



HAL
open science

**Education et formation par le cinéma : Ufocel
informations, revue professionnelle des enseignants
projectionnistes**

Philippe Bourdier

► **To cite this version:**

Philippe Bourdier. Education et formation par le cinéma : Ufocel informations, revue professionnelle des enseignants projectionnistes. 2017, 978-2-7539-0517-7. hal-03582887

HAL Id: hal-03582887

<https://hal.science/hal-03582887>

Submitted on 21 Feb 2022

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.

Philippe Bourdier

Formation et éducation par le cinéma
***UFOCEL Informations*, revue professionnelle des**
instituteurs projectionnistes
(1946-1949)

Table des matières

Note sur les sources et références	4
PRÉFACE.....	5
Remerciements	8
INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE : UFOCEL Informations, une pratique d'écriture au service de l'éducation populaire et en faveur du cinéma	21
Chapitre 1. Un contexte historique favorable à l'éducation au cinéma	22
1. Les premiers pas du « cinéma éducateur »	23
2. L'enseignement du cinéma et l'UFOCEL au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.....	27
3. UFOCEL : une revue de cinéma dans un contexte de production cinématographique.....	30
Chapitre 2. Une revue professionnelle au service du cinéma et de l'enseignement.....	35
4. Un ensemble de numéros	35
5. Une diffusion de la revue liée un temps à celle de <i>L'Écran français</i>	37
6. De l'importance du choix des imprimeurs	40
7. Du bulletin de liaison à la revue : une métamorphose lente des formes éditoriales.....	50
Chapitre 3. Une auctorialité de l'écriture en question	57
8. Une écriture peu commune	58
9. Une revue spécialisée	59
10. Une écriture collective et singulière : à la recherche des plumes prestigieuses et novatrices	61
DEUXIÈME PARTIE. UFOCEL Informations, un vecteur d'idéal d'éducation populaire	69
Chapitre 1. Rubriques et thématiques.....	70
11. Répartition des types d'articles.....	72
Chapitre 2 La construction par le discours d'un idéal de spectateur	74
12. L'éducation par la constitution de repères culturels et moraux.....	79
13. Pédagogies du cinéma en réception.....	83
Chapitre 3. Les corpus cinématographiques : les films pour voir, les films à voir	87
14. Des films pour voir et comprendre.....	88
15. Des films pour instruire ?	90

16. Quels films d'enseignement pour les instituteurs ?.....	94
Chapitre 4. La technique au service de la pédagogie	97
17. Une maîtrise de l'image, mais aussi du son	98
18. Un discours technologique nouveau pour la formation.....	101
TROISIÈME PARTIE. UFOCEL Informations : discours et constitution de l'identité	
professionnelle.	106
Chapitre 1. De simples tourneurs de manivelles ?.....	107
19. Projeter des films pour donner accès aux connaissances	108
20. Se transformer soi-même par l'engagement dans l'éducation populaire.....	110
21. Vaincre des résistances par l'action militante	115
22. Vivre une aventure collective.....	119
Chapitre 2. Une réflexion sur l'enfant spectateur idéal	123
23. Les projections cinématographiques comme terrain d'expérience pour le chercheur	128
24. Une conception de la pédagogie	130
Chapitre 3. Un discours pluriel sur les films.....	134
25. Vers la systématisation du discours sur les films	135
26. Le discours sur des films particuliers	136
27. Le cinéma comme ensemble de références culturelles portées par le discours d' <i>UFOCEL Informations</i>	139
CONCLUSION.....	141
TABLE DES FIGURES	150
BIBLIOGRAPHIE	151
Histoire culturelle	152
Cinéma et images.....	154
Éducation, enseignement, formation.....	159

Note sur les sources et références

Pour *UFOCEL Informations*

:

- Bibliothèque nationale de France : 4 JO 3643 BIS Image et son 1946-1954
- Cinémathèque française : FRA REVeS

Pour Antoine Vallet :

- Archives départementales de Seine-Maritime, fonds Herr, 254J et 197J.

PRÉFACE

Depuis les Annales, la micro-histoire porte un regard oblique, attentif aux éléments qui pourraient sembler au premier abord périphériques, mais jugés comme révélateurs d'un contexte historique et culturel. La portée heuristique de cette démarche tient d'abord à cette capacité à faire du roman, de la peinture, du cinéma, les lieux où se jouent des opérations spéculatives inédites, un certain rapport à l'Histoire, une voie d'accès à toute une partie de l'expérience du passé. Car pour Carlo Ginzburg, comme pour d'autres historiens, l'Histoire se tient sur deux bords à la fois : celle des faits réels et celle des effets imaginaires induits par l'immense domaine des pratiques culturelles, continuellement interrogés, comme en témoigne cet ouvrage. Ainsi, *Formation et éducation par le cinéma, UFOCEL Informations revue professionnelle des instituteurs projectionnistes (1946-1949)* invite le lecteur à considérer l'un de ces objets singuliers, éphémères et pourtant si riches en termes d'apports historiques et culturels.

La limitation à la revue *UFOCEL Information* et pour périmètre historique très précis (1946-1949) a permis à Philippe Bourdier d'affirmer d'une part ses hypothèses sur le rôle central que cette revue a eu dans le développement des usages pédagogiques du cinéma, dans un contexte culturel et politique particulier (l'après-guerre) et, d'autre part, d'en déterminer les enjeux politiques ainsi que les écarts avec les usages actuels. En effet, si l'ouvrage limite son champ d'études aux quelques années de vie de *UFOCEL Information*, sa contextualisation permet d'étudier les débats socioculturels à la tête desquels on trouve « La Ligue française de l'enseignement », la restructuration institutionnelle après la Libération avec, avant tout, le principe de défense d'un modèle laïque de l'enseignement et enfin la préservation d'une production cinématographique française face à la concurrence de la production américaine.

Cet essai nous rappelle à quel point les « instituteurs-militants » ont joué un rôle déterminant dans la légitimation du cinéma non seulement auprès d'institutions pédagogiques, mais aussi dans le débat culturel de la France et cela dès la fin des années 1910. Les échanges autour de l'éducation aux images ont trouvé un terrain favorable dans la constitution d'une commission au sein du Ministère de l'Instruction publique « chargée de rechercher les meilleurs moyens de généraliser l'utilisation du cinématographe dans les différentes branches de notre enseignement » (Rapport général par M. Auguste Bessou) ; des premiers Offices ; de la création des ciné-clubs ; des cinémathèques, etc. L'originalité (même de nos jours !) de la

proposition de l'*UFOCEL Informations* tient au fait que la légitimation du cinéma devait passer impérativement par le discours pédagogique, politique et scientifique. Le choix même des imprimeurs (A. Vallée, A. Chopin les grands oubliés des approches historiques évolutionnistes) était dicté par la complicité et le partage d'idées noués dans la Résistance. En définitive, pour la revue *UFOCEL Informations* « les clivages manuels/vs/intellectuels, technique/vs/savant étaient abolis dans l'action militante » (p. 113).

De fait, pour ces instituteurs-militants, la légitimation du cinéma passait certes par le discours politique et culturel, mais aussi par la maîtrise du processus de création du film. D'où la préférence donnée à l'*analyse génétique* des films (expression qu'on retrouve dans la revue dès 1947), d'où l'intérêt porté à la technique et la technologie (celle du fabricant Debie essentiellement), à la qualité de la projection et aux choix du matériel et des formats ; d'où la collaboration avec l'IDHEC qui est présent dans la revue grâce aux rubriques « Le vocabulaire du cinéma » et « La tribune de l'IDHEC ».

Dans ce contexte, l'analyse filmique « idéale » se devait d'étudier toutes les composantes du film : la photographie, le jeu des acteurs, le sujet, le découpage, le montage, le dialogue, les procédés techniques (quelque peu oubliés dans l'actuel enseignement universitaire de cet exercice ...). L'intérêt pour la technique (voir le chapitre « La technique au service de la pédagogie ») jusqu'au fonctionnement acoustique des haut-parleurs et à la connaissance technique des pistes sonores et des moyens de diffuser le son synchronisé ne peut que surprendre favorablement l'actuel lecteur, plutôt habitué à constater une césure entre enseignement technique et esthétique-théorique. Philippe Bourdier met justement en relation cet intérêt pour la technique avec le développement, à la fin des années 1940, de l'enseignement en sciences appliquées conçu comme « une transmission de la science en action ». (p. 104). Fiers d'être des « tourneurs de manivelles », de simples techniciens pour certains, les « instituteurs-militants » défendaient farouchement la nécessité de s'approprier le film dans toutes ses manifestations afin de « se consacrer à la diffusion de la culture populaire et au rayonnement de l'idéal laïque » (*UFOCEL Informations*, cité p. 110).

La typologie des articles publiés par la revue est analysée par Philippe Bourdier. Elle atteste d'un dialogue constant entre les principaux acteurs représentant les diverses facettes du cinéma puisque les auteurs sont des enseignants (Lucie Lebouquet, par exemple), des théoriciens (Jean Mitry), ou encore des cinéastes (Le Chanois). Cette variété des plumes est en cohérence avec le principe fondamental défendu par la revue : le nécessaire continuum « entre la production des films qui est à encourager (...), la commercialisation des projections facilitant l'organisation des projections régulières ou itinérantes, la création de salles d'exploitation non

commerciale animées par des cercles de cinéphilie apparaissant comme autant de pratiques à généraliser » (p. 86). Pour ce faire, le corpus de films considéré comme étant intéressant pour l'éducation par les images se devait de dépasser les frontières entre « documentaires » et « fictions », entre « cinéma éducateur » et « cinéma commercial », car « le film à grand spectacle possède une valeur artistique et éducative reconnue » (p. 88).

Cette étude de Philippe Bourdier regorge d'informations inédites, de personnages laissés dans l'ombre telle Suzanne Herbinière-Lebert, inspectrice générale chargée des écoles maternelles, auteure de nombreux écrits pédagogiques, partisane d'une école inclusive ouverte donc à l'éducation par les images. C'est un ouvrage à l'écriture synthétique qui va à l'essentiel, très dense en découvertes qui questionnent, archives à l'appui, nombre d'idées reçues. Le lecteur – spécialiste en cinéma, en histoire culturelle et des mentalités, en sciences de l'éducation, l'historien de la micro-histoire - trouvera ici un texte important et passionnant.

Giusy Pisano

Professeur des Universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière
Research Professor, Center of Korean History, Korea University.
Directrice de recherche à l'ED Arts et Médias/Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Membre de l'IRCAV,
membre associé du Grafics (Montréal)

Remerciements

Je tiens à remercier Giusy Pisano pour son soutien, ses conseils, sa confiance et pour ces moments de dialogue au cœur d'un été.

Je remercie également pour leurs lectures, leurs avis et leurs encouragements Martin Barnier, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Jean-Loup Bourget, Jean-Charles Chabanne, José Reyes de la Rosa, Maxime Scheinfeigel, Valérie Vignaux.

Ma reconnaissance va également vers ceux qui ont encouragé ma réflexion et qui l'ont rendue possible ou l'ont facilitée, d'une manière ou d'une autre : Denis Bjaï, Claude Murcia, Jacqueline Lafont-Terranova ainsi que le personnel du service des recherches de la bibliothèque de la Cinémathèque Française, celui des archives départementales de Seine-Maritime, des Deux-Sèvres et d'Eure-et-Loir, celui du Musée national de l'éducation à Rouen, celui de l'Apostrophe, médiathèque de Chartres et de l'association des amis du musée de l'école d'Eure-et-Loir et de Chartres.

Ma gratitude va enfin vers Elisabeth pour son soutien constant, sa compréhension complice.

Pour Aurélien, Arthur, Grégoire

INTRODUCTION

Les pages qui vont suivre sont consacrées à une revue oubliée, bien qu'elle ait été une revue de cinéma et une revue d'éducation qui semble avoir compté pour nombre de ses lecteurs dans la seconde partie des années 1940. Modeste dans sa forme - quelques feuillets, à présent jaunis, qui accompagnaient *L'Écran français* – cette revue avait pour titre *UFOCEL Informations*. Elle apparaît, dès la première lecture, comme l'expression d'une ambition forte d'accompagner par un discours savant les enseignants médiateurs du cinéma auprès de la jeunesse française d'après-guerre.

Dans la mesure où elle a permis de développer les usages pédagogiques du cinéma, de mai 1946 à 1951, elle mérite d'être décrite, présentée et étudiée en tant qu'ensemble de textes didactiques de formation professionnelle qui délivrent un discours élaboré à l'intention des enseignants. La permanence de ces publications, leur mode de diffusion particulier, leur changement de titre, de ligne éditoriale, l'ampleur du corpus qu'elles constituent, leur rythme soutenu de publication tout au long de ces années, leur qualité, l'influence qu'elles ont exercée sur nombre d'enseignants en tant que revue de formation professionnelle sont dignes à présent de susciter l'intérêt d'une recherche, soucieuse à la fois de mettre à jour les formes émergentes des discours didactiques portant sur le cinéma, mais aussi de retracer les formes de conceptualisation. Cette dernière a fait l'objet d'étude des sciences de l'éducation, de l'histoire de la formation professionnelle, mais également des *cultural studies* attentives aux imbrications entre cultures et pouvoirs, aux pratiques culturelles à l'égard du cinéma, notamment celles devenues minoritaires, telles les projections cinématographiques dans le temps scolaire et hors temps scolaire, à des fins non commerciales. Plusieurs études sur ce sujet, centrées sur la seconde moitié du XXe siècle, ont tantôt adopté des perspectives historiques¹ ou synchroniques, tant en France² qu'à l'étranger³. Elles ont retracé par l'analyse des discours didactiques ou des pratiques d'enseignement les orientations fortes de ces discours et de ces pratiques souvent

¹ Voir Francis Desbarats, *Origines, conditions, perspectives de l'enseignement du cinéma dans les lycées*, Lille, 2001, ANRT ; Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, 2006, Armand Colin.

² Philippe Bourdier, *Un grand écran pour les Lettres*, Paris, 2008, L'Harmattan ; Perrine Boutin, « La fonction de la salle dans les entreprises de promotion de médiation au cinéma : mise en perspective des enjeux du numérique au regard de l'éducation au cinéma », dans « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne*, n° 7, 2016 ; 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, 2013, PUR.

³ Franck Tomasulo, "What kind of film history do we teach ? The introductory survey course as pedagogical opportunity", *Cinéma Journal*, n° 41.1, 2001, pp. 110-114.

http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/cinema_journal/v041.1tomasulo.html Pour le monde hispanophone, voir par exemple : J. Cabero Almenara, « Educacion en valores y cine. Making of », *Cuadernos de cine y educacion*, n° 20, 2003, p. 16-30.

foisonnantes, souvent dans les marges du système éducatif français. Certaines se sont attachées à l'essor de l'enseignement du cinéma dans le système universitaire français⁴, voire dans d'autres systèmes universitaires⁵. D'autres, récentes, comme celles du programme « Cinépop50 » ont envisagé de façon systématique les supports de cinéphilie populaire dans la France de l'après-guerre en dénombrant toutes les revues et en les envisageant au regard de considérations liées à l'économie, à la réception, aux genres et aux stars⁶. Rares sont celles qui ont été consacrées à l'élaboration des contenus didactiques dans les revues professionnelles⁷, ou à l'offre éditoriale des manuels d'enseignement scolaire⁸ ou même aux genres cinématographiques populaires durant cette période⁹.

Mais alors, pourquoi vouloir exhumer cette revue délaissée et en montrer l'importance de nos jours, alors que l'éducation au cinéma s'est institutionnalisée dans les programmes d'enseignement, dans les dispositifs régionaux d'éducation aux images, alors que l'enseignement du cinéma s'est établi dans les universités françaises et souvent étrangères, alors que la cinéphilie d'après-guerre s'est transformée en comportements de spectateurs pluriels sur des médias différents et puisque des épreuves d'études cinématographiques ont été introduites dans des concours de recrutement d'enseignants ? Est-ce simplement en vertu du principe général qu'Emile Durkheim énonçait : « le présent sort du passé, en dérive et le continue¹⁰ » ?

La revue dont il va être question, *UFOCEL Informations*, était non seulement une revue de cinéma mais aussi de réflexion pédagogique. Elle était une revue de formation professionnelle qui s'adressait aux enseignants de l'après-guerre membres de l'Union Française des Officiers du Cinéma Educateur Laïque, section de la Ligue française de l'enseignement. Elle s'inscrit dans une période historique où le cinéma, l'éducation au cinéma relevaient d'un

⁴ Michel Marie, « 1969 vs 2014 », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne*, n° 7, 2015, <https://map.revues.org/1826>

⁵ Giusy Pisano, H.T. Park, « Enseignement du cinéma et des médias en Corée du sud », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne*, n° 7, 2015, <https://map.revues.org/1826>

⁶ Ce programme de recherche a fait collaborer de 2012 à 2014 de nombreux chercheurs sur le thème du cinéma et de la cinéphilie populaire dans la France des années 1950. Il regroupait notamment des universitaires des laboratoires de l'IRCAV de l'Université Sorbonne nouvelle-Paris 3 et ceux du MICA de l'Université Michel de Montaigne- Bordeaux 3. Voir <http://cinpop50.u-bordeaux3.fr/index.php>

⁷ Philippe Bourdier, « Ecriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910 », dans *Mise Au Point, Cahiers de l'AFECCA en ligne, Varia*, n° 8, 2016. <https://map.revues.org/2032>

⁸ Philippe Bourdier, *Un grand écran pour les Lettres : le cinéma et l'enseignement du français*, Paris, 2008, L'Harmattan.

⁹ L'on songe en particulier à Sébastien Layerle, Raphaëlle Moine (dir.), *Théorème 20 « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) »*, Paris, 2014.

¹⁰ Émile Durkheim, E. (1999). *L'évolution pédagogique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, (1^{ère} éd. 1938), p. 24.

combat qui devait rallier à sa cause le plus grand nombre d'élèves, de parents, d'enseignants, de responsables politiques de la quatrième République. La structuration institutionnelle de ces actions, telle qu'on la connaît à présent, n'était pas encore là. A la Libération, l'éducation au cinéma et par le cinéma était une lutte contre l'emprise des mouvements catholiques, eux aussi sensibles aux pouvoirs des images animées. C'était aussi une question de défense d'un modèle laïque de l'enseignement, de défense d'une production cinématographique française en concurrence avec l'essor de la production américaine. C'était encore une action militante de défense de l'intérêt des circuits de projection cinématographique non commerciaux. C'était enfin, aspect que nous privilégierons pour notre approche, une entreprise de légitimation du cinéma comme moyen et objet d'enseignement.

Or, cette légitimité n'était pas acquise entre 1946 et 1950. Certes l'IDHEC¹¹, dont il sera question dans la revue, avait été fondé à Nice par Marcel L'Herbier, Pierre Guérin et Yves Baudrier durant la guerre, fin 1943. L'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie (ETPC) de la rue de Vaugirard avait bien été créée, dès 1926, à Paris, mais peu d'institutions d'enseignement, de formations mais aussi de professeurs de renom œuvraient à l'époque pour des études cinématographiques. La revue apparaît donc comme une forme pionnière d'une tentative de formalisation et d'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma qui interroge les choix de l'enseignement du cinéma en France mis en place depuis ces années d'après-guerre. Quelles sont les raisons qui ont fait l'importance prise par les approches esthétiques, de l'étude des scénarios, des *cultural studies* dans l'enseignement supérieur, alors qu'elles sont quasi absentes dans la revue où les plumes les plus averties de l'époque écrivaient ? Les contenus didactiques privilégiés par *UFOCEL Informations*, à savoir l'histoire du cinéma, la technologie du cinéma, ont-ils gardé la même importance dans la formation des étudiants ? Les fondements cognitifs et les formes pédagogiques de construction de la compréhension privilégiées par la revue (le visionnement du film dans son intégralité, l'appel à la déconstruction narrative, aux théories littéraires et l'appel à la verbalisation collective des émotions) ont-ils toujours cours ? L'intérêt de la revue pour la psychophysiologie de la perception des films s'est-il perpétué dans les orientations des enseignements universitaires en France comme à l'étranger ? Revenir à cette revue oubliée conduit également à interroger les choix faits par d'autres pays en matière d'éducation au cinéma. Ceux-ci sont parfois présentés pour la fin des années 1940 pour certains pays : le Royaume-Uni, les Etats-Unis, le Canada, l'Egypte, la Pologne. Procéder à un examen des conceptions de l'éducation au cinéma, et par le cinéma, entre les pays conduit

¹¹ Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques. La Fémis lui a succédé en 1986, à la suite de la réforme de l'école annoncée par le rapport de Christian Bourgois et voulue par le ministère de la culture de l'époque.

de nos jours à noter de grandes différences. Si l'Espagne, par exemple, semble privilégier l'approche du cinéma comme art de la représentation des questions sociales et sociétales pour l'enseignement secondaire¹², les Etats-Unis renouvellent depuis quelque temps ces approches en les ouvrant aux évolutions des technologies et des usages du cinéma :

« ...Several essays focus on interdisciplinary approaches, while others describe courses designed around genre (film noir, the musical), mode (animation, documentary, avant-garde film), or the formal elements of film, such as sound, music, and mise-en-scène, [...] film and media in the digital age, in which contributors discuss the opportunities and challenges presented by access to resources, media convergence, and technological developments in the field.»¹³

Si les traces de ces contenus didactiques, en cours actuellement au Canada et aux USA, sont décelables dans *UFOCEL Informations*, en revanche les choix faits en Espagne sont certainement moins présents dans la revue¹⁴.

