Lucien, 194
 Brenier, Joseph, 53, 76, 77, 80, 90, 110
 Bresson, Robert, 124, 129
 Brunius, Jacques, 47
 Byrnes, James F., 136
 Cacérès, Bénigno, 118, 122
 Cady, Maurice, 104, 105, 106, 107, 110
 Cahen, René, 193
 Candellier, Alexandre, 100, 110
 Capelle, Jean, 140
 Capitant, René, 189
 Cauvin, Gustave, 77, 79, 80, 81, 82, 96
 Cayatte, André, 134
 Chaplin, Charles S., 129
 Chevallier, Jacques, 110
 Chevassu, François, 111, 115
 Chirac, Jacques, 168
 Clastres, Claude, 110

- Claude, Roger, 192
 Coissac, Georges-Michel, 74
 Collinet, Odile, 211
 Cros, Louis (dit Jean-Louis), 110, 115, 180
 Darcos, Xavier, 167
 Darroy, Denis, 193
 Debré, Michel, 120, 167
 Delbos, Yvon, 100, 101
 Desrués, Hubert, 111, 115
 Devraigne, Louis, 39, 52
 Diab, Mohamed, 194
 Dinge, Bernadette, 206
 Donskoï, Marc, 133
 Dreyfus, Jean-Paul, 47
 Ducomte, Jean-Michel, 177, 178
 Dumazedier, Joffre, 118, 122
 Dupont, Jean-Claude, 110, 116
 Dussauge, Patrick, 211, 212
 Dutreilh, André, 110
 Duvivier, Julien, 47
 Eisenstein, Sergueï, 70, 129, 133
 Epstein, Jean, 39
 Epstein, Marie, 63, 64, 70
 Fauche, Jean, 205
 Feo, Luciano (de), 43
 Ferrasson, Annette, 116
 Flaherty, Robert, 43
 Ford, John, 129, 132
 Fouchet, Christian, 140
 Galfout, Mahjouba, 194
 Garnier, Rémi, 206
 Gaulle, Charles (de), 166
 Giraud, Léon, 115
 Giscard d'Estaing, Valéry, 171
 Giubilei, Mario, 193
 Goebbels, Joseph, 44
 Gonmy, M., 78
 Granier-Deferre, Pierre, 154
 Grierson, John, 45
 Guyot, Bernard, 211, 213
 Hammad, Mohammed, 194
 Hawks, Howard, 154
 Hennequin-Botkovitz, Anne-Marie, 194
 Herriot, 80, 166, 167
 Hospitalier, Antoine, 205
 Huston, John, 154
 Jessua, Alain, 154
 Joliot-Curie, Frédéric, 96
 Jorry, Jean, 103, 104
 King, Henri, 132
 Lagrange, Léo, 69, 91
 Lang, Fritz, 154
 Lang, Jack, 12, 14, 15, 170
 Langevin, Paul, 140
 Laville, Marc, 110
 Lebrun, Albert, 42, 80

- Lebrun, Marcel-Charles, 100, 110
- Lécorché, Agnès, 211
- Leenhardt, Roger, 130
- Lengrand, Paul, 118, 122
- Lénine, 44
- Leprince, René, 78
- Macé, Jean, 219, 256
- Malraux, André, 14, 92, 118, 120, 138, 170
- Mann, Anthony, 154
- Marie, André, 119
- Marty, Alain, 135
- McCarey, Leo, 132
- Mélenchon, Jean-Luc, 167
- Mignot, Jason, 211
- Mitterrand, François, 167
- Moinard, Camille, 110
- Monory, René, 171
- Morice, André, 101
- Morineau, Pascal, 191
- Mourlan, Albert, 42
- Moussinac, Léon, 126
- Mussolini, Benito, 43
- Newman, Joseph M., 154
- Noël, Guy, 110
- Noël, Morgane, 211
- Penn, Arthur, 154
- Pestre, René, 42
- Philip, André, 190
- Pie X, 75
- Pie XI, 74, 123
- Pie XII, 127
- Planchet, Jean-François, 203, 214
- Reboul, Eugène, 78, 128, 143, 259
- Reed, Carol, 129
- Renoir, Jean, 47, 48, 98, 99, 133
- Rivette, Jacques, 138, 149, 224
- Rossellini, Roberto, 124
- Rovan, Joseph, 118, 122
- Russel, Ken, 154
- Sarkozy, Nicolas, 178
- Sarraut, Albert, 42
- Savary, Alain, 167
- Serouart, Michel, 111
- Soleil, Joseph, 79, 100
- Spaak, Charles, 134
- Stasi, Bernard, 192
- Stora, Benjamin, 199
- Tessari, Ducio, 154
- Tournemire, Pierre, 163
- Trichet, 95, 104, 106
- Truchet, Louis, 79
- Wallon, Henri, 140
- Zay, Jean, 44, 80, 90, 91
- Zecca, Ferdinand, 124
- Zimmer, Jacques, 110, 115
- Zwobada, André, 47

SIGLES

AFF	Archives françaises du film
ANCI	Association nationale des cinémas itinérants
CCC	Comité Catholique du Cinématographe
CRCC	Coopérative régionale du cinéma culturel
CEMÉA	Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active
CÉREP	Centre d'études et de recherches sur les emplois et les professionnalisations
CESE	Conseil économique, social et environnemental
CGC	Confédération générale des cadres
CGT	Confédération générale du travail
CFTC	Confédération française des travailleurs chrétiens
CLÉMI	Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information
CNC	Centre national de la cinématographie
CRAVLOR	Centre régional audiovisuel de Lorraine
CREM	Centre de recherche sur les médiations
DEPS	Département des études, de la prospective et des statistiques
EAC	Éducation artistique et culturelle
EMI	Éducation aux médias et à l'information
FCCC	Fédération centrale des ciné-clubs
FFCC	Fédération française des ciné-clubs
FFMJC	Fédération française des maisons des jeunes et de la culture
FLECC	Fédération loisirs et culture cinématographique
FNCF	Fédération nationale des cinémas français
FNFR	Fédération nationale des foyers ruraux
FNOCE	Fédération nationale des offices cinématographiques d'enseignement et d'éducation laïques
FO	Force ouvrière
FOL	Fédération des œuvres laïques
HCEAC	Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle

ICEM	Institut coopératif de l'école moderne
IDHEC	Institut des hautes études cinématographiques
IRCAV	Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel
JAC	Jeunesse agricole chrétienne
JEC	Jeunesse étudiante chrétienne
JOC	Jeunesse ouvrière chrétienne
JORF	Journal officiel de la République française
LDH	Ligue des droits de l'homme
LUCE	L'unione cinematografica educativa
MCC	Ministère de la Culture et de la Communication
MEN	Ministère de l'Éducation nationale
MICA	Médiations, informations, communication, arts
MRAP	Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples
MRP	Mouvement républicain populaire
OCIC	Office catholique international du cinéma
ORCEL	Office régional du cinéma éducateur laïque
OREF	Observatoire régional emploi formation
OROLEIS	Office régional des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son
RLR	Recueil des lois et règlements de l'Éducation nationale
RPF	Rassemblement du peuple français
UFOCEL	Union française des offices du cinéma éducateur laïque
UFOLEIS	Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son
UNFRFJ	Union nationale des foyers ruraux de la famille et des jeunes
SDN	Société des nations
SFIO	Section française de l'Internationale ouvrière
SIC	Sciences de l'information et de la communication
UNICC	Union nationale inter ciné-club

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	7
INTRODUCTION.....	11
<i>Éducation populaire, laïcité et cinéma.....</i>	<i>17</i>
<i>Des dispositifs à la rencontre des publics populaires ?</i>	<i>20</i>
<i>Une approche interdisciplinaire des dispositifs d'éducation cinématographique</i>	<i>29</i>
<i>Trois grandes périodes d'éducation populaire cinématographique.....</i>	<i>33</i>
Partie I. Le cinéma éducateur (1920-1949) : Une politique d'éducation populaire par le cinéma	35
1. Le cinéma éducateur laïque.....	37
<i>Un réseau d'éducation populaire par le cinéma de première importance</i>	<i>38</i>
<i>Un cinéma colonialiste.....</i>	<i>41</i>
<i>L'Institut international du cinématographe éducatif.....</i>	<i>43</i>
<i>Le cinéma éducateur dans les régimes totalitaires et les démocraties</i>	<i>44</i>
2. D'une propagande républicaine à celle du Front populaire.....	47
<i>Un cinéma consensuel ?.....</i>	<i>48</i>
<i>Un cinéma pré-vichyste ?.....</i>	<i>49</i>
<i>Le cinéma éducateur laïque : l'autre cinéma du Front populaire</i>	<i>51</i>
3. La place des femmes dans les films de Jean-Benoît Lévy : entre conservatisme et progressisme.....	55
<i>Les courts métrages d'éducation hygiéniste et d'orientation professionnelle</i>	<i>57</i>
<i>Les métiers du soin dans les récits à visée éducative : La Future Maman et Le Voile sacré.....</i>	<i>62</i>
<i>La Maternelle, un plaidoyer pour l'émancipation des femmes.....</i>	<i>64</i>
<i>Un engagement aux motivations multiples</i>	<i>68</i>