De surcroît, examiner l'enseignement du cinéma dans une perspective qui privilégie l'idée que les discours didactiques se constituent progressivement et résultent d'une construction scientifique, mais également historique, présente un intérêt particulier. En effet, l'étude des discours sur l'enseignement du cinéma au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et dans le cadre d'un mouvement militant puissant, comme l'a été l'UFOCEL, permet de mettre à jour les fondements idéologiques, doctrinaux, mais aussi les principes d'écriture d'un discours didactique dépassant le cadre d'une réflexion fondée soit sur le concept de laïcité, soit celui de l'éducation populaire. Se trouve ainsi interrogée, éclairée l'une des raisons d'être d'une revue telle que l'*UFOCEL Informations*. En effet, à quelle écriture, à quel discours, à quelles pratiques pédagogiques faut-il s'en tenir dans une revue professionnelle créée pour susciter, encourager, faciliter des pratiques d'enseignement innovantes pour un système éducatif français de l'après-guerre en pleine reconstruction ? Cela permet également de porter l'attention sur les actes qui entendaient à la fois élaborer des recommandations pour les enseignants, favoriser les connaissances à l'aide du cinéma, mais qui ambitionnaient également d'agir sur la production cinématographique, de sorte que celle-ci puisse permettre les enseignements ordinaires. C'est pourquoi l'*UFOCEL Informations*, outil de liaison écrit entre des lecteurs engagés à différents

¹² Cabero, J. (2003). *Educación en valores y cine. Making of*. Cuadernos de cine y educación, n°20, p. 16-30. Voir également De la Torre, S. Pujol, M.A., y Rajadell, N. (2005). *El cine un entorno educativo: diez años de experiencias a través del cine*, Madrid : Narcea.

¹³ Fisher, L., Petro, P. (2012). *Teaching film*. ed. MLA, Options for Teaching.

¹⁴ Voir Ana Vinuela, "Teaching documentary : between academia and the media industry", dans Philippe Bourdier, Jean-Albert Bron, Barbara Laborde, *Mise au point, cahiers de l'AFECCA*. Revue en ligne, numéro 7, automne 2015.

niveaux de l'organisation de l'UFOCEL, dès sa conception rédactionnelle est pensé comme un idéal de revue permettant de servir toutes les missions militantes des Offices. Destinée à servir une conception de l'éducation populaire de l'enseignement et à promouvoir un double objet didactique (l'enseignement par le cinéma, l'enseignement du cinéma), la conception de la revue est gouvernée par la recherche d'un idéal de politique culturelle et éducative. Celui-ci mérite d'être dégagé à présent pour montrer combien il a pu influencer alors ces enseignants promoteurs du cinéma scolaire, comme ceux qui ont enseigné le cinéma dans les années 1950, 1960, marquant à leur tour de leur empreinte des élèves qui deviendront parfois, quelques décennies plus tard, des enseignants de cinéma dans un cadre institutionnel plus reconnu : filières universitaires, écoles supérieures de cinéma, dispositifs d'éducation à l'image du Ministère de l'Education Nationale¹⁵.

Origines de la revue et contexte culturel

Les documents qui ont pour titre *UFOCEL Informations* constituent la revue de l'Union Française des Offices du Cinéma Éducateur Laïque, qui paraît de mai 1946 à septembre 1951, à raison d'une parution bimensuelle. Celle-ci est destinée aux enseignants adhérents de l'UFOCEL et partisans des usages éducatifs du cinéma, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pour les ethnologues de AGUIANE¹⁶ elle correspond à une revue qui a eu de l'importance pour « une nouvelle génération d'instituteurs (aujourd'hui honoraires eux aussi...) [qui] s'engage résolument avec le 16 millimètres sonore optique de l'UFOCEL¹⁷ ». Une époque « héroïque de l'UFOCEL où l'antique C4 et la vénérable Rosengart sillonnaient les chemins de nos villages, pour mettre à la disposition des populations, le premier des moyens audiovisuels modernes¹⁸ ». À partir de novembre 1951, la revue prend, jusqu'au numéro 231 d'octobre 1969, un nouveau titre, *Image et son*, en même temps qu'une autre orientation éditoriale, plus attractive et ouverte à d'autres médias que le cinéma, en s'enrichissant de nombreuses fiches de présentation de films. Ce changement de titre de la revue a précédé de quelques mois une autre évolution, celle du sigle des offices du cinéma éducateur : l'UFOCEL qui devient en 1953 l'UFOLEIS¹⁹, c'est-à-dire Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le

¹⁵ Voir Philippe Bourdier, *Un grand écran pour les Lettres : le cinéma et l'enseignement du français*, Paris, 2008, L'harmattan ; Michel Marie, *Op. cit.*, 2015, et Rogert Odin, *Op. cit.*, 2016.

¹⁶ AGUIANE, Revue de la Société d'Ethnologie et de Folklore du Centre-Ouest, La Rochelle, n° 197, novembre-décembre 1996, Tome XXVIII, p. 43.

¹⁷ *Id.* p. 27.

¹⁸ *Id.* p. 28.

¹⁹ OROLEIS dans l'académie de Poitiers.

Son. Par la suite, à partir de 1969, l'idéal d'éducation dont étaient porteurs les deux premiers titres de la revue s'estompe avec un militantisme qui faiblit. C'est pourquoi *Image et son* disparaît pour se métamorphoser en *La Revue du cinéma*, une revue à la fois populaire et savante sur le cinéma qui paraît jusqu'en 1992.

L'UFOCEL et la Ligue de l'enseignement

L'UFOCEL²⁰ était liée à « La Ligue française de l'enseignement », le mouvement associatif français, né en 1866 de l'idéal républicain positiviste qui a vu dans l'éducation l'acquisition des connaissances le moyen essentiel pour former des citoyens. On le sait, La Ligue est créée par Jean Macé, journaliste républicain puis professeur. Il publie, le 25 octobre 1866, dans *L'opinion nationale*, l'article fondateur de ce mouvement. Ici, il s'adressait à ceux qui, dans la France du Second Empire, partageaient l'idée que l'enseignement du peuple était nécessaire après que le coup d'État du futur Napoléon III, le 2 décembre 1851, eut supprimé la République. Ayant constaté que le peuple plébiscitait un chef, Napoléon III, qui s'était présenté d'abord comme le garant de la paix social puis qui avait instauré un régime dictatorial, Jean Macé est contraint de quitter Paris. Il s'est exilé en Alsace où il est devenu professeur. Cette prise de conscience politique du journaliste, alliée à l'expérience professionnelle de l'enseignement, l'ont convaincu de faire appel à tous les républicains de son pays pour promouvoir l'idée que le meilleur moyen de garantir la démocratie était de généraliser une éducation au suffrage universel. Cette initiative politique a reçu, un an plus tard, l'accord de plus de cinq mille membres, répartis dans soixante-douze départements, tantôt gens du peuple, tantôt bourgeois. Cet élan républicain participait d'une foi très vive dans les pouvoirs de la science, des connaissances en général, caractéristique de la fin du XIXe siècle. Il s'est inscrit dans le courant du positivisme qui parcourait nombre d'esprits de l'époque, soucieux de « chasser l'obscurantisme et le mystère pour ouvrir les esprits à la lumière²¹. » À la suite de Condorcet qui cherchait à transposer la méthode scientifique au domaine social, les membres fondateurs de La ligue adoptaient l'idée que « le positivisme se compose essentiellement d'une philosophie et d'une politique, qui sont nécessairement inséparables, comme constituant l'une la base et l'autre le but d'un même système universel, où l'intelligence et la sociabilité se trouvent intimement combinées²². » Ainsi, le militantisme politique était sous-tendu par une

²⁰ Union Française des Offices du Cinéma Educateur et Laïque.

²¹ Michel Tournemire, *La ligue de l'enseignement*, Toulouse, Les essentiels Milan, 2015, p. 5.

²² Auguste Comte, *Discours sur l'essentiel du positivisme*, Paris, Garnier Flammarion, 1998, p. 43.

conception de l'Homme comme digne d'être éduqué et pour lequel des moyens d'enseignement devaient être mis en œuvre. L'histoire de La Ligue est une longue histoire. Nous ne tenterons pas ici de la retracer, nous limitant aux aspects en relation avec l'UFOCEL. De la création des sociétés des bibliothèques populaires, celle du *Magasin d'éducation et de récréation* avec Pierre-Jules Hetzel²³, à sa consécration comme organisation républicaine par Léon Gambetta, puis à son affaiblissement pendant la Première Guerre mondiale, jusqu'à sa renaissance lors du congrès de 1925, à Saint-Étienne, portée par Joseph Brénier sous une forme confédérative, l'histoire de La ligue est à la fois riche et ample. Elle est faite de convictions indéfectibles (laïcité, valeurs républicaines, vertus de la scolarisation) et d'efforts patients de maillage culturel du territoire français.

L'histoire de l'UFOCEL, si elle est moins longue, puisque sa création date de 1933, est à peine moins riche. L'UFOCEL est l'union, sous la forme d'une fédération, des associations laïques qui favorisaient les activités cinématographiques des enseignants. Elle avait pour ambition de concurrencer le réseau des salles paroissiales de la Centrale catholique. Elle représentait l'un des maillons culturels de la Ligue de l'enseignement, qui, à la suite de l'assemblée constituante de la « Ligue régénérée » de décembre 1925, a fait partie de la « Confédération générale des œuvres laïques scolaires, post-scolaires, d'éducation et de solidarité sociale », dont l'utilité publique a été reconnue par un décret du 31 mai 1930. Cette confédération promouvait alors les activités culturelles, au sens large du terme, en rassemblant des sections spécialisées : UFOLEP, en 1928 (en faveur des activités physiques et sportives), l'UFOLEA, en 1933 (en faveur des activités artistiques), l'UFOVAL, en 1934 (en faveur des centres d'adolescents et des colonies de vacances, de loisirs).

Avant tout : favoriser les projections de films

C'est dans cette dynamique d'expansion des offres culturelles, d'encadrement des loisirs des jeunes et d'instruction des jeunes citoyens, dont N. Sevilla a reconstitué l'étendue²⁴ que l'UFOCEL fut créée. Elle devait œuvrer à la laïcisation de la jeunesse française par le recours aux projections de films, mais s'efforçait aussi de peser sur les rapports entre les industriels du cinéma et l'État. Celui-ci portait un intérêt croissant pour le cinéma comme outil de formation

²³ Voir Philippe Bourdier, Pascal Caglar, *Les contes de C. Perrault illustrés par G. Doré : langage verbal et images*, Paris, 2006, Editions Ellipses, p. 104.

²⁴ Nathalie Sevilla, « La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2015, n° 75, consulté le 3 février 2016.

de masse, mais les ministères hésitaient à le promouvoir directement en tant qu'outil éducatif. Pourtant, comme le souligne Pascal Laborderie, les données actuelles concernant le cinéma commercial laissent penser que le réseau de l'UFOCEL était en mesure, au début des années 1930, de constituer une alternative au cinéma commercial.²⁵ Avant la Seconde Guerre mondiale, les salles de projection du réseau de l'UFOCEL semblaient en effet aussi nombreuses que celles du réseau commercial. Leur implantation était toutefois différente, plus rurale, puisque non soumise aux impératifs d'une rentabilité économique. Pascal Laborderie, en s'appuyant sur des sources de première main et reprenant les travaux de Jacques Choukroun dans le *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* donne l'ordre de grandeur suivant :

« Le chiffre le plus souvent cité est celui de 3502 salles en 1928, auquel il faudrait ajouter 700 salles de patronage. Ces 4202 salles proposent deux millions de fauteuils aux spectateurs d'une France de 40 229 000 habitants en 1926. [...] On peut avoir un aperçu de l'implantation des salles au niveau des grandes régions cinématographiques, quelques années plus tard, au 1er juin 1932 : 197 à Paris, 724 à Lyon, 862 en région parisienne, 625 à Marseille, 489 à Lille, 543 à Bordeaux, 405 à Nancy et Strasbourg, 364 à Nantes, soit 4209 salles auxquelles s'ajoutent 255 salles en Afrique du Nord²⁶ . »

L'UFOCEL constituait donc un réseau important de projections de films qui représentait une alternative aux salles commerciales et compensait l'inégalité géographique de l'implantation de ces dernières en France. En effet, en 1930 pour 36000 communes que comptait la France, il n'y avait que 3000 salles commerciales. Mais la même année, l'Office Régional du Cinéma Éducateur et Laïque de Lyon comptait, à lui seul, dans quatorze départements, 999 correspondants qui donnèrent 8050 séances²⁷. Mais les Offices départementaux, dans l'entre-deux-guerres, ne constituaient pas seulement un réseau de projections cinématographiques, ils avaient deux autres fonctions. La première consistait à exercer une influence sur les pouvoirs publics pour faire reconnaître et faciliter les projections cinématographiques dans une perspective éducative. L'autre fonction consistait à proposer des formes d'accompagnement de ces projections, pour les enseignants, par des actions pédagogiques de formation, de prêt et d'entretien de matériel de projection cinématographique.

Sur ces activités de l'UFOCEL, nombreuses avant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs travaux de recherche²⁸ ont souligné l'importance de la contribution des mouvements

²⁵ Pascal Laborderie, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 42.

²⁶ Jacques Choukroun, Article « Salles », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 33, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, dir. F. Albéra, J.-A. Gili, A.F.R.H.C., 2001, pp. 342-347.

²⁷ Raymond Borde et Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, P.U.L., 1992, p. 67.

²⁸ En particulier : Antoine Prost, *Éducation, société et politiques, une histoire de l'enseignement en France, de 1945 à nos jours*, Paris, Ed. du Seuil, 1992 ; Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du*

d'éducation populaire, en particulier celle de l'UFOCEL, en France, à l'essor de pratiques culturelles de spectateurs de cinéma. Ils ont également souligné leur rôle dans les évolutions de la production cinématographique, de la diffusion du cinéma, en particulier à l'égard du cinéma parlant, à la Libération, en France²⁹. D'autres ont souligné le rôle paraétatique des Offices et le fait que ceux-ci ont constitué « de véritables relais entre les divers acteurs locaux et les ministères, en particulier le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts ainsi que le ministère de l'Agriculture ». Pascal Laborderie³⁰ a montré que, dès 1912, les collections des Offices ont intégré les films de propagande qui entendaient lutter contre l'exode rural, produits par le ministère de l'Agriculture, au moment même où la Ligue de l'enseignement se structurait de façon complexe pour organiser ses nombreux secteurs d'intervention auprès de la jeunesse française. Enfin, un troisième éclairage, récent, a été apporté sur les actions de l'UFOCEL. Il a consisté à mettre en évidence la place des projections non commerciales que les offices assuraient dans le contexte économique de la Libération³¹ et dans le cadre réglementaire français d'alors³². Ces trois approches sont fondées, d'un point de vue méthodologique, sur les analyses d'archives constituées par l'ensemble des publications professionnelles produites tout au long de ces années par l'UFOCEL. En ce qui concerne cet ouvrage, chacun des numéros de l'*UFOCEL Informations* étudié est saisi comme une archive au singulier, au sens où Michel Foucault l'entendait pour l'archéologie appliquée à l'archive :

« Archéologie - je l'ai employé par jeu de mots pour désigner quelque chose qui serait la description de l'archive et non du tout la découverte d'un commencement ou la remise au jour des ossements du passé. Par archive, j'entends d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref, toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire. Cette masse de choses dites, je l'envisage non pas du côté de la langue, du système linguistique qu'elles mettent en œuvre, mais du côté des opérations qui lui donnent naissance. Mon problème pourrait s'énoncer ainsi : comment se fait-il qu'à une époque donnée on puisse dire ceci

Front populaire (1935-1938), Paris, Plon, 1994 ; Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007 ; Pascal Laborderie, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015.

²⁹ Raymond Borde et Charles Perrin, *Op. cit.* ; Pascal Laborderie. « Les offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'office de Nancy », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze revue de l'AFRHC*, Paris, 2011, AFRHC, n°64, p. 30-49.

³⁰ Pascal Laborderie, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015.

³¹ Roxane Hamery, « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, juillet-septembre 2012, pp. 75-88.

³² Pascal Laborderie, « Le statut du cinéma non commercial : un débat médiatisé dans *Le Film français et UFOCEL Informations* (1946-1955), *Théorème*, n° 23, 2015 ; Jean-Pierre Bertin-Maghit, (2005). « Le monde du cinéma français sous l'Occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2005/4, n°88, p. 109-120.

et que jamais cela n'ait été dit ? C'est, en un mot, si vous voulez, l'analyse des conditions historiques qui rendent compte de ce qu'on dit ou de ce qu'on rejette, ou de ce qu'on transforme dans la masse des choses dites³³ .»

Il s'agira, dans un premier temps, de décrire la masse produite par les contributeurs de l'UFOCEL, mise en forme dans des opérations de choix rédactionnels pour une revue à visée professionnelle, *UFOCEL Informations*, de mai 1946 à juillet 1949, jusqu'au tournant opéré par le congrès de Lyon qui a défini de nouveaux statuts à l'UFOCEL et de nouveaux liens avec la Ligue de l'enseignement. Le corpus examiné est constitué par les numéros de la revue qui procèdent de la première période de l'UFOCEL, c'est-à-dire celle des trois années, du numéro 1 de mai 1946, au numéro double 24-25 de juin-juillet 1949. Jusqu'en 1949, les statuts de l'UFOCEL sont ceux de l'après-guerre. Mais, après le congrès de 1949, à Lyon, de nouveaux statuts furent adoptés et modifièrent considérablement l'UFOCEL, en redéfinissant en particulier les liens organiques entre l'UFOCEL et la Ligue de l'enseignement. La définition de rapports nouveaux entre les deux associations a coïncidé avec la modification du mode de diffusion, devenu indépendant, de la revue *UFOCEL Informations*. Cette coïncidence entre des modifications structurelles de l'UFOCEL et une caractéristique forte du mode de communication des écrits de cette revue constituent une borne importante qui permet de définir de manière cohérente un ensemble éditorial susceptible d'être analysé. C'est pourquoi nous délaisserons provisoirement de notre examen les numéros de 1950 à 1951, considérant à la fois ces derniers numéros comme l'expression d'un UFOCEL modifié et comme les formes d'une revue qui s'apprêtait à changer de ligne éditoriale pour passer à *Image et son*. Cette évolution, ce passage d'une revue à l'autre au sein d'une même structure, l'UFOCEL, sera digne d'être analysée de manière minutieuse dans un travail ultérieur, tant l'analyse du discours critique et didactique peut présenter de l'intérêt dans une histoire culturelle des discours critiques en France sur le cinéma. Se trouveront ainsi poursuivis des travaux fondateurs comme ceux, par exemple, de Geneviève Jacquinot, de Michel Marie ou Roger Odin³⁴, ou bien ceux qui se sont

³³ Michel Foucault, «La naissance d'un monde» (entretien avec J.-M. Palmier), *Le Monde, supplément : Le Monde des livres*, no 7558, 3 mai 1969, p. 8, dans « La naissance d'un monde », *Dits Ecrits Tome I Texte n°68*.

³⁴ Geneviève Jacquinot, « L'Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », dans *Revue française de pédagogie*, volume 85, Paris, 1988, pp. 94-97 ; Michel Marie, « 1969 vs 2014 », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne, n° 7, 2015 ; Roger Odin. « La sémiologie au service de la didactique de l'image fixe et animée », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, Léo Souillés-Debats, *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, 2016, p. 159-194.

attachés aux approches pédagogiques et didactiques menées dans la seconde moitié du XX^e siècle des images cinématographiques.

La spécificité de l'approche pour ce corpus particulier tient à sa pluridisciplinarité nécessaire pour tenter d'éclairer une revue aux ambitions multiples, à la fois culturelle, éducative, professionnelle et éditoriale. Par ailleurs, une revue est, avant toute chose, une écriture procédant de choix de contenus, de mises en mots et de mises en forme à explorer dans le plus grand nombre d'implications, y compris d'ordre matériel ou lié au contexte de production. Ainsi, le choix des imprimeurs présente un intérêt pour décrire le fonctionnement de la revue et pour reconstituer les ancrages idéologiques de la doctrine de formation au cinéma et par le cinéma.

Les caractéristiques de l'idéal d'écriture de la revue, selon une approche à la fois quantitative et qualitative, dévoileront ensuite les contours du lecteur de cette revue qui se voulait trait d'union entre des militants. Les formes et les lieux des interventions dans les débats politiques de l'époque sont symboliques d'une revue qui avait pour ambition de peser dans les débats de politique éducative et culturelle autour de sujets bien identifiés et conceptualisés.

Enfin, dans la mesure où *UFOCEL Informations* voulait peser sur les discours de politique éducative de l'époque, mais devait aussi représenter le moyen d'accompagner, de susciter des pratiques pédagogiques qui recouraient aux projections cinématographiques, nous verrons combien la revue proposait une réflexion plus large sur la place du cinéma, des images dans l'éducation et l'enseignement en France, comme à l'étranger, tout en préservant constamment l'identité professionnelle qu'elle a défendue auprès de ses lecteurs particuliers : des instituteurs-projectionnistes-animateurs militant entre 1946 et 1949.