4. Un cinéma anticlérical	73
<i>Un réseau anticlérical</i>	73
<i>Des films anticléricaux</i>	77
<i>L'action anticléricale de Gustave Cauvin</i>	79
<i>Un réseau interdit durant la Seconde Guerre mondiale</i>	82
Partie II. Les ciné-clubs (1949-1989) : La deuxième formule de l'éducation populaire cinématographique	85
5. L'établissement du cinéma non commercial : un interventionnisme de l'État dans la durée.....	87
<i>Les premières lois fiscales en faveur du cinéma éducatif (1920-1939)</i>	88
<i>Le statut du cinéma non commercial (1946-1955)</i>	91
<i>La position de la corporation du cinéma sur les taxes</i>	94
<i>L'Écran français et UFOCEL Informations</i>	95
<i>La montée au créneau de la FFCC dans l'affaire du ciné-club de Valence : vers une redéfinition de la notion d'éducatif</i>	97
<i>Le rôle de l'UFOCEL dans l'établissement du statut du cinéma non commercial</i>	99
<i>Les réactions des revues corporatives à l'établissement du statut du cinéma non commercial (1949)</i>	101
<i>La polémique entre la Fédération nationale des cinémas français et l'UFOCEL dans Le Film français (été 1951)</i>	104
6. Du cinéma éducateur aux ciné-clubs	109
<i>Survivance du cinéma éducateur et développement des fédérations de ciné-clubs</i>	109
<i>L'explosion des mouvements de ciné-clubs</i>	113
7. Convergences cinéphiles et débats de société entre laïques et catholiques	117
<i>Des rapprochements ponctuels entre les associations de toutes obédiences</i>	117
<i>Pérennisation du clivage catholique vs laïque dans un contexte de querelle scolaire</i>	119
<i>Dissensions entre organisations laïques sur la conception de la laïcité</i>	121
<i>Grand consensus cinéphile et petits écarts entre courants de ciné-clubs</i>	122

<i>Henri Agel et le premier manuel scolaire d'enseignement du cinéma</i>	125
<i>Les choix didactiques et pédagogiques du manuel</i>	129
<i>L'affirmation d'une conception auteuriste du cinéma</i>	131
<i>Des ciné-clubs chrétiens et laïques à visée émancipatrice</i>	134
<i>Une éducation populaire sans le peuple ?</i>	140
8. Les affiches de ciné-clubs : pour un nouvel éclairage sur les cinéphilies	145
<i>Contextes de production et de diffusion des affiches</i>	147
<i>Des affiches « faites main »</i>	150
<i>Une cinéphilie à la fois populaire et savante</i>	153
<i>Des pratiques d'éducation populaire qui naviguent entre les modèles dominants du cinéma commercial et de la cinéphilie savante</i>	158
<i>Pour une histoire non clivante des pratiques culturelles cinématographiques</i> . 159	
Partie III. Les cinémas d'éducation populaire en question (1989-2020) : Déclin, survivance et renouvellement	161
9. La disparition des ciné-clubs au profit de la consommation audiovisuelle privée, de l'Art et essai et des dispositifs scolaires de partenariat avec les cinémas commerciaux	163
<i>L'éducation populaire, un modèle en sursis ?</i>	164
<i>La fin de la structuration de l'éducation populaire en camps laïque et catholique</i>	166
<i>Le déclin des ciné-clubs</i>	169
10. Festivals et circuits itinérants : une réponse à l'aménagement culturel des espaces ruraux	179
<i>Le rendez-vous manqué des ciné-clubs avec le monde rural</i>	179
<i>Les festivals : une nouvelle alternative au consumérisme culturel</i>	180
<i>Les réseaux de cinéma itinérant ou de salles fixes</i>	183
11. Les écrans d'une laïcité ouverte : la lutte contre les discriminations et la promotion du « vivre ensemble » au festival du film arabe de Fameck	189
<i>Évolution de la position de la Ligue de l'enseignement sur la laïcité</i>	189
<i>Le festival du film arabe de Fameck : un politique d'éducation culturelle dans un contexte social difficile</i>	192

La lutte contre les inégalités d'accès à la culture et pour l'intégration des populations de migrants..... 197

12. Formation du citoyen tout au long de la vie et découverte des nouveaux médiums audiovisuels au festival « Première marche » de Troyes..... 203
- La Ligue de l'enseignement de l'Aube et le festival Première marche*..... 204
- Entre cloisonnement et mixité*..... 208
- La formation des médiateurs seniors au visionnage en réalité virtuelle* 210

CONCLUSION..... 219

- Un modèle d'éducation des citoyens par le cinéma entre pérennité et mutations*
..... 222
- Quel avenir pour la recherche sur les cinémas d'éducation populaire laïque ?*
..... 225

SOURCES 231

BIBLIOGRAPHIE 241

ANNEXES 261

- Annexe 1. Mission du professeur 261
- Annexe 2. Les défis de l'éducation aux médias et à l'information..... 263
- Annexe 3. Le statut du cinéma non commercial 267
- Annexe 4. Socle commun de connaissances, de compétences et de culture 271
- Annexe 5. Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation..... 275

INDEX..... 277

SIGLES 281