PREMIÈRE PARTIE : *UFOCEL Informations*, une pratique d'écriture au service de l'éducation populaire et en faveur du cinéma

Chapitre 1. Un contexte historique favorable à l'éducation au cinéma

Cet ouvrage fait porter l'attention du lecteur sur une période précise de la vie de la revue *UFOCEL Informations*, celle de la seconde décennie des années 1940, en prenant le parti pris de revenir sur ce qui précède à son émergence. Il s'inscrit dans une réflexion que d'autres chercheurs ont menée³⁵ pour caractériser d'un point de vue historique l'évolution de la France et pour renouveler l'idée, popularisée par Jean-Pierre Jeancolas ou Jean-Pierre Rioux³⁶, s'agissant du cinéma, que la période de l'après-guerre était finalement très proche de celle de l'avant-guerre. En effet, ces derniers ont montré que la France avait codifié un modèle des usages culturels dans les années 1930 qui a perduré jusqu'aux années 1960, en dépit des hostilités mondiales. Aux « quinze ans d'années trente »³⁷, puis aux « trente ans d'années 30 » qui désignent le fait que la France a vécu jusqu'aux années 1960 sans rupture brutale avec les modes de vie des années 1930, a succédé une conception de cette période qui propose une caractérisation plus fine, sensible aux fractures qui se font jour et aux évolutions de la société. Pierre Mayol³⁸ par exemple a montré que les années 1944-1954 avaient constitué la période charnière d'une évolution de la société française, y compris dans ses pratiques culturelles. Reprenant ses travaux, Frédéric Gimello-Mesplomb résume ces évolutions :

« si les restrictions dues à la guerre dureront jusqu'en 1947, à partir de 1949 on produit, et à partir de 1950, on consomme ; c'est le passage d'une période de privations à une période de recherche du confort liée au retour à la consommation et au pouvoir d'achat, fruit de la reprise³⁹ ».

Ces évolutions se font-elles sentir dans une revue professionnelle qui met au cœur de ses préoccupations d'alors l'éducation, l'enseignement, la production cinématographique et l'exploitation des films ? Si oui, comment se manifestent-elles par et dans le discours écrit au fil des parutions régulières ? Comment une revue qui vante l'intérêt de voir des films, qui promeut ces derniers comme biens culturels dans les années 1945-1951 a-t-elle construit auprès de ses lecteurs des jalons didactiques dans une période où « les biens culturels sont laissés à

³⁵ Frédéric Gimello-Mesplomb, « Le bonheur est dans le prêt ou la territorialisation des politiques du cinéma : une analyse comparée du développement des commissions locales du film » en France et en Italie, 2014, texte de la conférence disponible : <https://www.researchgate.net>

³⁶ Jean-Pierre Jeancolas à propos du cinéma de ces années là dans *Quinze ans d'années trente, le cinéma français 1929-1944*, Paris, Stock, 1983.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Pierre Mayol, « Consommateurs encore un effort », dans *Paris 1944-1954 : artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, éditions Autrement, 1998.

³⁹ Frédéric Gimello-Mesplomb, « L'économie du cinéma populaire français des années 1950 : entre faveurs du public et soutien de l'État », dans Dimitry Vezyroglou, *Le cinéma : une affaire d'Etat. 1945-1970*, Paris, La documentation française-Travaux et documents, 2014, p. 85-102.

l'écart en attendant des jours meilleurs⁴⁰» et où Maurice Thorez déclarait même : « Produire, c'est aujourd'hui la forme la plus élevée de la lutte des classes, du devoir des Français⁴¹ ». De manière plus générale, comment l'UFOCEL a-t-elle inscrit son action dans ces conditions défavorables aux « biens culturels » ? La réponse est à nuancer, car la revue a sans doute bénéficié du contexte des années 1920-30, favorable au cinéma et dont les résultats se prolongent encore dans les années 1940.

En France, la caractérisation du contexte en faveur des usages éducatifs des projections de films, durant l'entre-deux-guerres, a fait l'objet d'appréciations contrastées. Les points de vue des historiens se fondent parfois sur les propos du député Yvan Delbos à la Chambre des députés, en décembre 1928, qui déplorait alors les réticences de toutes sortes de l'État à l'égard du cinéma en général : « jusqu'en 1927, la sollicitude des pouvoirs publics pour le cinéma ne s'était manifestée que sous la forme des ciseaux d'Anastasia et du guichet du percepteur⁴² ». Mais d'autres soulignent, au contraire, que les militants du cinéma éducateur, durant la même période, organisaient de nombreuses projections, particulièrement celles de films dits d'enseignement⁴³. Enfin, les plus récentes recherches sur ce sujet⁴⁴ mettent en avant les nombreux projets de loi et les aléas politiques auxquels ces usages éducatifs des projections ont été subordonnés. Elles tendent à montrer que les politiques ministérielles furent à la fois volontaristes et favorables en matière de soutien aux projections cinématographiques à visée éducative.

Les premiers pas du « cinéma éducateur »

Dès le 23 décembre 1915, la commission de l'Enseignement et des beaux-arts à la Chambre des députés, souhaite la création d'une commission, au sein du ministère de l'Instruction publique, « chargée de rechercher les meilleurs moyens de généraliser l'utilisation du cinématographe dans les différentes branches de notre enseignement »⁴⁵. Cette commission,

⁴⁰ *Id.* p. 85.

⁴¹ Discours de Maurice Thorez du 21 juillet 1945 à Waziers.

⁴² Dimitri Vezyroglou, article « Etat du cinéma », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 33, pp. 180.

⁴³ Ainsi, Pascal Laborderie, *op. cit.* p. 63, reproduit un échange entre Pierre Lazareff et Jean Benoit-Lévy issu de *L'Ami du film* du 30/12/1932 qui atteste que dans l'enseignement agricole, en particulier, les prêts de copies de films étaient très nombreux (20000 prêts de 160 films).

⁴⁴ Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, 2007, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze ; Nathalie Sevilla, « La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'AFRHC*, [en ligne], 2015, n° 75, consulté le 3 février 2016.

⁴⁵ *Rapport général par M. Auguste Bessou sur l'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie nationale, 1920, p. 1.

installée par le décret du 23 mars 1916, avait souhaité que l'utilisation du cinéma fût généralisée dans les écoles et les œuvres post-scolaires :

« Au lendemain de la guerre [...] l'École nationale aura à accomplir une œuvre plus importante que par le passé. Il lui appartiendra de hâter et d'accroître le développement intellectuel et moral du pays. L'application rationnelle du cinématographe peut avoir pour nos écoles des conséquences très heureuses. Il importe d'établir un plan d'ensemble, de concevoir une organisation méthodique⁴⁶ ».

La commission est composée de vingt personnalités, toutes intéressées par ces sujets et plus généralement par l'essor du cinéma : Léon Gaumont, Louis Lumière, Pierre Marcel (directeur de la Compagnie universelle cinématographique et responsable du service cinématographique des armées), Edouard Herriot (qui soutiendra ensuite l'Office du cinéma éducateur de Lyon), Edmond Benoit-Lévy, membre de plusieurs sociétés d'instruction publique d'alors⁴⁷, qualifié par G.-Michel Coissac comme un des « artisans de la première heure » du principe de la mission scolaire du film⁴⁸. Elle comprend également des figures du monde enseignant comme Adrien Collette (professeur de géographie, censé être le pionnier à recourir au cinéma dans sa classe) ou bien Paul Drouard, inspecteur de l'enseignement agricole, auteur, dès 1912, d'un article⁴⁹ sur l'emploi pédagogique du cinéma dans l'enseignement rural, qui deviendra quelques années plus tard secrétaire de la Cinémathèque du ministère de l'Agriculture. Comme le rappelle Valérie Vignaux⁵⁰, il s'agit plus largement de lutter contre l'ignorance, source de conflits moraux, politiques, en recourant à un média en plein essor, le cinéma.

Cette tendance à la reconnaissance de l'intérêt du cinéma à des fins éducatives accompagne le développement des ciné-clubs que Christophe Gauthier a retracé⁵¹ en étudiant le développement des salles spécialisées à Paris, sur la période de 1920 à 1929. Elle va de pair avec la création de l'Institut du cinématographe scientifique par Jean Painlevé en 1930 ; elle est

⁴⁶ *Id.* p. 2

⁴⁷ Valérie Vignaux, *op. cit.*, p 13-16.

⁴⁸ G.-Michel Coissac, *Le cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique, approuvé et adopté par le ministère de l'Instruction publique, le ministère de l'Agriculture, la direction de l'Enseignement technique, la cinémathèque de la Ville de Paris*, Paris, Librairie Larousse, 1926, p.18.

⁴⁹ Paul Drouard, « Education agricole et cinéma », *La vie agricole et rurale*, n° 4, 28 décembre 1912.

⁵⁰ Valérie Vignaux, *op. cit.*, p 13-16.

⁵¹ Christophe Gauthier montre en particulier comment le cinéma devient une pratique culturelle, tout au long de la dernière décennie du Muet. La passion du cinéma est alors devenue un objet aux multiples enjeux où se croisent des visées politiques, artistiques et patrimoniales. Cénacles cinéphiles, revues spécialisées, salles "d'avant-garde" élaborent de nouvelles conditions de réception du spectacle cinématographique autour d'une sociabilité en rupture avec les pratiques culturelles héritées du siècle précédent. Voir son ouvrage Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, 1999, Éditions de la maison des sciences de l'Homme.

complémentaire de la création de la Cinémathèque française en 1936⁵², de la Cinémathèque du Musée pédagogique en 1920⁵³, de l'équipement progressif des écoles normales d'appareils de projection et de la création des écoles d'agriculture « financées en partie par un prélèvement sur le produit du « Pari-Mutuel », dont une large fraction est affectée au service du cinéma du Ministère de l'Agriculture⁵⁴ », en 1923.

En somme, après la Première Guerre mondiale, cette volonté de promouvoir l'usage du cinéma dans l'enseignement trouve des expressions politiques (commission parlementaire, subventions attribuées aux écoles qui acquièrent un projecteur, création de cinémathèques scolaires et agricoles), mais également associatives. Plus de trente offices laïques sont créés dans les années 1920 au plan national. Toutes ces actions sont favorisées elles-mêmes par la loi de finances du 30 décembre 1916 qui instaure une taxe sur tous les spectacles, mais dont sont exonérées les œuvres de bienfaisance et les projections non commerciales⁵⁵.

Une telle volonté participait d'un usage pédagogique des lanternes magiques, déjà présent⁵⁶, d'un élan français en faveur des usages éducatifs du cinéma, mais aussi d'une foi plus générale dans les pouvoirs du cinéma, partagée par des artistes et des éducateurs. Dès 1898, le film était perçu comme un support d'enseignement⁵⁷ aussi, quelques années plus tard, en 1936, dans un ouvrage collectif constitué d'articles d'intellectuels et de cinéastes, publié par la Société des Nations, Georg Wilhem Pabst écrivait : « l'art cinématographique reste le moyen d'expression le plus puissant que l'on a pu trouver⁵⁸ ». Il semblait offrir un accès direct à l'œuvre, à la différence du langage verbal. Il apparaissait alors à beaucoup comme « plus puissant encore que l'imprimerie puisque pour pouvoir lire il faut apprendre et que l'on n'a pas à apprendre pour regarder et voir⁵⁹ ». Mais l'aura du cinéma comme moyen d'enseignement se heurte aussi

⁵² La Cinémathèque française est en effet créée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul Auguste Harlé.

⁵³ Voir l'article de Yves Gaulupeau, « Une technologie nouvelle au service de l'enseignement : les vues sur verre du Musée pédagogique (1895-1940) » dans Philippe Bourdier (dir.), *Images à l'école, image de l'école 1880-1960*, IUFM Orléans-Tours, Chartres, 2011, pp.41-58.

⁵⁴ Philippe Champy, Christiane Etévé (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Retz, 3^e éd. 2005, p. 176.

⁵⁵ Voir Roxane Hamery, « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 115, juillet-septembre 2012, p. 75-88. Voir également Pascal Laborderie, « Les offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'office de Nancy », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze revue de l'AFRHC*, Paris, AFRHC, 2011, n°64, p. 30-49.

⁵⁶ Voir Yves Gaulupeau, *Op. cit.* en particulier, les pages 43-44 qui citent des rapports de La ligue de l'enseignement datant de 1895 qui soulignent combien les conférences populaires sont nombreuses et celles qui recourent aux lanternes magiques sont fort appréciées.

⁵⁷ Voir Giusy Pisano, *L'archive forme*, Paris, L'Harmattan, 2014, en particulier l'introduction « L'étrange trinôme : archives visuelles, création et Histoire », p. 5-29.

⁵⁸ Georg Wilhem Pabst, dans *Le rôle intellectuel du cinéma*, Institut International de Coopération intellectuelle, Société des Nations, 1937, p. 255.

⁵⁹ *Id.*

à l'international comme dans l'hexagone à des résistances que Valérie Vignaux a minutieusement caractérisées⁶⁰. L'ambition internationale qui consistait à créer l'Institut international de coopération intellectuelle sous l'égide de la Société des Nations, chargée de promouvoir les usages éducatifs du cinéma, soutenue par Julien Luchaire, est anéantie par la création concurrente de l'Institut de Rome, en février 1928, et par les projets de l'Allemagne d'un Institut international des questions d'éducation, situé à Berlin et par la SDN elle-même dont l'Institut des hautes études internationales de Genève abordait, au fil des ans, des sujets proches de ceux que Joseph Brenier voulait explorer dans le cadre d'un organisme fédérateur gouvernemental :

« La nécessité d'organiser enfin le cinématographe éducateur et d'enseignement apparaît toujours plus urgente. [...] Le manque actuel de coordination et de cohésion entre les départements ministériels intéressés, entre les divers offices régionaux, entre les œuvres d'éducation sociale, a, pour inévitable conséquence, en même temps qu'une ignorance mutuelle des résultats obtenus, une dispersion d'efforts et des doubles emplois regrettables [...]. Faut-il mentionner les efforts actuels des industriels et des pédagogues allemands, ou l'action persévérante et systématique du gouvernement italien, et les résultats extrêmement intéressants obtenus par son office national, la Luce ?⁶¹ »

Le rapport Bessou poussait au subventionnement de l'achat de projecteurs 35 mm, le Musée Pédagogique aidait bien à la constitution des premiers Offices (Strasbourg en 1920, Saint-Étienne en 1922), le sens de l'histoire était certes favorable aux éducateurs qui croyaient à l'intérêt du cinéma pour éduquer et enseigner, mais les films étaient alors très rares. Aussi les usagers du cinéma éducateur se groupèrent-ils en France pour bénéficier au maximum des ressources en matériel ; non point en association cantonale ou départementale, mais en larges groupes régionaux s'étendant parfois sur plusieurs académies. Cette situation fut officialisée par une circulaire de 1925 qui incitait à créer des organismes de taille régionale. Ces organismes ont été les Offices du cinéma éducateur, qui sont devenus suffisamment nombreux en 1929 pour se regrouper sous la forme d'une fédération. Celle-ci, affiliée dès ses débuts, en 1933, à la Ligue Française de l'Enseignement, créa ensuite l'UFOCEL.

⁶⁰ Valérie Vignaux, *op. cit.*, 2007, p. 30-31.

⁶¹ « Rapport sur la création d'un office national du cinématographe, présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au nom de la 3^e sous-commission du cinématographe par M. Brenier, sénateur de l'Isère », Institut international de coopération intellectuelle, cote 1893, s. d., archives du ministère des Affaires étrangères. Ce rapport correspond aux travaux de la 3^e sous-commission consacrée aux « applications du cinématographe à l'enseignement, à l'éducation et aux différentes circonstances de la vie », présidée par G.-Michel Coissac. Il fut remis à Edouard Herriot ministre de l'Instruction publique en 1927.

Cependant, on le sait⁶², à partir de 1934, les séances de projections cinématographiques postsecondaires et populaires diminuèrent en nombre, en raison des évolutions technologiques qui ont conduit à des hésitations entre des choix de format. Alors que le cinéma commercial projetait des films parlants en 35 mm, ce format, trop cher ne pouvait être proposé par les Offices. De surcroît, le ministère de l'Instruction publique hésitait sur le format des films muets à favoriser pour les projections extrascolaires : 16 mm ou 17,5 mm ? Aussi, les Offices proposaient-ils des projections de films muets de plusieurs formats (9,5, 16, 17 et 35 mm) qui nécessitaient des projecteurs différents. Les écoles n'étaient pas incitées par les pouvoirs publics à s'équiper d'appareils. Il fallut attendre 1936, pour que des subventions soient accordées aux écoles souhaitant s'équiper du format soutenu par les Offices, le 16 mm, avec pistes sonores. À ces difficultés de standardisation des formats s'ajoutèrent des difficultés réglementaires et économiques. En 1937, le cinéma non commercial voyait abolir son régime dérogatoire à la loi de 1934 qui taxait toutes les séances de projection. Dans la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale, plusieurs commissions interministérielles examinaient cette question liée à la fiscalité au détriment d'une réflexion sur l'importance du cinéma éducatif, au grand dam de la Ligue de l'enseignement. Enfin, la crise économique de 1933 ruina des producteurs français de films⁶³, réduisant du même coup l'offre de films éducatifs qui auraient pu être produits⁶⁴.

À la veille de la guerre, l'UFOCEL était donc bien structurée, les projections qu'elle assurait étaient nombreuses. Mais qu'en était-il au sortir de la guerre, alors que le projet de la revue *UFOCEL Informations* était en gestation ?

L'enseignement du cinéma et l'UFOCEL au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

L'UFOCEL qui agissait au sein des établissements publics de l'enseignement primaire et secondaire n'était pas alors la seule structure qui menait une réflexion et des actions en faveur d'un enseignement du cinéma en France. Comme le rappelle Michel Marie⁶⁵, dès 1926, l'École Technique de photographie et de cinématographie (ETPC), à l'initiative de Louis Lumière et

⁶² Voir Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 1, Le cinéma et la Troisième République, Paris, Paul Lherminier éditeur, 1969, p. 242, ainsi que Philippe Champy, Christiane Etévé, *op. cit.* p. 176.

⁶³ Comme le souligne Jean-Pierre Bertin Maghit, rares ont été les producteurs français de cinéma à traverser la période 1933-1957, comme le fit Roger Richebé. Voir Jean-Pierre Bertin Maghit, « Roger Richebé, un producteur sous l'Occupation : questions aux archives », in Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français*, CNRS éditions, 2004, p. 125-148.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 17.

Léon Gaumont, était installée au 85 de la rue de Vaugirard, à Paris⁶⁶. On y dispensait pour l'essentiel des enseignements techniques aux étudiants. Par ailleurs, fin 1943, Marcel L'Herbier crée, à Nice, une école de cinéma : le Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma (CATJC). Celle-ci est devenue, à la Libération, fin 1944, l'Institut des Hautes Etudes (IDHEC). Durant la période de parution d'*UFOCEL Informations*, Marcel L'Herbier lui-même était le premier président de l'IDHEC, tandis que le directeur général était Pierre Guérin jusqu'en 1945, puis Léon Moussinac jusqu'en 1948. Dès ses débuts, l'IDHEC était en contact avec l'UFOCEL, comme l'attestent de nombreuses références dans *UFOCEL Informations*. L'IDHEC a introduit dans ses enseignements de l'histoire et de l'esthétique du cinéma « en s'assurant la collaboration de Georges Sadoul et de Jean Mitry »⁶⁷. Ce dernier, revenant quarante années plus tard sur les débuts de l'IDHEC précisait :

« L'Herbier avait le projet de créer une école de cinéma différente de celle de Vaugirard qui enseignait les techniques de cinéma depuis 1926. Grâce aux subventions qu'il avait obtenues, il crée l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en 1944. Il n'a pas de problème pour organiser la partie technique de l'enseignement : de grands professionnels étaient là. Krüger pour la prise de vues, d'autres pour la mise en scène, comme Fescourt, pour la direction des comédiens, etc. On a enseigné aussi le montage pour la première fois. Mais il n'existait pas de professeurs de théorie et d'histoire du cinéma. Et L'Herbier a fait appel à moi, car j'étais un des seuls chercheurs dans ce domaine. Je me suis laissé convaincre sans peine : l'idée d'enseigner le cinéma me plaisait, et cela allait m'aider à poursuivre mes travaux. C'est ainsi que je suis devenu le premier enseignant d'histoire et de théorie du cinéma en France. Sadoul m'a rejoint à l'IDHEC en 1945⁶⁸. »

Dans ses parutions, l'UFOCEL reproduira plusieurs contributions de Jean Mitry, dès mars 1947, à partir du numéro 4. Les deux premières sont d'abord signées IDHEC, certainement dans la perspective de faire connaître auprès des lecteurs cet institut tout juste créé, tandis que les douze autres articles sont signés par Jean Mitry lui-même, avec de nombreuses précisions sur l'appartenance de celui-ci à l'IDHEC.

La même année, Gilbert Cohen Séat, premier docteur ès lettres grâce à un sujet traité en rapport avec le cinéma, crée l'Institut de Filmologie. Ce dernier est connu à présent par ses numéros de la *Revue Internationale de Filmologie* dont la parution a débuté en 1947. Cette revue de cinéma de l'époque a développé des approches communes à celles

⁶⁶ Ecole qui dépend du Ministère de l'éducation nationale, dès ses origines, devenu un établissement d'enseignement supérieur, l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière (ENSL).

⁶⁷ Michel Marie, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁸ Cinémaction, n° 45, 1987, cité par Michel Marie, *Op. cit.*, p. 18.

d'*UFOCEL Informations*. En effet l'*Institut de Filmologie* n'entendait pas proposer des enseignements techniques pour faire du cinéma, mais elle ambitionnait d'envisager les films comme des objets d'étude et, en particulier, de faire de la réception des films un domaine de recherche théorique. Sa revue s'opposait aux revues de critique de cinéma de l'époque puisqu'il s'agissait d'étudier le cinéma comme un ensemble de « faits filmiques », indépendamment d'œuvres ou d'auteurs particuliers. Gilbert Cohen-Séat avait fait paraître auparavant, en 1946, son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* dans lequel il définissait trois axes d'études fondamentaux : la psychologie de la perception, la sociologie et la psychologie de l'éducation, l'esthétique générale. Ces corps de doctrine d'étude, pour une part, nous le verrons par la suite, sont communs à ceux d'*UFOCEL Informations*, même si cette dernière leur adjoint d'autres domaines d'études (la technique de projection, la pédagogie, en particulier). L'*Institut de filmologie* et sa revue ont bénéficié, durant cette période, de contributions de psychologues de l'époque (H. Wallon, R. Zazzo) qui ont fait état de recherches expérimentales sur les effets produits sur la compréhension par des suites d'images cinématographiques projetées auprès de publics d'enfants ou d'adultes peu alphabétisés. Des approches pluridisciplinaires sont adoptées au sein de l'*Institut de Filmologie* par Etienne Souriau (esthétique comparée, auteur des « grands caractères de l'univers filmique »), mais aussi par des anthropologues (comme les anglais J. Maddison puis Sol Worth). Tous ces membres contributeurs de l'*Institut de Filmologie* qui ont, d'une certaine manière, tracé les voies des études cinématographiques universitaires pour la décennie suivante, se retrouvent mentionnés plus allusivement dans des articles d'*UFOCEL Informations*.

Les élans enthousiastes pour le cinéma, ses usages éducatifs, au lendemain de la guerre, ont fait que des revues, y compris des revues traitant de théories du cinéma, ont été créées. Cet enthousiasme ne se limitait pas à la France seulement. Au même moment, par exemple, en Italie, le Centre expérimental de cinématographie de Rome, publiait également la revue *Bianco e nero* dont le but était de « lier le cinéma au monde de la culture, au monde intellectuel, de faire comprendre au monde de la culture que le cinéma est important comme de fait il l'est⁶⁹ ». Cette revue, dirigée par Umberto Barbaro, de 1945 à 1948, a proposé des réflexions théoriques autour du « réalisme », du « néo-réalisme » au cinéma qui ont marqué Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni. Elle partageait alors avec *UFOCEL Informations* l'ambition de faire reconnaître l'importance du cinéma au moyen

⁶⁹ *Bianco e nero*, n° 1, p. 1.

d'éclairages pluridisciplinaires d'un point de vue culturel, comme les caractéristiques de son économie d'alors le révèlent.

UFOCEL : une revue de cinéma dans un contexte de production cinématographique.

À cette époque, la France était d'un point de vue économique dans une phase de reconstruction qui l'a conduite, en quelques années, à une forme de prospérité, mais aussi à des modifications des pratiques culturelles. De l'année 1947, encore marquée par les restrictions matérielles et financières, la France est passée en 1950 à une ère de consommation. Le pouvoir d'achat augmentant, l'essentiel à la vie quotidienne étant mieux assuré, la plupart des Français se sont équipés en biens culturels « modernes », qui donnent à voir des images animées et à entendre des sons. Ainsi en 1945, seuls 5 345 941 postes de radio étaient déclarés ; cinq ans plus tard, en 1950, ce chiffre augmente d'un million et demi, puis en 1955 atteint 9 266 464, dans une France qui ne comptait que quatorze millions de ménages. Cette expansion rapide de la radio n'a pas été suivie par la télévision puisque sur la période que nous considérons, très rares étaient les foyers équipés de ce bien culturel (297 postes en 1949, 37 949 en 1951). Il fallut attendre les années 1960 pour que cette expansion s'opère, si bien qu'en 1956, seuls 260 508 postes de télévision trônaient dans 2% des foyers.

C'est pourquoi, au lendemain de la guerre, le cinéma est la première forme de spectacle pour la population française, comme les chiffres de fréquentation en témoignent : le nombre des entrées se maintient à un niveau très important et, d'un point de vue économique, l'exploitation commerciale gagne de l'importance⁷⁰.

	Entrées (millions)	Recette hors TSA (M€ courants)	Recette moyenne par entrée (€)
1946	369,0	-	-
1947	423,7	21,4	0,05
1948	402,0	30,0	0,07
1949	387,7	33,8	0,09
1950	370,7	39,4	0,11
1951	372,8	50,8	0,14

FIGURE 1 FREQUENTATION DES SALLES COMMERCIALES D'EXPLOITATION CINEMATOGRAPHIQUE.

Toutefois, à partir de 1947, la fréquentation des salles d'exploitation commerciale décline pour atteindre en 1952 son niveau le plus bas. La réflexion des membres de l'UFOCEL s'inscrivait

⁷⁰ Source : CNC.

donc dans un contexte où la production cinématographique était marquée par trois caractéristiques.

- L'offre du cinéma était élargie puisque les sorties de films étaient nombreuses. Toutefois, à y regarder de plus près, la période 1946-1951 a correspondu à l'amorce d'un déclin de la fréquentation en salles commerciales qui allait de pair avec un accroissement des recettes de ces mêmes salles, rendu possible grâce à l'augmentation du prix des billets d'entrée. Cette offre, essentiellement en noir et blanc sonore, a précédé la généralisation de la couleur et la commercialisation du Cinémascope, en 1953, qui font revenir le public dans les salles commerciales et qui ont permis de maintenir la fréquentation à 380 millions d'entrées annuelles durant la seconde moitié des années cinquante. En conséquence, la réflexion dans *UFOCEL Informations* s'inscrit dans un contexte où de nombreux films sont produits en France, sans que des impératifs éducatifs président à leur élaboration. Le relatif déclin de la fréquentation des salles commerciales laissait peut-être envisager des possibilités de toucher un public toujours plus grand dans les circuits de projection non commerciaux dont faisait partie l'UFOCEL.

-Le cinéma français est marqué par les accords Blum-Byrnes, signés en 1946. Ceux-ci suppriment le contingentement des films américains importés en France⁷¹. Ainsi, en 1946, 182 films américains sont exploités, mais dès 1947, dans le premier semestre, 338 viennent concurrencer directement la production nationale. Celle-ci décroît au profit de la production américaine, mais aussi italienne, si bien que le cinéma français a privilégié des films permettant une rentabilité rapide ; ce que d'aucuns ont appelé ensuite un « cinéma populaire ». Ces évolutions très rapides ont conduit, on le sait, à mettre en œuvre une politique des quotas qui a soulevé des luttes syndicales et a entraîné ces lois protectrices pour le cinéma français en 1953, 1955, puis 1959 qui ont esquissé l'exception culturelle française.

-Enfin, de manière globale, les années 1950 ont correspondu à une période où la culture est devenue un enjeu essentiel. Elle est l'objet de discussions multiples sur ses modalités de transmission, ses conditions de démocratisation. Comme l'écrivent Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, « le discours culturel prend donc une ampleur inédite, à la fois militante et institutionnelle, qui donne sa coloration à cette décennie⁷² ». Ces débats sont annoncés et amorcés quelques années plus tôt avec la revue de l'UFOCEL, dès 1946, puisque les questions de l'accès à la culture, celle de la fréquentation cinématographique dans les différents circuits

⁷¹ La seule limite fixée aux distributeurs était l'obligation d'une semaine par mois réservée à la diffusion de films français.

⁷² Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXème siècle*, Paris, A. Colin, 1994, p124.

de projections (commerciaux, laïques, catholiques), celle de la production nationale confrontée à celle des États-Unis, sont abordées au fil des numéros. Pourtant, les formes annonciatrices de ce débat, qui s'est élargi au sein de la société française quelques années plus tard, ont été conduites dans la revue par des responsables et des militants au sein d'une organisation en pleine renaissance.

En effet, nombre de militants de l'éducation populaire, laïque, par le cinéma avaient disparu avec les combats. Des locaux de projection, de réunion avaient été détruits, si bien que l'UFOCEL avait des difficultés, semble-t-il, à se reconstituer⁷³. Un autre changement apparaît : le cinéma à des fins d'enseignement était jusqu'alors le fait du militantisme laïque. Dans la seconde partie des années 1940, en France, il n'en était plus tout à fait de même. Dans les années 1930 et début 1940 l'encyclique *Vigilanti cura*, émise par Pie XI, en 1936, orientait les actions de l'encadrement religieux de la jeunesse du point de vue de la morale. Elle fondait la cotation des films sortis en salle par la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR), mais elle n'interagissait pas « avec le cinéma scolaire, peu développé dans l'enseignement confessionnel⁷⁴ ». Il en était autrement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement au début des années cinquante⁷⁵, avant même qu'une des cinq lettres encycliques de Pie XII, ne soit venue légitimer et encourager les enseignants à envisager le cinéma comme un moyen pédagogique d'enseigner aux jeunes⁷⁶. De là, en particulier, la présence d'articles dans *UFOCEL Informations* « L'église à la conquête du cinéma »⁷⁷, dès les premiers numéros et de manière récurrente. Ces derniers identifient avec précision les efforts des mouvements catholiques d'après-guerre qui envisagent le cinéma éducatif comme un moyen d'édification morale, de modification du regard du spectateur sur les films, et, plus encore, comme un moyen de produire des films qui respecteraient les principes d'une morale chrétienne. L'adversité provient également du cinéma commercial dont les films étaient considérés comme des concurrents flattant les facilités attendues par les spectateurs⁷⁸ et qui nuisaient à la production de films, plus exigeants, conçus à des fins pédagogiques. Aussi,

⁷³ Voir Pascal Laborderie, *op. cit.* p. 32-33.

⁷⁴ Mélisande Leventopoulos dans Bourdier, Bron, Laborde (2015), *op.cit.*, p.2.

⁷⁵ Voir sur le rôle de cette encyclique : Philippe Bourdier ; « Film et jeunesse ou le cinéma comme langage : l'enseignement du cinéma dans les années 50-60 en France », dans *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire, 2011, p. 89.

⁷⁶ Encyclique *Miranda prorsus* du 8 septembre 1957 du Pape Pie XII.

⁷⁷ Raymond Barkan entame une suite d'articles, à partir de février 1948, dans le numéro 10. Il propose six longs articles sur ce sujet.

⁷⁸ « Malheureusement les films avec Tino Rossi » constituent une antienne des différents rédacteurs d'*UFOCEL Informations* .

Maurice Cady, le directeur de l'UFOCEL, écrivait dès son premier éditorial, en première page du numéro 1 :

« je considère qu'il ne nous est plus permis d'agir en ordre dispersé. Trop d'oppositions se manifestent contre nous, trop d'organismes étrangers à notre action laïque, commerciaux ou non, désirent nous écarter, pour que nous ne portions pas notre puissance au maximum. Pour cela il faut agir avec ensemble, nous faire profiter tous de nos initiatives heureuses, de nos bonnes méthodes »⁷⁹.

Mais, comme l'écrivait Henri Belliot, « s'il est bien une question irritante, parmi toutes celles que soulève l'organisation du cinéma éducateur, c'est bien celle des taxes⁸⁰. » L'UFOCEL demande que ses projections soient détaxées et que celles-ci soient considérées par les pouvoirs publics comme l'alternative unique au cinéma commercial d'alors :

« il appartient aux éducateurs de réaliser le secteur non commercial du cinéma, qui a été prévu par l'article 2 de la loi du 25 octobre 1946, portant création d'un CNC. Un secteur où le cinéma serait utilisé pour sa valeur culturelle et non pour l'argent qu'il rapporte »⁸¹.

En dépit de ces obstacles, l'UFOCEL a été reconstruite avec des statuts à la fois nettement définis, solides, opérationnels et fondés sur un système de délégations de l'engagement militant qui permet un maillage serré du territoire français. À partir de 1946, son fonctionnement reposait à la fois sur une présence départementale, régionale (académique) et nationale.

Dans chaque département, une section existait avec, à sa tête, un délégué UFOCEL. La section départementale était chargée d'organiser le cinéma éducateur dans le département et de faire œuvre de propagande : « A l'aide de séances de démonstration elle encourage l'achat de projecteurs. Elle groupe et guide les usagers de chaque département⁸². » Dans les dix-sept académies que comptait alors la France, y compris dans les académies d'outre-mer et des anciennes colonies (Algérie par exemple), il existait un office régional du cinéma éducateur. Chargés de remplir le rôle d'une cinémathèque d'enseignement et de films culturels (entretien et réparation des films et des projecteurs, formation des opérateurs), les offices régionaux avaient également une mission de liaison avec les usagers entre eux. Ces offices régionaux étaient à même de traiter toutes les affaires relatives au cinéma éducateur et avaient des conseils d'administration dans lesquels siégeaient tous les délégués des départements constituant les

⁷⁹ *UFOCEL Informations*, n° 1, mai 1946, p. 1.

⁸⁰ *UFOCEL Informations*, n° 5, avril-mai 1947, p. 2.

⁸¹ *Id.*

⁸² *UFOCEL Informations*, n° 1, mai 1946, p. 1.

académies. Enfin, à l'échelon national, les Offices étaient groupés au sein de la Ligue pour former une Union des Offices du Cinéma Educateur Laique (U.F.O.C.E.L). Cette union était administrée par un comité directeur recevant ses directives d'une assemblée générale présidée par le président de la Ligue⁸³. Il comprenait « à la fois une représentation des Offices exprimant le point de vue particulier et notamment technique des Offices Régionaux et une représentation du Conseil général de la Ligue exprimant le point de vue général de la Confédération »⁸⁴. Le niveau national de l'organisation avait un grand rôle puisqu'il devait défendre les usagers, les organisateurs du cinéma éducateur. Il devait aussi constituer un centre d'étude et de documentation des matériels en usage pour projeter les films. Il avait enfin un rôle d'information auprès des membres de l'UFOCEL puisque non seulement une commission de vision était chargée de sélectionner les films dignes d'être montrés, mais qu'en plus, il devait permettre une mise en relation des membres de l'UFOCEL dans toute recherche de films ou de matériel. Ainsi, cette organisation reprenait pour une grande part le mode de structuration qui prévalait avant la Seconde Guerre mondiale permettant de couvrir l'ensemble du territoire français, tout en étant inégalement mise en œuvre au gré des forces militantes qui existaient dans chacun des départements. Elle permettait également aux militants qui agissaient au plus près des classes, des publics, des enseignants de participer à des échelons d'organisation supérieure (niveaux académique et national) où les actions militantes faisaient à la fois l'objet d'une reconnaissance sociale, politique plus nette et d'une réflexion stratégique plus forte. Avec les stages pédagogiques, avec les congrès périodiques, la revue *UFOCEL Informations* a servi l'écrit en tant que trait d'union entre ces différents échelons de l'implication des enseignants militants pour des usages éducatifs du cinéma durant la période de reconstruction d'après-guerre. Le contenu comme les destinataires désignés de la revue renvoie bien aux missions dévolues à l'instance nationale : « Ce bulletin sera adressé aux Directeurs d'Offices et Délégués UFOCEL départementaux⁸⁵. » En tant que tel, il constitue une reprise de la vocation de *La revue du cinéma éducateur* que l'UFOCEL avait fait paraître, à un rythme trimestriel, de 1935 à 1939.

L'UFOCEL constituait non seulement une union d'offices à différents niveaux complémentaires, précisément définis, mais elle assurait aussi des missions très clairement

⁸³ Le comité directeur était composé du Président de la Ligue française de l'Enseignement ou de son représentant ; de cinq membres désignés par l'assemblée générale de cette même Ligue, de dix membres dont cinq délégués départementaux de l'UFOCEL, élus à la majorité par l'Assemblée générale de l'UFOCEL, de cinq délégués des offices régionaux. Il se réunissait une fois par an. Un comité technique lui était adjoint. Ce dernier était constitué de tous les directeurs des offices régionaux ayant voix constituantes.

⁸⁴ *UFOCEL Informations*, n°10, février 1948, p. 2.

⁸⁵ *UFOCEL Informations*, n° 1, mai 1946, p. 1.

spécifiées dès le premier numéro de la revue. L'UFOCEL définit en 1946 sa raison d'être en invoquant deux missions essentielles : pour aider le cinéma scolaire (distribution des films d'enseignement) pour lequel la revue affirme « pour ce service il n'y a pas d'autre organisme existant⁸⁶ . » La seconde a trait à la dimension culturelle. On invoque en effet le fait que de nombreuses communes françaises n'étaient pas équipées de salles de cinéma et qu'elles ne le seraient jamais, faute de rentabilité suffisante. Aussi « seul l'instituteur, l'animateur d'œuvres post-scolaires (patronages, foyers ruraux) peut assurer ce service. Pour l'aider, pour l'encadrer la Ligue de l'enseignement a remis en route son organisation, l'UFOCEL⁸⁷. »

Voilà donc quelques éléments permettant de comprendre le contexte de la création de cette revue qui n'a jusqu'alors fait l'objet d'aucune étude monographique et qui n'existe à présent en tant que collection complète qu'à la Bibliothèque Nationale de France et à la Cinémathèque française⁸⁸.

Chapitre 2. Une revue professionnelle au service du cinéma et de l'enseignement

Un ensemble de numéros

UFOCEL Informations forme une collection de 45 numéros. Celle-ci a la particularité d'avoir été interrompue sans véritablement avoir cessé. En effet, après avoir repris son indépendance dès février 1949 vis-à-vis de *L'Écran français*, *UFOCEL Informations* change de titre et de contenu en 1951. Ce changement est annoncé en novembre de cette année : « à compter du présent numéro, *UFOCEL Informations* devient *Image et son* [...]»⁸⁹. » La clientèle du bulletin a éclaté, *UFOCEL Informations* est maintenant demandé même en dehors de la Ligue, même à l'étranger. Le titre *UFOCEL Informations*, trop hermétique, constituait une gêne évidente pour les citations, les inscriptions aux catalogues et aux abonnements. L'ensemble des numéros considérés, soit ceux qui sont nés de la collaboration d'*UFOCEL Informations* et de *L'Écran français*, représente 302 pages, aux caractères petits et serrés, financés par l'UFOCEL et qui comporte quelques publicités, toujours en dernière page, toutes en rapport avec le matériel de projection cinématographique.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ A la BNF, cote 4°JO 3643 bis 1946-1954 ; à la Cinémathèque française : FRA REVeS

⁸⁹ *UFOCEL Informations*, n° 21 novembre 1951, p. 1.

La revue paraissait à un rythme irrégulier selon les années, de mai 1946 à septembre 1951. Son lectorat était particulier puisqu'elle s'adressait aux adhérents de l'UFOCEL, plus particulièrement aux délégués départementaux. Les fascicules qu'ils constituaient, non reliés, comprenaient au début six pages pour atteindre en 1951 le nombre de 24 pages. Un relevé systématique de cette indication formelle permet de saisir le caractère évolutif de la revue, moins dans son organisation que dans son ampleur, née au lendemain de la guerre.

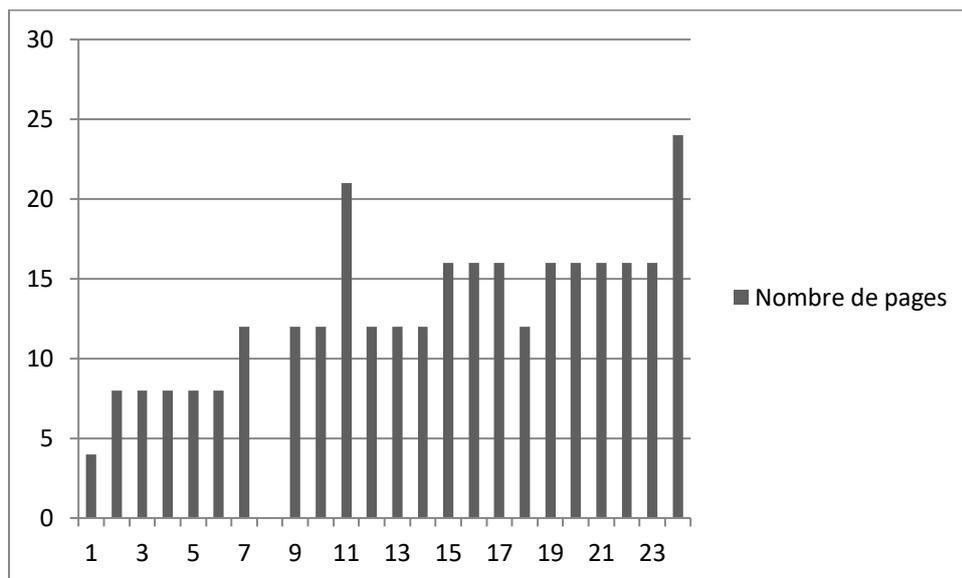


FIGURE 2 : REPARTITION QUANTITATIVE DU NOMBRE DE PAGES PAR NUMERO D'*UFOCEL Informations*

La revue est restée dans un format inchangé, qui correspondait alors à celui de *L'Ecran français*, revue avec laquelle *UFOCEL Informations* était distribué jusqu'au numéro 19 bis, en janvier 1949. Le choix de ce format 21x30 obéissait certainement à une volonté d'apparaître à la fois comme un document digne d'être conservé, proche des brochures techniques de l'époque ou des publications savantes, à la différence de formats plus réduits. Il peut correspondre également à une donnée économique puisque ce format en imprimerie n'est qu'une pliure du format, peu coûteuse. Au gré des numéros, le papier utilisé s'améliore. Il évolue aussi en fonction des imprimeurs chargés par l'UFOCEL de ces impressions.

L'ensemble des numéros fait 302 pages. Il n'est plus guère présent à l'état de collection complète, à la différence des versions plus récentes qui lui succéderont : *Image et son*, *La revue du cinéma*. Car le caractère modeste et parfois austère de ces numéros, le fait qu'ils soient de simples fascicules l'ont relégué parmi les écrits éphémères peu archivés. En outre, la rareté des images, son impression sur un papier de qualité médiocre, pourtant fréquent au lendemain de la guerre l'ont relégué dans une forme d'oubli pour les lecteurs, les archivistes et les chercheurs.

En effet, les tirages étaient en 1945 et 1946 subordonnés à des négociations chaque mois avec une commission paritaire chargée de la répartition du papier imprimé qui était trop rare. Les caractères utilisés, de type Gerald, de taille souvent réduite, de conception macrotextuelle peu hiérarchisée par des intertitres ne rendaient pas le premier abord de cette revue des plus avenants. Si le nombre d'exemplaires jusqu'en 1949, lié à celui des abonnés de *L'Écran français* avec lequel il était distribué, aurait pu assurer une plus grande présence, même lacunaire, dans des collections particulières il apparaissait toutefois comme un fascicule supplémentaire à une revue et donc, de facto, comme secondaire. Cependant cette distribution conjointe n'était pas une pratique nouvelle : *L'Écran Français* n'était-il pas lui-même inséré dans le numéro 18 du journal du Comité national des écrivains *Les Lettres françaises*, en 1944, durant leur période de clandestinité⁹⁰ ?

Une diffusion de la revue liée un temps à celle de *L'Écran français*

L'Écran français, en 1945, comme nombre de journaux de cinéma, et comme tous les journaux de gauche⁹¹, est très lu. Considérée comme une revue essentielle dans la constitution d'une écriture critique sur le cinéma⁹², ce journal qui est né sous l'Occupation sort de sa clandestinité en 1945. Cette année-là, il est tiré entre 75 000 exemplaires et 110 000 exemplaires, qui ont tous été vendus⁹³. Mais entre 1946 et 1951, d'autres revues du cinéma généralistes concurrençaient *L'Écran français*, et donc *UFOCEL Informations*. Neuf revues, quant à elles hebdomadaires, sont nées : *Cinéma*, *Cinévue*, *Votre cinéma*, *Cinévie*, *Pour Tous*, *Cinémiroir*, *Filmamagazine*, *Paris-Cinéma*, *Jeudi-Cinéma*. Autant de revues qui dispersent le lectorat de *L'Écran français*, si bien que celui-ci voit ses ventes diminuer dès 1946 : 38% des 73400 exemplaires ne sont pas vendus en 1946. L'année qui précédait, ce taux n'était que de 18% pour un tirage bien supérieur. Jusqu'en 1949, les tirages et les ventes sont restés approximativement ceux de 1946. Mais pas plus que le rythme de parution, le nombre d'exemplaires vendus par *L'Écran français* ne correspond pas à celui d'*UFOCEL Informations*. Ce dernier n'était distribué qu'à la fraction des abonnés de *L'Écran français* qui étaient adhérents de l'UFOCEL et qui avaient des responsabilités au sein des différents offices

⁹⁰ Olivier Barrot, *op. cit.*, p. 19.

⁹¹ *L'Humanité* de janvier 1945 passe de 326 000 exemplaires à 520 000 exemplaires. *Ce soir* passe à la même époque d'un tirage à 288 000 exemplaires à 490 000 exemplaires et *Le Populaire* évolue de 235 000 à 274 000 exemplaires.

⁹² Voir Joël Magny, « Critique de cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], chapitre 3 « L'âge moderne », consulté le 10 mars 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-de-cinema/>

⁹³ Voir Olivier. Barrot, *op. cit.*, p. 30. et Laurent Marie, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.

départementaux, régionaux ou bien à l'union des offices⁹⁴. Les débuts de cette co-distribution des deux revues sont mentionnés dans le numéro 7 d'*UFOCEL Informations* :

« À ceux qui animent les œuvres du cinéma culturel, le bulletin de l'UFOCEL apporte déjà tous les renseignements pratiques. Mais il n'est pas moins utile que les amicalistes soient éclairés sur les grands problèmes - esthétiques, sociaux, techniques, économiques - du cinéma, qu'ils puissent lire en toute confiance les critiques qui - rédigées par des journalistes qualifiés dont les idées sont les nôtres - les guident dans le choix des spectacles qu'ils vont voir ou qu'ils organisent. Ces considérations nous ont amené à vous recommander aujourd'hui *L'Écran français* [...]. Aux termes de l'accord que nous avons conclu, le bulletin de l'UFOCEL sera publié par les soins de *L'Écran français* et adressé chaque mois, sans supplément de prix à tous ceux qui s'abonneront à ce journal⁹⁵. »

Il s'agit plus que d'une codistribution des revues, mais bel et bien d'une collaboration née dans la Résistance autour du cinéma, marquée par des valeurs en partage, portées par les deux revues. Albert Bayet, Président de la Ligue de l'enseignement, rappelle comment est né *L'Écran français* pendant l'occupation :

« C'est actuellement le seul journal de cinéma qui soit entièrement libre et laïque. *L'Écran français* met à la disposition de l'UFOCEL tous ses correspondants nationaux et internationaux. Des conférenciers sont à la disposition des Fédérations et des Offices pour l'organisation de soirées ou galas cinématographiques⁹⁶. »

Cette collaboration s'effectue en bonne intelligence, dans une réciprocité des actions, puisque l'UFOCEL s'engageait à faire publicité pour la revue publiée clandestinement sous l'Occupation .

« Une propagande directe près des usagers peut être faite au moment des réunions d'instituteurs (conférences pédagogiques, réunions syndicales, etc.). Des spécimens de *L'Écran français* sont à la disposition de tous ceux que cette question intéresse »⁹⁸.

L'Écran français est un hebdomadaire français dont le numéro 1 est paru le 4 juillet 1945. Mais à la une de la couverture, la mention « publié clandestinement sous l'Occupation » et l'autre mention en bas de page « troisième année », révèlent qu'une parution clandestine existait avant cette date. Tiré en format 21x27,5 cm, chaque numéro comportait 16 pages, vendu chaque mercredi au prix de 10 francs, ou bien sur abonnement coûtant 250 francs pour 6 mois et 500 francs pour un an. Avec *UFOCEL Informations* joint, à chaque parution (3 livraisons en 1946,

⁹⁴ 110 000 exemplaires fin 1945, source Ciné-ressources catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. Nombre d'abonnés : indéterminé.

⁹⁵ *UFOCEL Informations*, n° 4, mars 1947.

⁹⁶ *UFOCEL Informations*, n°7, p. 3.

⁹⁸ *UFOCEL Informations*, n° 7, p. 3.

4 en 1947, 10 en 1948⁹⁹) l'abonnement était de 750 francs, tandis que l'abonnement au seul *UFOCEL Informations* était de 80 francs pour un an. Ainsi, en offrant aux lecteurs de l'époque une revue professionnelle qui faisait de 8 à 16 pages avec une autre revue de cinéma de volume et format assez équivalents, cette entente n'était pas dénuée d'intérêt non seulement idéologique, mais également commercial. Pourtant, il semble que ce mode de diffusion ait rencontré quelques difficultés, UFOCEL rendant *L'Écran français* destinataire de toute réclamation :

« Un certain nombre d'abonnés à *L'Écran français* se plaignent de ne pas recevoir *UFOCEL Informations*. Les réclamations doivent être adressées à *L'Écran français*, 100, rue Réaumur, Paris¹⁰⁰. »

Cette collaboration n'a pas été constante. Elle a commencé dès les premiers numéros. Un an après le premier numéro, dans le numéro 6 de juillet 1947, la revue fête cet anniversaire en présentant dans un encart publicitaire une offre d'abonnement conjoint. Elle cesse avec le numéro 20 de février 1949, en invoquant, dans le numéro suivant de mars, une nécessaire amélioration de la distribution recherchée : « Afin d'améliorer ce service, l'UFOCEL-Centre se chargera désormais, à partir du numéro de février, du routage du bulletin. Seuls seront servis les adhérents ayant renouvelé leur licence pour 1949¹⁰¹. »

Mais fin 1948, *L'Écran français* connaît déjà des problèmes de trésorerie et sa ligne éditoriale, de plus en plus influencée par le parti communiste français, loue de manière systématique les seuls films soviétiques et déprécie ceux venus d'outre-Atlantique. On peut penser que la recherche d'indépendance à l'égard de cette revue de critique de cinéma ne procède pas seulement d'une recherche d'une plus grande efficacité dans la diffusion. *UFOCEL Informations*, nous le montrerons plus loin, ne faisait en effet pas les mêmes choix de films et n'adoptait pas les mêmes perspectives critiques. La distribution indépendante de la revue de l'UFOCEL fut assurée jusqu'au dernier numéro 45, en septembre 1951. À cette date, *UFOCEL Informations* devient *Image et son* et le justifie ainsi à ses lecteurs :

« À compter du présent numéro, *UFOCEL Informations* devient *Image et son* [...]. La clientèle du bulletin a éclaté, *UFOCEL Informations* est maintenant demandé même en dehors de la Ligue, même à l'étranger. Le titre *UFOCEL Informations*, trop hermétique, constituait une gêne évidente pour les citations, les inscriptions aux catalogues et aux abonnements. Le titre *Image et son* supprime ces difficultés.

⁹⁹ Et non une fois par mois, comme l'avance la notice Cineressources. net.

¹⁰⁰ *UFOCEL Informations*, n° 6.

¹⁰¹ *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, p. 3.

Il traduit aussi notre ambition d'élargir encore notre programme, en y inscrivant la télévision. Le singulier a même un sens. Il signifie que nous traiterons de l'image et du son [...]. *Image et son* est l'organe de la section du cinéma de la Ligue.

Il s'efforcera par sa présentation et son esprit d'affirmer sur le plan de l'éducation populaire audiovisuelle, la polyvalence de nos groupements et la qualité de notre action. Instrument de défense laïque, *Image et son* prendra rang, derrière l'action laïque dans la série des bulletins techniques¹⁰² ».

Cette décision qui correspond à la volonté de rendre la revue « plus attractive » résulte d'une décision qui a été examinée par toutes les instances compétentes de l'UFOCEL : auprès du Conseil général de la Ligue, via la Commission de Presse¹⁰³.

La collaboration entre ces deux revues ne se limite pas à la distribution, elle permet des interactions fructueuses. À la volonté de poser la culture par les films, à celle d'ouvrir les catégories sociales les plus défavorisées à la culture et au cinéma que porte l'acte éducatif dont *UFOCEL Informations* se faisait le chantre, *L'Écran français*, revue de critique de la production cinématographique d'alors, se présentait dans une complémentarité de point de vue à celle de l'UFOCEL. D'une écriture souvent divertissante et accessible au plus grand nombre, elle informait les lecteurs sur les films et partageait l'idéal d'une connaissance par le plus grand nombre du septième art. C'est pourquoi des auteurs communs (Georges Altman, Raymond Barkan, Jean Painlevé, Albert Ravé, Jean-Charles Tacchela) écrivaient et signaient des articles dans les deux revues. La collaboration dans l'écriture, dans la diffusion de la revue concerne également la mise en page des articles et l'impression des fascicules.

De l'importance du choix des imprimeurs

En effet, plusieurs imprimeurs participèrent à l'élaboration d'*UFOCEL Informations*. Il est intéressant de s'attarder sur chacun d'eux puisqu'au sortir de la guerre, leur choix n'a pas été le fruit du hasard, mais bien d'une connivence, d'un partage politique noué souvent dans la Résistance. Les deux premiers numéros sont dus au Cours Complémentaire Industriel du livre à Paris¹⁰⁵.

¹⁰² M. Lebrun (alors commissaire général de l'UFOCEL) dans *UFOCEL Informations*, n° 21, novembre 1951, p. 1.

¹⁰³ *Id.* p.3.

¹⁰⁵ Situé 5 rue Madame, au cœur de Saint-Germain des Prés, dans le sixième arrondissement de Paris. Dans une école communale de garçon fondée en 1891, dans un bâtiment construit en 1886, le CCI a été créé lui-même en 1942 au moyen d'un cours complémentaire industriel du livre. Depuis 1942, il a formé aux métiers de l'imprimerie typographes, relieurs, doreurs, techniciens d'imprimerie. Le CCI est devenu en 1956 le Collège Industriel du Livre. Il est devenu en 1985 le lycée MaximilienVox, en conservant sa vocation première mais en élargissant son domaine de formation aux métiers des arts appliqués, du design de communication et aux industries graphiques.



FIGURE 3 | IMPRIMERIE CCI EN 1937. SOURCE CCI

C'est dans une structure scolaire ancienne, créée en 1891, destinée à former aux métiers du livre que l'UFOCEL a choisi de faire imprimer les deux premiers numéros de la revue. Souci de recourir à une solution peu coûteuse pour débiter ? Souhait de marquer une dimension éducative à la revue dès son fondement en s'adressant à une école pour concrétiser un projet lui-même éducatif ? Les archives pour répondre à ces questions font défaut et la matérialité de ces deux numéros n'apporte pas plus d'éclaircissement tant la qualité du papier, la technique d'imprimerie restent les mêmes entre les deux premiers numéros et les suivants.

En effet, les numéros 3 et 4 de novembre 1946 et mars 1947, furent imprimés par A. Vallée de Rouen¹⁰⁶, un imprimeur généraliste et polyvalent, bien implanté toutefois dans le monde enseignant puisqu'il publia durant ces mêmes années, très régulièrement, un grand nombre d'annuaires d'anciens élèves de lycées de l'agglomération rouennaise¹⁰⁷. Les trois numéros

¹⁰⁶ Situées 28 place Saint-Marc à Rouen en 1948. Le lieu est devenu depuis 1970 un campus qui regroupe 8 écoles privées qui correspondent à la diversification économique du groupe Pigier.

¹⁰⁷ Archives départementales de Seine-Maritime, fonds Herr, 254J et 197J.

suivants, de mars 1947 à juillet 1947, sortent des presses de l'IFC108 et se présentent dans leur forme dans une stricte continuité des numéros qui précèdent.

C'est le quatrième éditeur qui permet une évolution significative de la revue avec un nombre de pages plus important, une meilleure qualité du papier et l'introduction d'une couverture comportant une image. Ce quatrième imprimeur est A. Chopin, à Lezay, dans les Deux-Sèvres. La vignette représentant Gutenberg au dos de chaque exemplaire de la revue, du numéro 7 au numéro 16, d'octobre 1947 à octobre 1948, renvoie à une exigence formelle d'imprimerie qui permet d'intégrer des images en première comme en quatrième de couverture.

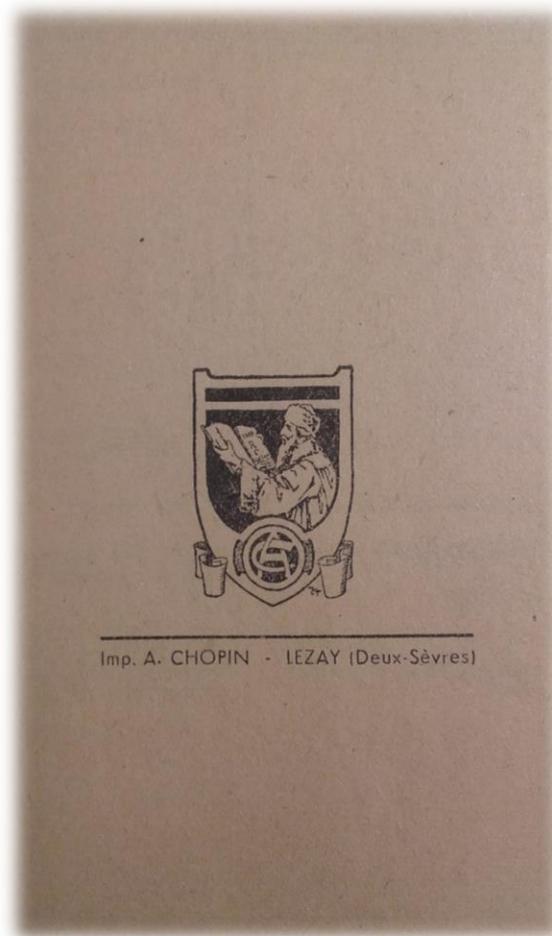


Figure 4 QUATRIEME de couverture *UFOCEL Information*, imprimé à LEZAY

La première donne à voir une image d'*Antoine et Antoinette*, le film de Jacques Becker (1947), tout juste sorti dans les salles d'exploitation commerciale.

¹⁰⁸ 24 rue d'Alleray à Paris dans le 12^e arrondissement.



FIGURE 5 PREMIERE DE COUVERTURE *UFOCEL Informations*, N°9, JANVIER 1948

Le choix d'une œuvre qui n'était pas encore présente au catalogue des films de l'UFOCEL, mis en exergue en couverture, symbolise à lui seul, au bout d'un an de publication de la revue, que non seulement « ce bulletin c'est vous¹⁰⁹ », comme l'écrivait M. Cady, mais qu'une volonté de faire connaître des films contemporains, qui servaient les idéaux d'une éducation populaire sont

¹⁰⁹ *UFOCEL Informations*, n°3, p. 1.

également privilégiés. D'autres couvertures serviront cette ligne éditoriale : une photo de Jean Gabin dans *Quai des brumes* (1938) pour le numéro 10, une autre de Michel Simon pour le numéro 12, une autre enfin provenant du *Petit soldat*, de Paul Grimault (1947) dans le numéro 14 de juin 1948.

FIGURE 6 PREMIERE DE COUVERTURE UFOCEL INFORMATIONS, N°14, JUIN 1948



FIGURE 7 PREMIERES DE COUVERTURE UFOCEL INFORMATIONS , N° 10 (FEVRIER 1948) ET N°13 (MAI 1948)

Le choix de donner à voir en première de couverture des acteurs contemporains réputés, ou bien de faire connaître des films contemporains constituait un élément de séduction des lecteurs rattachant la revue aux revues populaires sur le cinéma qui étaient alors nombreuses : *Le Film complet*, *Mon Film*, *Ciné-Miroir* et *Ciné-Révélation*.

La composition formelle privilégie le portrait de l'acteur en gros plan, comme en majesté. Commune dans nombre de magazines de l'époque, elle s'apparente, par exemple, à celle de *Cinérevue*, créé peu de temps auparavant, en 1944, par Jean Leempoel et Joe Van Cottom.



FIGURE 8 DEUX COUVERTURES DE REVUES DE CINEMA EN 1948

Mais alors que les portraits de *Cinérevue* font appel à des photos de studios, échappant à proprement parler à la diégèse visuelle des films pour magnifier les stars, ceux d'*UFOCEL Informations* par manque de moyens financiers reprennent les images issues des photogrammes du film, donnant moins à voir l'acteur comme star hors contexte filmique que comme personne jouant un personnage dans la diégèse particulière d'un film. La revue de l'*UFOCEL* n'adopte pas non plus le choix qui consiste à privilégier les actrices aux acteurs, et plus particulièrement des actrices américaines aux atours sensuels et aux poses lascives. Les choix de composition des couvertures sont plus proches d'autres revues de l'époque comme *Ciné Miroir* (portraits, noir et blanc, vedette française) ou bien de *Film complet*¹¹⁰:

¹¹⁰ Deux revues de cinéma, populaires, étudiées parmi d'autres de cette époque. Voir Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), *Théorème 20 « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) »*, Paris, 2014.



FIGURE 9 CINE-MIROIR N° 886, 25/11/1947 : LE PORTRAIT EN COUVERTURE

N° 130.

TOUS LES JEUDIS

2-12-48.

FILM COMPLET

5 FRANCS



ANN SHERIDAN, KENT SMITH *et* BRUCE BENNETT

dans

L'Amant sans visage

(Imprimé en France.)

FIGURE 10 FILM COMPLET, 2/12/1948, PREMIERE DE COUVERTURE

UFOCEL Informations ne propose pas de couverture présentant une femme avant janvier 1948, (et encore, Claire Mafféi, en couple)¹¹¹ privilégiant la représentation d'acteurs masculins et les enfants. La revue ne cède pas à la tentation de multiplier des images dans le périodique, comme dans *Ciné-Révélation*. L'emprise du texte, très forte par rapport aux images plus rares, fonctionne comme marqueur d'un discours éducatif et savant sur le cinéma. Si la revue reprend de temps à autre le procédé employé par *Le film complet* qui consiste à faire figurer en couverture une image représentant un moment dramatique du film, il ne reprend toutefois pas l'autre topos des couvertures de cette revue : la scène de baiser, figé dans une éternité heureuse. Tout, dans *UFOCEL Informations*, doit servir un objectif d'éducation, y compris, comme cela était commun dans l'enseignement de l'époque, du point de vue de la morale. Elle ne cédera pas plus à l'autre évolution des lignes éditoriales des revues de cinéma de l'époque : les films racontés comme dans *Le Film complet* et surtout, un peu plus tard, à partir de 1958, lors de la fusion *De Mon film* et de *Le film complet*. Car rares sont les numéros qui se présentent dans les années 1947-1948 comme des études monographiques d'un film. Seule exception en apparence, le film de Paul Grimault, mais la place que prend ce film dans le numéro est réduite à quelques éléments de présentation. L'image possède ici une valeur de mise en abyme du geste de création d'un film en lien avec l'enfance.

Les images de premières de couverture qui apparaissent dans la revue avec l'impression sur les presses de Chopin à Lezay ont une valeur politique. La première donne à voir « la vie d'un ménage, ouvrier, vue par Jacques Becker¹¹² » montrée dans une sorte de communion laïque qui valorise l'évocation de la vie ouvrière, l'existence des classes laborieuses montrées dans la grandeur de leur intimité, dans le droit fil du réalisme poétique des films d'avant-guerre. Même lorsque la légende sous l'image annonce une approche analytique des films comme dans « Jean Gabin, sur lequel nous publions une étude pages 6 et 7¹¹³ », le choix de cet acteur semble fait en raison de sa célébrité due aux films d'avant-guerre, mais aussi en fonction de son refus de l'Occupation. Comme on le sait, Jean Gabin avait fait sous l'Occupation le choix de l'exil. Le présenter en première couverture imagée de la revue renvoie les lecteurs à la figure du résistant, magnifiée sous les traits d'un acteur à l'expression rebelle et forte. Il fait réapparaître le visage de cet acteur banni des couvertures de revues durant la guerre. Le choix de ces images va de pair, bien entendu, avec les valeurs politiques communistes de l'UFOCEL de cette

¹¹¹ Voir figure 3.

¹¹² Légende de la couverture du numéro 9 de janvier 1948, p. 1.

¹¹³ Légende de la couverture du numéro 10 de février 1948, p. 1.

époque, de *L'Écran français* au lendemain de la guerre. Il correspond également au choix particulier de l'imprimeur Chopin. En effet, celui-ci était un éditeur de la Résistance. Durant l'Occupation, alors que pour diriger une maison d'édition il était nécessaire d'apporter la preuve de son aryanité depuis trois générations au moins, A. Chopin était un éditeur qui avait pris de grands risques à concevoir de faux-papiers pour les Résistants. Il travaillait en particulier avec Suzanne Fumoleau (née Lombard) ainsi qu'avec Hélène Schweitzer qui furent toutes les deux des chevilles ouvrières pour la fabrication de quantité de faux papiers, pour des résistants protestants de Bordeaux, mais aussi de beaucoup d'autres groupes résistants et juifs menacés de déportation. Un historien, Jean Hertz, dans sa recherche des Justes décrit les intrications secrètes entre cet imprimeur et les figures de la Résistance bordelaise, en particulier Hélène Schweitzer :

« C'est à Lezay dans les Deux-Sèvres où le Pasteur Fouchier nous avait recueillis qu'étaient imprimés les faux formulaires vierges réalisés dans les papiers adéquats par l'imprimeur Monsieur Chopin : peut-être pas tous ceux qu'utilisait Hélène, mais en tout cas ceux utilisés par le groupe de résistants bordelais. Mon père qui avait été "brûlé" dans toutes ses caches d'abord à Lyon puis à Toulouse nous avait rejoints à bicyclette à Lezay peu de temps après notre arrivée. Il a travaillé quelque temps à la composition chez l'imprimeur M. Chopin. Je me souviens d'avoir saisi des bribes de conversation entre mes parents qui m'avaient convaincu (je n'avais que 9 ans), que M. Chopin faisait les formulaires de faux papiers. Je m'en suis entretenu de vive voix en août 1996 avec son ancien chef d'atelier, M. Georges Hébert, membre des FFI. Il se souvenait très bien de mon père. Il m'a affirmé sans sourciller que M. Chopin, son patron, était bien trop "trouillard" pour travailler pour la résistance. Mais à l'époque chacun devait de méfier de tout le monde et la discrétion était la condition absolue de survie. Le rôle de M. Chopin m'a été confirmé (sans que je lui en parle), dans le témoignage de Jean Bernyer, qu'il a bien voulu rédiger en mai 1998, lorsque je préparais le dossier Yad Vashem du Pasteur Fouchier¹¹⁴. »

Cet engagement politique se lit également dans les choix d'édition en dehors de ceux des bulletins d'*UFOCEL Informations*. En 1945, Chopin imprime le recueil de poèmes d'une autre grande résistante, Marie-Claire Pope, *L'orgueil ou le rêve de Hitler*. Ainsi, l'impression de la revue de l'UFOCEL, au sortir de la guerre, par le choix même de l'éditeur prolonge le partage d'idéaux politiques nés à la faveur des combats.

Mais alors que le passage des imprimeurs parisiens des premiers numéros à l'imprimeur Chopin faisait passer la revue d'un nombre réduit de pages (4) à un nombre plus conséquent de

¹¹⁴ Témoignage pour l'inscription de Schweitzer Hélène, épouse Rosenberg comme Juste de Yad Vashem par Jean Hertz, Professeur émérite à l'Université Henri Poincaré, Nancy I, Nancy le 2 mars 2001 in « Célébrités d'Alsace et de Lorraine », <http://judaisme.sdv.fr/perso/philosem/index.htm> site consulté le 10 mars 2016.

feuilles (8) et permettait l'introduction d'images en couverture, les numéros suivants réalisés à Rouen prirent une ampleur nouvelle. De 8 pages, la revue est passée, dès novembre 1948, à un ensemble plus conséquent de 12 à 16, voire 24 pages, selon les numéros. Ce fut l'imprimeur Pietrini de Rouen, qui imprima tous ces numéros de novembre 1948 à juillet 1949, permettant ainsi techniquement de réaliser les ambitions éditoriales plus grandes au fur et à mesure du temps des contributeurs de la revue. Pietrini était un imprimeur local, bien implanté dans la vie culturelle rouennaise, chargé de nombre de reproductions d'annuaires, de comptes rendus de conseils municipaux de l'agglomération rouennaise. Il fera quelques années plus tard sortir de ses presses, en tant qu'éditeur, un ouvrage d'une figure locale de la culture Roger Parment, qui avait proposé un ouvrage original spécialisé dans le cinéma local, *Le septième art à Rouen*¹¹⁵. Cet ouvrage annonce d'une certaine manière, plus modeste, mais bien informé tout de même, des ouvrages plus ambitieux, mais trop rares encore d'historiens plus récents¹¹⁶ dont Loïc Vadelorge¹¹⁷, souligne l'intérêt de nos jours pour l'Histoire culturelle¹¹⁸. Avec cet imprimeur, les numéros d'*UFOCEL Informations* sont plus proches des standards des revues de cinéma d'avant-guerre, comme *Cinémonde* (20 pages in-folio, agrafées) que de *Ciné Revue* aux volumes plus amples encore (50-60 pages) des années 1950.

Ainsi, le choix des imprimeurs par l'UFOCEL a été fait selon une logique qui privilégiait la diversité des académies actives dans le mouvement des Offices : Paris, Poitiers, Rouen. Elle unit des offices régionaux qui devaient être représentés jusque dans la confiance accordée aux imprimeurs. Ces choix étaient porteurs aussi des complicités nouées durant la guerre avec un imprimeur engagé auprès de la Résistance (Chopin), mais ils témoignaient aussi d'accointances plus anciennes encore, pour l'éducation et l'enseignement technique (CCI).

Du bulletin de liaison à la revue : une métamorphose lente des formes éditoriales

La revue a évolué au fil du temps, grâce aux possibilités techniques offertes par les différents imprimeurs (confection de cahiers plus volumineux, confection de couvertures avec

¹¹⁵ Roger Parment, *Roger Parment vous conte le septième art à Rouen*, Rouen, Pietrini et Cie, 1959.

¹¹⁶ Nous songeons en particulier au *Dictionnaire historique du cinéma à Saint-Etienne*, de Frédéric Zarch, paru aux Publications de l'Université de Saint-Etienne, en 2008. Martin Barnier, dans sa préface, souligne tout l'intérêt encore de ce type d'approche du cinéma. En se fondant sur la rareté des ouvrages qui présentent de manière systématique et diachronique l'activité des cinémas dans une ville en France et en avançant sur ce point précis les connaissances de Roger Odin, il engage à poursuivre la voie ouverte par Frédéric Zarch, esquissée des années auparavant à Rouen, par Roger Parment.

¹¹⁷ Loïc Vadelorge, *Rouen sous la troisième République. Politiques et pratiques culturelles*, Rennes, 2005, Presses Universitaires de Rennes.

¹¹⁸ Voir en particulier le chapitre 3 «Les autres modes de prise en charge de la culture : la culture comme enjeu économique », dans Loïc Vadelorge, *Op. cit.*, 2005.

images et insertion d'images dans le corps des articles) et à l'aide d'un nombre croissant de contributeurs. Du « bulletin de liaison » proposé par le responsable de la publication, Maurice Cady, dans le premier numéro, la revue est devenue peu à peu une publication plus conséquente et d'une facture formelle plus proche des normes des revues de l'époque : tribune, manchettes en couverture, images intégrées aux textes, rubriques ritualisées dans l'espace des pages pour permettre une reconnaissance aisée du type d'information à rechercher par les lecteurs. Ainsi, en dernière page, se trouvent les encarts publicitaires pour les projecteurs Debie, les informations techniques sur les matériels, tandis que les couvertures ont trouvé progressivement une fonction spécifique. Dans les sept premiers numéros, de mai 1946 à novembre 1947, les couvertures de la revue s'apparentent d'un point de vue formel et pragmatique à la une de journaux quotidiens. Un large bandeau permet de mettre en valeur l'appartenance de la revue à l'UFOCEL, dans une disposition graphique qui varie selon les numéros et qui donne souvent à voir simultanément « UFOCEL » (en gros) et « Informations » (qui barre en petit et recouvre en partie « UFOCEL »). Dans ce bandeau figure l'ambition de la revue (« bulletin d'information de l'Union Française des Offices du Cinéma Éducateur Laïque ») ainsi que sa double appartenance à la Ligue française de l'Enseignement-Confédération des œuvres laïques et supplément mensuel de *L'Écran français*. Les titres n'ont qu'une fonction informative. Ils se rapportent aux seuls articles qui figurent en une, sans renvoyer à d'autres articles du numéro ou qui donneraient envie de découvrir les autres articles. Cette conception des titres trahit une emprise dans l'écriture d'une conception éditoriale héritée d'une conception classique de l'écriture, où le titre ne renvoie qu'au texte qui le suit et non à une pratique des magazines de cinéma de l'époque.

En sous-tribune centrale ou en ventre figurent des éditoriaux de responsables de l'UFOCEL ou de la Ligue de l'enseignement, tandis que des sous-tribunes latérales permettent de répartir d'autres textes généralement liés à la vie des Offices.

INFORMATIONS

MENSUEL - 1^{re} ANNÉE

U.F.O.C.E.L.

N° 1 - MAI 1946

ORGANISATION DU CINÉMA ÉDUCATEUR FRANÇAIS

1^o **NÉCESSITÉ DE CETTE ORGANISATION.** — Cette organisation est nécessaire à deux points de vue :

A) **Cinéma Scolaire.** — Distribution des films d'enseignement. Pour ce service il n'y a pas d'autre organisme existant.

B) **Cinéma Culturel.** — Il ressort des statistiques et de l'expérience que 90 % environ des communes de France n'ont pas et n'auront jamais de cinéma parce que l'opération n'est pas rentable.

Seul l'Instituteur, l'animateur d'œuvres post-scolaires (Patronages — Foyers Ruraux) peut assurer ce service. Pour l'aider, l'encadrer, la Ligue de l'Enseignement a remis en route son organisation, l'UFOCEL, en lui apportant les perfectionnements et les modifications indispensables.

2^o **ORGANISATION.**

A) **A Paris le Bureau Central de l'U. F. O. C. E. L.** — Rôle de défense générale des usagers. Centre de documentation, d'études des matériels, Commission de Vision et de sélection des films.

Intermédiaire pour la recherche de matériel, de films, etc.

B) **Dans chacune des 17 Académies de France.**

Un Office Régional du Cinéma Educateur. — Rôle : Cinémathèque d'Enseignement et de films culturels entretien des films. Entretien et réparation des projecteurs. Formation des opérateurs. Liaison des usagers entre eux et avec le Centre.

C) **Dans chaque département une section U.F.O.C.E.L.** Au siège les fédérations une Commission U.F.O.C.E.L. organise le Cinéma Educateur dans le département. A l'aide de séances de démonstration elle encourage l'achat de projecteurs. Elle groupe et guide les usagers de chaque département.

INTRODUCTION

par

M. CADY, Directeur de l'U. F. O. C. E. L.

Chers Amis,

Ce bulletin, le premier, a beaucoup d'ambition. Il compte sur vous pour vivre et se développer. Il a l'ambition de réaliser une liaison amicale et complète entre les sections départementales, les Offices régionaux et le Centre. Je voudrais pouvoir dire une liaison familiale, car en fait nous tous, persuadés de la puissance éducative du cinéma, plus ou moins touchés par son microbe, ne constituons-nous pas une véritable famille? Je voudrais donc que les Offices et sections U.F.O.C.E.L. départementales, me communiquent tous les faits, toutes les innovations, en résumé, tout ce qu'ils jugeront utile à notre action commune. Je considère qu'il ne nous est plus permis d'agir en ordre dispersé. Trop d'oppositions se manifestent contre nous, trop d'organismes étrangers à notre action laïque, commerciaux ou non, désirent nous écarter, pour que nous ne portions pas notre puissance au maximum. Pour cela il faut agir avec ensemble, nous faire profiter tous de nos initiatives heureuses, de nos bonnes méthodes.

Ce bulletin sera adressé aux Directeurs d'Offices et Délégués U.F.O.C.E.L. départementaux.

Je compte sur vous, Chers Amis, pour en être les rédacteurs. Je suis certain que vous comprendrez le rôle qu'il doit jouer et que vous répondrez à mon appel.

Vous y trouverez en outre, tout ce qui vous intéressera concernant l'action du Centre pour la défense de notre œuvre.

Je pense pouvoir vous l'adresser chaque mois, mais pour cela, encore une fois, je compte sur votre aide. Envoyez-moi donc vos communiqués, vos suggestions et dites-moi ce que vous pensez de cette initiative.

NOTE DE LA RÉDACTION

Pour tous les renseignements, pour nous communiquer tous les faits intéressant notre action commune, pour nous adresser de nombreux articles, pour nous faire toutes les critiques, nous permettant de faire un bulletin plus complet et vivant, écrivez-nous au Bureau de l'U.F.O.C.E.L. 3, Rue Récamier, Paris ou directement au Rédacteur en chef M. Manzagol André, Professeur au Cours Complémentaire Industriel, 3, Rue Madame, Paris (6^e).

Si ce bulletin vous intéresse...

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT U. F. O. C. E. L.

ROLE DU CENTRE

1^o Documentation

Renseignements Techniques :
Projecteurs Cinématographiques.

Projecteurs fixes.
(Qualité — Prix — etc...).

Films Cinématographiques.
Films d'enseignement et documentaires.
Films récréatifs.
Conditions de location.
Autorisation de fonctionner.

Appareils Radiophoniques :
Conseils Techniques :
Entretien et fonctionnement des projecteurs.

Renseignements administratifs.
Sécurité des salles.
Taxation. Législation.
Autorisation de fonctionner
Subventions des Ministères de l'Éducation Nationale et de l'Agriculture.

2^o Service d'Achat :
L'UFOCEL, fait profiter les acheteurs passant par son intermédiaire, d'une remise de 10 % qui lui est faite par les fabricants.
— Achat de projecteurs.
— Achat de pièces détachées.
— Réparation de projecteurs.

SERVICE CENTRAL

Défense des intérêts du Cinéma éducateur contre l'attaque des Professionnels.

Lutte pour l'obtention d'une législation conforme à notre désir.
Classement des films suivant leur valeur au point de vue...

FIGURE 11 UNE MAQUETTE DE UNE DE COUVERTURE CARACTERISTIQUE



FIGURE 12 UNE MAQUETTE DE UNE CARACTERISTIQUE

Cette disposition des informations, caractéristique des quotidiens d'après-guerre, est modifiée à partir du numéro 9 de janvier 1948, puisque celui-ci inaugure l'introduction de couvertures constituées principalement par une image qui relègue le texte dans l'intérieur du cahier et rompt avec la conception d'une revue constituée de textes isolés, sans résonance entre eux. On constate par ailleurs que la part des images est croissante au fil des numéros, mais que ces images s'effacent derrière une nécessité plus impérieuse qui est de rendre compte des moments forts de la vie de l'UFOCEL. Lorsque l'assemblée générale qui eut lieu à Nîmes, durant l'été 1948, est évoquée, le rapport d'activité morale éclipse la pratique éditoriale antérieure qui consistait à faire figurer en couverture une image de cinéma¹¹⁹. Une autre nécessité relègue également l'image au rang des illustrations à l'intérieur de la revue : lorsque les numéros ont une ampleur importante et une vocation documentaire stricto sensu, comme dans les numéros 11 et 16. En somme, lorsque la nécessité de transmettre des informations aux lecteurs, jugées primordiales, c'est-à-dire dignes d'être conservées, dans des numéros à archiver, le texte devient primordial. L'image assure essentiellement une fonction d'ornementation engageante pour le lecteur lorsqu'elle figure en couverture. Elle laisse place au texte qui assure alors la

¹¹⁹ UFOCEL Informations, n° 15, juillet 1948.

fonction première de la revue qui est d'être un bulletin de liaison entre les membres de l'UFOCEL.

Le choix des images peut être examiné à la lumière de l'opposition entre le *punctum* et le *studium* de Roland Barthes¹²⁰. Dans le premier cas, celui qui considère l'image l'envisage en s'attachant à un détail qui vient au premier plan de son attention et à partir duquel il échafaude une interprétation. Dans le second cas, l'esprit embrasse l'image d'un point de vue cognitif en faisant le tour le plus exhaustif possible de ses composantes. Force est de constater que la plupart des couvertures choisies incitent à développer un rapport du second type aux images, car celles qui figurent en couverture sont des images très dépouillées, mais variées et correspondent aux cadrages des couvertures des magazines de l'époque : des gros plans sur des figures d'acteurs (Jean Gabin, le premier, Michel Simon ensuite) à la fois populaires et estimés par la critique de l'époque. Parfois, ce sont des photos de petits groupes (un duo amoureux entre Madeleine Sologne et Jean Marais, entre Roger Pigaut et Claire Mafféi), un petit groupe d'enfants réunis autour de son éducateur extrait de *L'école buissonnière*. Enfin des plans d'ensemble, où l'espace est occupé de manière classique par une foule disposée de façon pyramidale avec un point de fuite qui donne une profondeur à l'image : « 1848 : l'attaque du château d'eau, *La kermesse héroïque* » (Jacques Feyder, 1935).

Toutes les images entretiennent bien entendu un rapport étroit avec le cinéma. Dix d'entre elles sont issues de films, une autre donne à voir des enfants spectateurs dans la salle de projection de l'UFOCEL, 3 rue Récamier à Paris.

¹²⁰ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Supplément mensuel à **L'ÉCRAN** français

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT

Confédération Générale des Œuvres Laïques

UFOCEL
INFORMATIONS
UFOCEL

BULLETIN D'INFORMATION
DE L'UNION FRANÇAISE
DES OFFICES DU CINÉMA
ÉDUCATEUR LAÏQUE

Siège social : 3, rue Récamier - PARIS (7^e)
Téléphone : Litté 88-71 (+)

N° 19

Novembre 1948



Quelques enfants à la salle Récamier

FIGURE 13 *UFOCEL INFORMATIONS*, N° 19, NOVEMBRE 1948

La provenance de ces images marque matériellement, mais aussi symboliquement le champ des préoccupations que couvre la revue pour des lecteurs qui ne connaissaient pas alors l'UFOCEL. Si, comme l'écrit Maurice Cady dans les derniers numéros de 1951, la revue doit changer de nom parce qu'elle est demandée « à l'extérieur » de l'UFOCEL, c'est-à-dire par des lecteurs qui ne sont pas des responsables des Offices, nul doute que les choix de couverture, des derniers numéros ont pu jouer un rôle significatif. En se rapprochant des standards des couvertures de magazines de l'époque, des illustrations des manuels scolaires, tant du point de vue formel que pragmatique, la revue implicitement, sans que cela soit exprimé dans aucun article s'émancipait de sa conception première qui la vouait à un simple bulletin de liaison entre les adhérents. Les images choisies sont donc très classiques de choix à la fois éditoriaux des magazines de l'époque, mais aussi des manuels scolaires qui commencent à se renouveler à la fin des années 1940. Ainsi, les images choisies sont-elles proches des manuels contemporains de littérature française, tout juste sortis des presses en 1948 des éditions Bordas : Lagarde et Michard. Comme dans ces manuels, les images figurent pour donner à voir les grands artistes, en portrait et les événements dont la valeur historique tient au nombre de français manifestant ou agissant sur des champs de bataille. De tels choix sont-ils visibles dans l'examen des signatures des articles de la revue ? Qui écrit dans la revue ? Les contributions des uns et des autres sont-elles référencées de manière explicite et systématique ou bien, dans un fonctionnement collectif, le discours apparaît-il comme l'expression d'une pensée commune ?

Chapitre 3. Une auctorialité de l'écriture en question

L'examen des signatures de chacun des articles de la revue révèle dans un premier temps que la part des textes signés est réduite. Comportant des textes d'information (annonces de congrès, de stages) ou explicatifs (notices de fonctionnement de caméra) ou injonctifs à valeur publicitaire (publicité pour du matériel de projection), la revue n'a de ce fait pas vocation à être une revue d'auteurs. C'est pourquoi la proportion des articles anonymes, jusqu'en 1951, est la plus forte, témoignant ainsi de l'appartenance collective de la réflexion globale développée par la revue. Néanmoins, au fil des numéros, la proportion de textes signés par des contributeurs patentés est devenue plus forte.

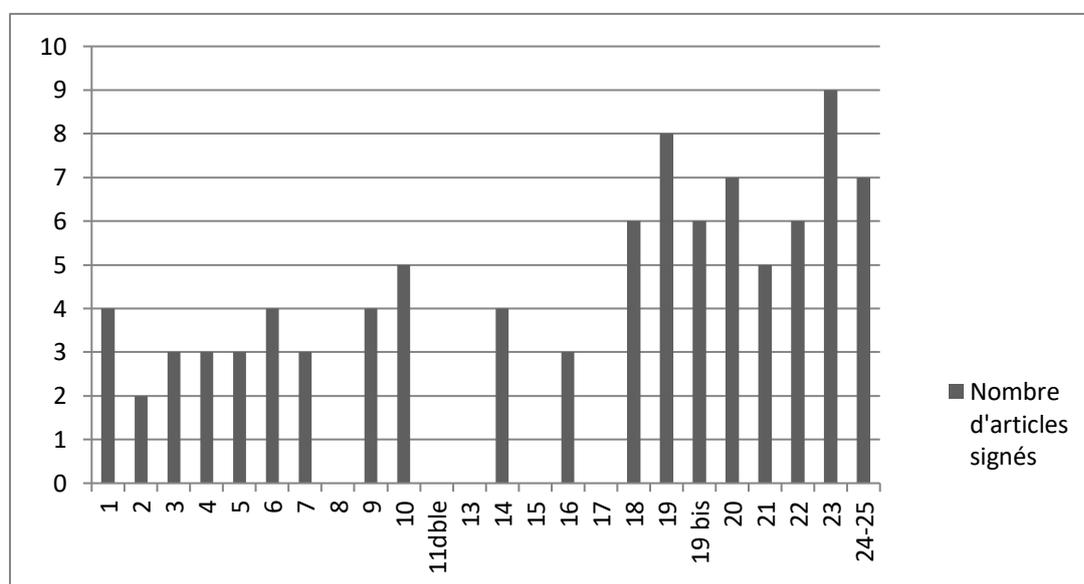


FIGURE 14 ARTICLES SIGNÉS DANS UFOCEL INFORMATIONS

Ainsi, sur trois années, 92 articles ont été écrits et signés par 58 contributeurs différents. La revue apparaît donc d'un point de vue quantitatif comme une revue aux plumes nombreuses ; de plus en plus nombreuses même, au fur et à mesure des livraisons. Cette multiplicité éclaire la revue en tant qu'écrit constitué. Il ne s'agit pas d'un fascicule, c'est-à-dire une extraction d'un ensemble publié par fragments. Il ne s'agit pas plus d'un magazine, au sens où il ferait le tour d'une actualité définie selon une période temporelle. Dans la revue, les indications renvoyant à une époque donnée, à des bornes temporelles, à l'intérieur des contenus des articles, sont absentes. Seuls les comptes rendus des congrès de l'UFOCEL semblent rythmer la périodicité des publications en dehors des dates qui figurent sur la couverture. Et si le caractère parfois aléatoire du rythme de la publication, conjugué au fait que la revue est écrite par des passionnés,

impliqués souvent eux-mêmes dans les actions qu'ils présentent peuvent faire penser quelque peu à un fanzine, il ne peut toutefois être question de caractériser de la sorte notre revue. Les fanzines sont nés vingt ans plus tard, dans un autre courant social que celui du militantisme, mais dans celui d'un courant de culture alternative qui usait de circuits de distribution parallèles, non soumis aux impératifs commerciaux et au dépôt légal. Rien de tel pour *UFOCEL Informations* puisqu'elle accompagnait un temps *L'Écran français* pour des raisons pratiques et parce que la rédaction a été traversée par de vifs débats liés à la guerre froide¹²¹.

Une écriture peu commune

Le recensement des signatures des articles sur la période considérée fait apparaître la rareté d'une écriture conçue comme une collaboration entre deux rédacteurs. Seuls sept articles sont cosignés, mais encore, sur ce nombre, deux d'entre eux n'en sont pas. Bounoure accole à son nom IDHEC, mais c'est pour signifier son appartenance à une institution, plus que pour souligner une collaboration effective entre lui-même et d'autres personnes appartenant à l'IDHEC. L'autre mention, IDHEC, qui peut faire croire à une écriture à plusieurs mains n'est en fait que la poursuite d'une série d'articles sur l'histoire du cinéma, par ailleurs signés Jean Mitry. La mention n'abuse pas le lecteur : c'est bien ce dernier qui se cache derrière cette mention d'une collectivité. Enfin, l'article cosigné par John Madisson et Flora Mades, n'est pas à proprement parler un inédit pour *UFOCEL Informations*, mais un emprunt d'un extrait d'un texte sur les ciné-clubs d'enfants en Grande-Bretagne¹²², déjà publié dans *La Revue internationale de Filmologie* qui se montrait très critique à l'égard de ces ciné-clubs et qui était proposé pour susciter des réactions de la part des lecteurs de l'UFOCEL.

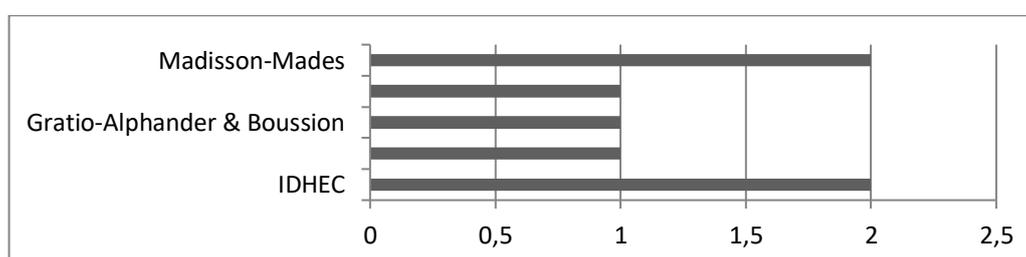


Figure 15 Articles collectifs dans *UFOCEL Informations*

¹²¹ Selon INRP, Base de données INRP, presse de l'éducation : http://www.inrp.fr/presse-education/revue.php?ide_rev=210&LIMIT_OUVR=200,10 (consultation le 10 mars 2016)

¹²² Dans les numéros 17 de novembre 1948 et 20 de février 1949.

Ainsi, l'écriture sur le cinéma, sur l'enseignement du cinéma, avec le cinéma est mise en œuvre comme une entreprise polyphonique où les voix s'ajoutent, s'enrichissent, se distinguent sans pour autant se fondre dans l'anonymat d'un collectif. La notion d'intellectuel, d'auteur ayant une conception spécifique ou une expertise prévaut dans le projet de la revue. En apparence, cet usage pourrait contredire les idéaux communistes qui sous-tendaient alors la revue, même si la dimension explicitement politique n'y affleure que rarement. Mais en définitive cette ligne rédactionnelle s'accorde avec la conception des individus aux sources mêmes de ce mouvement politique. Les individus - donc les rédacteurs d'*UFOCEL Informations*- sont tous inscrits dans un contexte historique. Une écriture collective qui abrite plusieurs plumes identifiées, qui rappelle ce qui unit du point de vue doctrinal les articles permet « la conscience que les individus auront de leurs relations réciproques [qui] aura, elle aussi, un caractère tout différent et donc sera aussi éloignée du " principe d'amour " que du dévouement ou de l'égoïsme¹²³ ». Ainsi, par le système des contributions rarement collectives à la revue, celle-ci donne à voir un ensemble d'individus réunis autour d'une cause, agissant, réfléchissant, écrivant éloignés de la recherche d'une réalisation personnelle narcissique, comme d'une action généreuse au service d'autrui.

Une revue spécialisée

L'importance du nombre des contributeurs, tous impliqués dans les actions ou les réflexions sur les pratiques éducatives à l'aide du cinéma et portant sur le cinéma, apparente la revue à un magazine professionnel dont les caractéristiques seraient celles que l'on appelle, à présent, « presse d'information spécialisée ». Celle-ci se consacre en effet à l'information professionnelle ou scientifique, à la formation du citoyen, la transmission du savoir ou la connaissance des arts et contribue à nourrir le débat d'idées. Sa première particularité réside dans le fait qu'elle fait appel à des points de vue d'experts, de professionnels ou de journalistes spécialisés pour traiter des sujets complexes. Sa seconde particularité tient à son lectorat, proche sociologiquement de celui des rédacteurs.

Dans un cas comme dans l'autre, *UFOCEL Informations* correspondait à cette définition : les rédacteurs des articles comme les premiers lecteurs visés étaient toutes des personnes spécialisées dans ce domaine d'activité (les projections de films dans les circuits non commerciaux, éducatifs et laïques) ou bien des spécialistes de l'histoire du cinéma, ou bien

¹²³ Kark Marx, Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* (1845-1846), Paris, Éditions sociales, 2014, t. 1, p. 51.

encore des acteurs de La ligue de l'enseignement et de l'UFOCEL. En voici un recensement par nom et nombre d'articles.

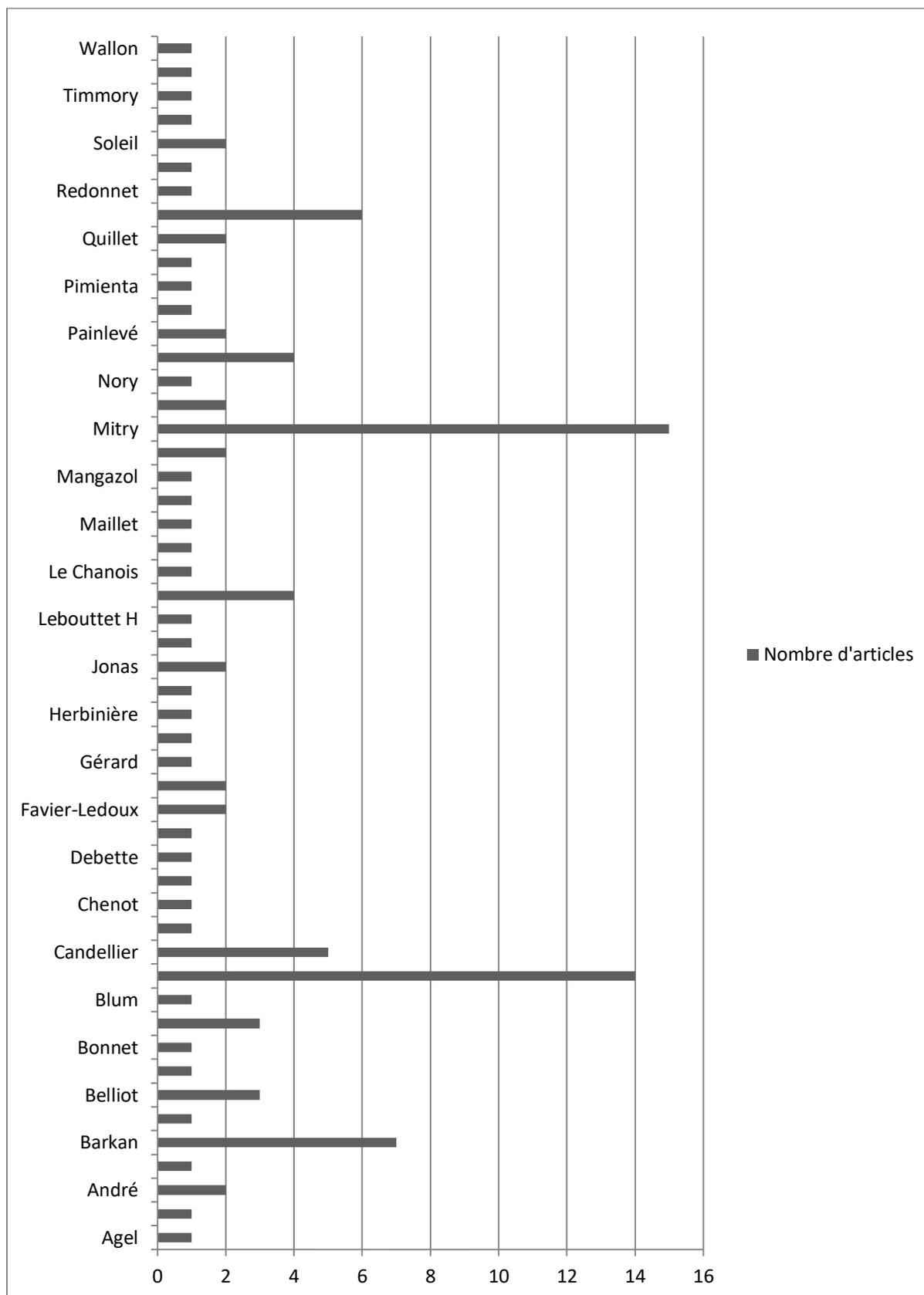


FIGURE 16 ARTICLES SIGNÉS DANS *UFOCEL INFORMATIONS* : LES CONTRIBUTEURS

Une écriture collective et singulière : à la recherche des plumes prestigieuses et novatrices

Ces experts sont au début les membres reconnus de La Ligue de l'enseignement, de l'UFOLEP comme Albert Bayet (Président de la Ligue de l'enseignement), Henri Belliot (secrétaire général de la Ligue de l'enseignement), Alexandre Candellier (commissaire général de l'UFOCEL), Maurice Cady (secrétaire général de l'UFOCEL). Mais les titres qui apparaissent sous les noms ne doivent pas abuser le lecteur plusieurs dizaines d'années plus tard : les uns et les autres n'étaient pas que des caciques de ces associations, ils étaient également les chevilles ouvrières et les têtes pensantes de la revue. Le rôle de Maurice Cady est en particulier très important puisqu'il est mentionné, à la fin de chaque numéro, comme directeur de la publication de 1946 à 1949¹²⁴. Le propos de ces membres éminents de l'engagement en faveur des actions éducatives et laïques est toujours de souligner l'importance de la revue, le dynamisme des actions de l'UFOCEL, les menaces qui pèsent sur le cinéma commercial, les événements majeurs de l'union des offices comme les congrès ou bien les modifications de statuts. Dès le début, le point de vue qui est privilégié est celui d'une recherche d'une triple légitimité : pédagogique, scientifique et politique. La première renvoie aux articles issus de plumes appartenant au ministère de l'Instruction publique.

Ce sont d'abord les professeurs qui font partie des mouvements laïques d'éducation qui apportèrent des contributions : dès le numéro 3, M. Mangazol, professeur de sciences au Cours Complémentaire de l'Imprimerie¹²⁵ écrit un article sur la place du cinéma dans sa discipline. Puis ce sont des enseignants de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud qui y écrivent : Henri Nozet, avec quatre articles et Robert Lefranc, avec un article. Henri Nozet envisage « Le film dans l'enseignement des sciences physiques »¹²⁶, « Les films d'enseignement doivent passer au banc d'essais¹²⁷ ». Nozet comme Lefranc ne livrent pas des témoignages de pratiques d'enseignement avec le cinéma, mais un point de vue de pédagogue, spécialiste d'une discipline scolaire (les sciences physiques, la géographie) qui définit les caractéristiques cinématographiques des bons films d'enseignement. De manière générale, si les possibilités du cinéma sont bien perçues comme prometteuses, ils n'en regrettent pas moins que la production des films tienne encore trop peu compte des exigences posées par les pédagogues eux-mêmes

¹²⁴ Responsables successifs de publication : H. Gay et le rédacteur André Manzagol, F. Candellier, M. Cady seul ou assisté de R. Blech et J. Vidal puis de R. Balière, J.A. Senèze, Robert Dader, François Chevassu, Paul Fahy, Clément Pieuchot, Pierre Delfaud, J. Zimmer.

¹²⁵ CCI qui imprimait ce même numéro.

¹²⁶ *UFOCEL Informations*, n°10

¹²⁷ *UFOCEL Informations*, n° 15

et c'est toute la question de la production à des fins didactiques qu'ils posent ainsi. Les possibilités d'utilisation du film dans le domaine des sciences physiques sont donc très nombreuses et très variées. Il reste à souhaiter que des spécialistes avertis collaborent étroitement avec des techniciens du cinéma pour produire des films de haute valeur pédagogique, dont on l'enseignement français¹²⁸ a de plus en plus besoin.

Cet état insatisfaisant de la production cinématographique est même invoqué comme raison principale des emplois pédagogiques peu fréquents des films dans les classes : « Et c'est à partir du moment où de tels films seront disponibles dans nos cinémathèques, que l'on pourra intéresser les professeurs aux divers aspects de l'utilisation du film dans la classe¹²⁹ ». D'autres contributeurs figurent dans la revue, en tant que professeurs : Henri Agel (alors professeur au lycée Voltaire), Henri Lebouquet (professeur de CAV Saint-Cloud), Gaston Bounoure et Jean Mitry (IDHEC), Henri Wallon (professeur au Collège de France), Jean Painlevé (directeur de l'institut du cinéma scientifique de Paris). Ce ne sont pas des présentations ou des analyses de pratiques d'enseignements qui sont proposées, mais la présence de ces signatures semble constituer un argument d'autorité scientifique et de prestige social pour la revue. Lorsque les rédacteurs n'appartiennent pas à une autorité prestigieuse, ils tombent dans l'anonymat d'articles non signés. Aucun enseignant ne figure si son nom n'est pas suivi de la mention d'une école prestigieuse ou d'un titre comme « directeur d'école » pour R. Faure¹³⁰.

Cette pratique d'une écriture journalistique peut s'apprécier différemment, selon qu'on l'envisage à la lumière des engagements politiques communistes, ou bien à celle du contexte particulier d'une revue renaissante. Dans le premier cas, cette conception de l'écriture qui doit nécessairement être parée de prestige ne laisse pas d'interroger rétrospectivement le lecteur sur sa correspondance avec les idéaux politiques des pères de la revue. Dans le second cas, elle se justifie puisque *UFOCEL Informations* devait non seulement construire sa légitimité culturelle en tant que revue dans la France de l'après-guerre, mais elle devait également promouvoir de manière sérieuse des pratiques pédagogiques en déficit de considération sociale. C'est la seconde raison qui l'emporte certainement puisque d'autres formes d'auctorialité sont patentes dans la revue.

Ainsi, destinée aux directeurs départementaux des offices, notre revue accorde une place importante aux voix officielles, ou à celles qui pouvaient alors conférer une légitimité politique à des pratiques d'enseignement relevant du bénévolat et du militantisme. Un inspecteur de

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ *UFOCEL Informations*, n° 19 bis, janvier 1949.

l'éducation nationale de la circonscription de Coutances¹³¹, F. Nory, signe un article dans le numéro 22. Auparavant, c'était l'inspecteur général de l'enseignement primaire, G. Pimienta, géographe de formation, qui signait un texte encourageant les pratiques du cinéma éducateur à l'école élémentaire publique, dans le numéro 19 bis. Dans le numéro suivant, en février 1949, c'était au tour de Suzanne Herbinière, inspectrice générale de l'instruction publique, chargée des écoles maternelles, de signer un long article sur l'image à l'école maternelle. Son article nécessite une attention particulière qui lui sera accordée plus loin, mais la simple apparition dans la revue de nom est aussi intéressante. Suzanne Herbinière-Lebert, était inspectrice générale chargée dans la France des années 1950 des écoles maternelles. Elle a été l'auteur de nombreux écrits, de nombreuses préfaces sur les activités pédagogiques de catégorisation en mathématiques, mais aussi d'activités rythmiques chez le jeune enfant. Partisane d'une école inclusive, elle a été une des actrices institutionnelles les plus importantes d'une réflexion sur le rôle de l'école maternelle dans l'éducation des jeunes enfants, en intégrant dans sa réflexion le statut social de la femme :

« Que la première éducation commence avec la vie, qu'elle soit autre chose chez le nourrisson que l'installation de réflexes conditionnés, que l'influence, sur le tout petit, de son entourage et singulièrement de sa mère soit considérable sur son développement psychologique, voilà qui est ignoré ou refusé par beaucoup parmi ceux qui ont la responsabilité de l'enfant et, d'abord, par les parents. [...] Une aide devra être apportée à la famille, d'abord en préparant les jeunes à leur futur métier de parents qui est métier d'éducateur. Mais cela ne saurait suffire : il faut qu'une organisation sociale plus juste et plus attentive à préserver, dans l'enfant, dans tout enfant, ses forces d'avenir, permette à la mère d'appartenir entièrement à son enfant au moins pendant les deux premières années. Car sa présence auprès de lui, on ne le répétera jamais assez, est à la fois indispensable et irremplaçable. Pour les tout petits ; il faut des crèches et des pouponnières éducatives¹³². »

En sollicitant le point de vue de cette inspectrice, par ailleurs présidente de l'O.M.E.P. (Organisation Mondiale de l'Éducation Pré-élémentaire) et responsable de la revue *L'Information pédagogique*¹³³, l'UFOCEL s'adresse à une militante d'associations pour

¹³¹ Il est à noter que la signature attribue un périmètre institutionnel supérieur à ce qu'il était en réalité. L'article est signé « inspecteur d'académie de Coutances », or Coutances n'était qu'une circonscription, appartenant à l'académie de Caen. Erreur ou expression d'une volonté de parer l'article d'une autorité plus grande qu'elle ne l'était en réalité ?

¹³² Herbinière-Lebert S. « Le rôle de l'école maternelle dans la première éducation », *Enfance*, tome 7, n°1, 1954. pp. 1-2.

¹³³ *L'information pédagogique*, revue de l'organisation de l'enseignement du second degré puis *Revue de l'organisation de l'enseignement des différents degrés*, puis *Revue de coordination des activités d'enseignement et d'éducation*, fut éditée de 1937 à 1940, puis de 1948 à 1950.

l'éducation nouvelle dans une proximité de pensée forte. Une telle signature d'une inspectrice générale, aussi active, fait également bénéficier la revue d'un appui institutionnel non négligeable. S. Herbinière livre un texte très intéressant dans un cahier thématique sur les rapports à tisser entre les images et les jeunes enfants. Celle qui a incité en France, dans les années 1950, à développer les études de psychologie différentielle des sexes au niveau préscolaire¹³⁴ articule à la fois les apports de psychologie d'Henri Wallon, (autre contributeur de prestige de la revue) et des enseignements que sa fréquentation des écoles pré-élémentaires lui a apportés.

Cette confiance en l'autorité et cette recherche de légitimité sur les trois plans scientifique, politique et pédagogique se manifeste également dans un autre trait caractéristique de l'écriture de la revue : la reproduction d'extraits de conférences ou de textes officiels qui rappellent l'importance et le statut officiel des projections assurées par l'UFOCEL. Que ce soit la conférence de M. Prudhommeau, dans le numéro 3 de novembre 1946, ou bien la reproduction de la circulaire du 16 octobre 1947 adressée aux Recteurs et Inspecteurs d'académies¹³⁵, par exemple, cette pratique est assez fréquente. Elle permettait de tenir les lecteurs informés de l'actualité institutionnelle de leur mouvement et inscrivait les actions dans le cercle des pratiques reconnues par le ministère de l'Instruction Publique qui semblait par là même dans un dialogue permanent avec les réflexions des théoriciens du cinéma comme de l'éducation de l'époque. Souvent, la valeur de ces textes tient à leur fonction de rappel aux lecteurs : les membres de l'UFOCEL ont droit de cité dans la maison des enseignants de France.

« J'ai l'honneur de rappeler à votre attention l'importance du cinéma en tant que moyen d'enseignement et de culture, susceptible d'être utilisé avec le plus grand profit dans la plupart de nos écoles. Je vous saurais gré, à ce propos, de bien vouloir vous efforcer de publier les renseignements suivants, au besoin par la voie du Bulletin Officiel Départemental : L'Union Française des Œuvres du Cinéma Educateur Laïque (U.F.O.C.E.L), 3 rue Récamier, à Paris 7^e, est la seule organisation nationale à caractère purement laïque qui groupe tous les éducateurs s'intéressant au cinéma comme moyen d'enseignement et de culture populaire. Les services de l'UFOCEL sont à la disposition de tous les éducateurs tant sur le plan départemental et régional que sur le plan national.

D'abord, destinée aux enseignants du second degré, elle reparait après la Seconde Guerre mondiale reparait différente de ce qu'elle était avant-guerre « puisqu'elle ne s'adresse plus aux seuls membres du second degré mais à tout le corps enseignant [...]. C'est donc la synthèse des préoccupations pédagogiques actuelles qui se manifestent à n'importe quel degré d'enseignement que *L'Information pédagogique* s'efforcera de dégager dans ses pages. Elle s'efforcera aussi de répondre à toutes les questions que l'on se pose dans le domaine de l'éducation, en communiquant les recherches, les essais, les expériences, les réalisations » (n° 1, janvier/février 1948).

¹³⁴ Voir l'article de Zazzo René, Jullien G., « Contribution à la psychologie différentielle des sexes au niveau préscolaire », *Enfance*, tome 7, n°1, 1954. pp. 13-23. En particulier la page 13 où le rôle de cette inspectrice générale est mentionné dès 1954.

¹³⁵ *UFOCEL Informations*, n° 11-12, p. 9.

Les Offices régionaux, placés sous la présidence des Recteurs d'Académie, possèdent des cinémathèques et sont animés par des techniciens qui peuvent apporter une aide efficace à tous les éducateurs¹³⁶. »

Des rappels aux enseignants ordinaires, comme celui-ci, qui légitiment la place de l'UFOCEL au sein du paysage à la fois éducatif et culturel français, au lendemain de la guerre et dans un contexte de rivalité avec les actions de l'éducation catholique, ont joué un grand rôle dans la reconnaissance accordée par l'État au militantisme pédagogique. Ils ont eu une action de renforcement des actions de l'UFOCEL au point que parfois, la reconnaissance institutionnelle de l'UFOCEL ait pu être confondue avec un service de l'État lui-même. Ce qui entraîne une mise au point par Maurice Cady, directeur de l'UFOCEL, lui-même :

« Je reçois de nombreuses lettres des usagers du Cinéma Éducateur laïque scolaire ou post-scolaire adressées à l'UFOCEL, comme à quelque service de propagande ou de documentation, analogue au service de documentation américain, au service du cinéma d'un Ministère quelconque. On se présente comme un étranger à la maison. Je voudrais vous faire sentir que vous êtes à la LIGUE et à l'UFOCEL en particulier chez vous. [...] J'espère, chers camarades, que je me suis fait comprendre et qu'à l'avenir, les Directeurs d'Offices et le Directeur de l'UFOCEL seront ce que vous êtes pour nous : des Amis¹³⁷. »

Cette mise au point habile et claire qui déplore deux confusions, celle des voies hiérarchiques non respectées au sein de l'UFOCEL et celle d'une erreur à considérer l'UFOCEL comme un service de l'État, révèle qu'en 1948, le statut de l'UFOCEL pour les enseignants dans les écoles publiques n'était peut-être pas aussi net qu'on pouvait le croire.

Une autre catégorie de rédacteurs d'articles est présente dans la revue, elle est formée par les enseignants qui étaient chargés d'animer des ciné-clubs. Ceux-ci n'interviennent que tardivement dans les parutions, à partir de novembre 1948, dans les numéros 17 et 19 avec J. Michel (président du Ciné-club de Valence) puis le numéro suivant avec J. Soleil, alors directeur de l'ORCEL de Clermont-Ferrand et président du ciné-club. Enfin, dans le numéro double 24-25, c'est Henri Hémart, Président du ciné-club de l'école normale de Laons, G. Chenot (directeur de l'ORCEL d'Eure-et-Loir et animateur du ciné-club de Chartres¹³⁸), Ch. Redonnet (ciné-club des jeunes de Toulouse¹³⁹) qui livrent des témoignages. Cette présence tardive dans l'histoire de la revue, contredit quelque peu la vocation annoncée dans le premier

¹³⁶ *UFOCEL Informations*, n° 5, avril-mai 1947, p. 3.

¹³⁷ *UFOCEL Informations*, n° 19, janvier 1949, p. 4.

¹³⁸ *UFOCEL Informations*, n° 20, février 1949, p. 14-15.

¹³⁹ *UFOCEL Informations*, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 15.

numéro par Maurice Cady « ce bulletin, le premier, a beaucoup d'ambitions, il compte sur vous pour vivre et se développer¹⁴⁰ » et réaffirmée deux ans plus tard, en 1948 : « que nos lecteurs n'hésitent pas à utiliser largement cette tribune qui est la leur¹⁴¹. » Ces textes décrivent en général un fonctionnement des ciné-clubs, en insistant beaucoup sur la genèse de ces clubs et sur l'importance de l'encadrement par la parole des projections, sans volonté de problématiser l'existence de ces assemblées et sans vouloir théoriser leur existence.

Ainsi, la rareté de cette perspective pédagogique, son apparition tardive dans l'écriture de la revue, alors qu'elle était inscrite dans ses fondements, pourrait trahir une forme de désintérêt pour la pédagogie du cinéma du point de vue de l'analyse des pratiques d'éducation culturelle. Si à l'époque ce désintérêt est ordinaire, *UFOCEL Informations*, dans les faits perpétuerait cette tradition de la réflexion sur la transmission culturelle et artistique qui consisterait à privilégier l'élaboration, la transmission d'un savoir savant et autorisé, quitte à négliger les incursions de la réflexion vers les pratiques, en partie empiriques, des pédagogues. Toutefois, ce type d'approche n'est pas absent, car la problématisation des questions des pratiques pédagogiques à l'aide du cinéma, ou bien qui font du cinéma l'objet même des connaissances à acquérir, se trouve dans de longs articles et sous d'autres plumes que celles d'animateurs de ciné-clubs ou d'enseignants présentés comme tels. Ce sont souvent des articles écrits par des directeurs départementaux d'offices régionaux, connus du cercle étroit des lecteurs de l'époque qui n'ont pas spécifié leur statut. Ainsi, R. Niveau a livré une analyse problématisée des rapports entre l'écran de cinéma et le tableau noir des écoles¹⁴².

Célestin Freinet a écrit, en avril 1949¹⁴³, un article sur l'intérêt de *L'école buissonnière* pour les écoles au plus fort du succès du film de Jean-Paul Le Chanois¹⁴⁴. André Rave, Henri Wallon, Lucie Leboutet se sont intéressés aux rapports que nouaient les enfants aux images. Les premiers numéros de la revue reproduisent des extraits du livre de Jean Benoit-Levy *Les grandes missions du cinéma*, en soulignant en particulier, les passages sur la réception des images en mouvement par des enfants spectateurs. Parfois aussi, les articles qui traitent des questions pédagogiques sont anonymes. Ainsi, l'un des textes les plus éclairants sur ces questions pédagogiques, intitulé « La culture populaire par le cinéma », présent dès le numéro 3, n'est pas signé.

¹⁴⁰ *UFOCEL Informations*, n°1, mai 1946, p. 1.

¹⁴¹ *UFOCEL Informations*, n° 8, décembre 1947, p.5.

¹⁴² « *Tableau blanc, tableau noir* », dans *UFOCEL Informations*, n° 27, novembre 1949, p. 9 et 15.

¹⁴³ *UFOCEL Informations*, n° 22, avril 1949.

¹⁴⁴ *UFOCEL Informations* fait appel à une contribution de Jean-Paul Le Chanois, cinéaste et communiste, dont le film connaît alors un grand succès en 1949.

L'approche de l'auctorialité dans l'écriture de la revue permet donc de révéler que l'ambition affichée d'une réflexion pédagogique sur les usages éducatifs du cinéma s'exprime assurément, mais de manière subreptice. En effet, peu présente dans les premiers numéros, mais plus présente ensuite, sous la forme d'un discours de pédagogues sous couvert d'anonymat ou bien au contraire parée d'une autorité indiscutable, la réflexion sur les pratiques et les usages du cinéma est bien présente dans la revue. Enfin, une dernière catégorie attendue de contributeurs à la revue n'est que très peu représentée, ce sont les cinéastes et gens de cinéma eux-mêmes. Seuls deux d'entre eux ont apporté des contributions : Jean-Paul Le Chanois, dans l'un des derniers numéros d'avril 1949 et Albert Mahuzier, en juillet 1948. Jean-Paul Le Chanois développait un propos à partir de son film *L'école buissonnière*, sorti dans les salles d'exploitation commerciale peu auparavant. L'article apparaît bien comme une commande des responsables de la revue visant à faire connaître le film et à souligner par son metteur en scène sa portée éducative : la mise en scène fictionnelle d'une conception de l'école de Célestin Freinet, ouverte au monde et soucieuse d'éveiller la curiosité des élèves. Il en est de même d'une certaine manière avec le texte d'Albert Mahuzier. Dans celui-ci, l'auteur se présente comme un « explorateur et cinéaste » qui rejoint les idéaux des membres de l'UFOCEL, mais aussi ceux de *Connaissance du Monde*¹⁴⁵, né quelques années auparavant. On y met en avant les avantages que procure une programmation non commerciale, des projections assorties de conférences, des films qui permettent une meilleure connaissance du monde aux spectateurs. Si Mahuzier était proche de ces circuits de projection, cependant il n'en fit pas partie, puisque dans les années 1940¹⁴⁶, il était déjà connu en tant que cinéaste professionnel. Il venait présenter ses films documentaires en 16 mm ou en 35 mm, en accompagnant chaque fois les projections par une conférence sur le thème du film, qu'il réalisait lui-même.

La rareté d'articles privilégiant le point de vue des cinéastes révèle combien la revue n'était pas ce qu'elle deviendra ensuite avec, *Image et son*, c'est-à-dire une revue d'actualité du cinéma. Seuls deux articles présentent une actualité de la production cinématographique, en raison de particularités qui relient ces cinéastes aux seuls idéaux de l'éducation populaire (*L'école buissonnière*) ou culturelle : connaître le monde, en famille, avec ses enfants au-delà des

¹⁴⁵ Les projections cinématographiques *Connaissance du monde*, basées sur le concept « À l'écran un film, sur scène l'auteur », étaient nouvelles à l'époque. Créée seulement en 1945 par Camille Kiesgen, *Connaissance du Monde* représentait une alternative culturelle nouvelle au cinéma commercial mais aussi aux séances du cinéma éducateur laïque.

¹⁴⁶ Albert Mahuzier (1907-1980) avait à son actif 5 films en 16 mm, produits entre 1932 et 1939. Leur point commun était les différents états géographiques en France de l'eau. Ces films constituaient un ensemble « La nautique sportive ». Il avait réalisé aussi entre 1936 et 1949 31 films en 35 mm en noir et blanc qui donnaient à voir pour la plupart des contrées lointaines.

frontières françaises, ou bien encore explorer la France comme si elle était non-familière. Les autres informations délivrées sur la production cinématographique contemporaine de l'époque relèvent toutes d'une présentation à l'aune du regard de l'éducateur : fiches de présentation de la commission de vision, analyse des films d'un point de vue historique ou technique (durée, muet/parlant, etc).

C'est donc un discours didactique qui se veut savant, technique, informé qui est révélé par l'examen des questions de l'auctorialité des écrits. L'écriture sur le cinéma est conçue comme le moyen d'une connaissance et d'une reconnaissance culturelle, sans que le pouvoir de l'écriture soit considéré comme le moyen de créer ou de faire circuler parmi les lecteurs le plaisir que suscitent les films, comme l'évoquent Laurent Jullier et Jean Marc Leveratto dans *Cinéphiles et cinéphilies*¹⁴⁷. Ces derniers avancent que dans la constitution collective d'une cinéphilie, l'écrit n'est qu'un vecteur de la reconnaissance culturelle du cinéma ; non le seul. Le pouvoir de l'écriture consiste à faire circuler le plaisir cinématographique de façon plus efficace et durable que ne le font les échanges oraux par exemple, mais il ne fait pas naître le plaisir même du spectateur. *UFOCEL Informations*, de ce point de vue, ne cherche pas tant à créer un plaisir autour des projections des films, mais juste à le prolonger, à l'éprouver d'une autre manière plus analytique, comme objet d'étude pour le spectateur. Pour l'éducateur qui organise la projection cinématographique, elle semble apporter la satisfaction d'accomplir par un moyen pédagogique moderne sa mission en ayant surmonté les difficultés techniques, matérielles d'appareils à connaître dans leurs moindres rouages, galets et optiques.

C'est dire que le plaisir du spectateur, s'il peut être entier, n'est pas de même nature que celui de l'éducateur, plus protéiforme, plus diffus aussi, s'effaçant derrière l'éthique de l'enseignant, mise sur un piédestal par les rédacteurs des différents articles. La revue, par la diversité de ses rubriques, s'efforçait de donner une idée de l'importance de la mission, mais aussi de la complexité de la réflexion pédagogique, de l'étendue des connaissances associées au cinéma ; de là le nombre important des rubriques qui, pour la plus grande partie, sont consacrées aux questions d'éducation.

¹⁴⁷ Laurent Jullier et Jean Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, A. Colin, 2010.

**DEUXIÈME PARTIE. *UFOCEL Informations*, un vecteur d'idéal
d'éducation populaire**

Chapitre 1. Rubriques et thématiques

Le concept éditorial de rubrique désigne une catégorie d'articles dans un journal qui possède une cohérence thématique, bien identifiable pour les lecteurs et qui a une certaine récurrence de numéro à numéro, créant ainsi des repères de lecture dans un document.

L'Institut National de la Recherche Pédagogique¹⁴⁸, pour caractériser les rubriques cette revue d'éducation propose la typologie des rubriques suivantes :

- « *Réflexion sur le rôle éducatif du cinéma et la façon de l'utiliser dans l'enseignement et l'éducation populaire* : articles de fond, parfois empruntés à d'autres revues ou issus de travaux divers, par exemple les conférences de l'Institut des Hautes études cinématographiques (IDHEC), débats, comptes rendus d'expériences menées dans les écoles, les ciné-clubs ou dans d'autres lieux récréatifs et éducatifs (colonies de vacances, foyer rural...
- *Éducation cinématographique : initiation au langage et aux techniques filmiques*, exposés d'enseignants ou d'animateurs sociaux témoignant de la nécessité et de la réussite de cette formation auprès des élèves de lycée, ou du public des entreprises, des quartiers, de la campagne... ; études des types de films les plus appropriés selon le contexte et le public (classement en films scolaires, documentaires, professionnels, fictions...).
- *Études des effets du film, et de la télévision, sur l'enfant ou l'adolescent* : incidences médicales - la fatigue devant l'écran -, psychologiques - l'impact du film sur l'imaginaire et le comportement par rapport au livre (par exemple les fables et les contes).
- *Réflexion sur l'apport décisif du cinéma dans le domaine de la culture populaire*. Défense de la laïcité, lutte contre la censure.
- *Monographies, témoignages d'activités des ciné-clubs, des foyers ruraux* : en France et dans d'autres pays européens. Cependant, à partir de 1964, cette activité militante tend à s'estomper sans pourtant disparaître complètement
- *Aide pédagogique par la mise à disposition de catalogues de films scolaires ou culturels*, et de fiches de présentation qui, de scolaires, deviendront de véritables critiques. Conseils techniques destinés aux animateurs - amateurs sur le matériel ; stages de formation.
- *Fiches analytiques de films* qui forment progressivement les archives de l'UFOCEL puis de l'UFOLEIS donnant lieu, à partir de 1963, à une récapitulation dite programmation (dans un hors-série annuel sur la saison cinématographique écoulée). Ces études confèrent à la revue sa valeur spécifique et sa richesse : les

¹⁴⁸ www.inrp.fr/presse-education/revue.php?id=rev=210&LIMIT_OUVR=200,10 (consulté le 12 janvier 2016).

analyses de films (scénarii, acteurs, auteurs) sont complétées par des biographies d'acteurs et d'auteurs, des études de leurs œuvres, des interviews, des études par genre, par type, par pays, par caractère, par thème.

- *Actualité du cinéma et des films de la télévision*. Revue de presse du cinéma en supplément trimestriel sous forme de dossier. Textes officiels réglementant le cinéma amateur accompagnés de commentaires
- *Vie du mouvement*, missions et activités, congrès, nouvelles des offices régionaux. La vie du mouvement devient très discrète après 1963/1964.
- *Courrier des lecteurs*, tribune libre, enquêtes sur la revue, publicité.
- *Bibliographie*, index par thèmes (réalisateurs, musiciens, titres...) ; iconographie¹⁴⁹. »

Cette description organisée donne une idée assez précise du contenu de l'ensemble de la revue, toutefois, elle comporte quelques approximations et assemblages de notions difficilement associables dans le traitement qui est fait par les articles. Par exemple, les réflexions sur l'apport décisif du cinéma dans le domaine de la culture populaire (4) ne peuvent être différenciées du traitement de la dimension éducative et de la pédagogie dans l'éducation populaire (1), si l'on raisonne sur une caractérisation macrostructurelle de la teneur globale des articles, sans entrer dans une analyse microstructurelle des séquences discursives des textes. C'est pourquoi afin de tenter de restituer les équilibres entre différentes rubriques homogènes nous proposons une typologie dérivée de celle de l'INRP.

- *Le rôle éducatif et dans la pédagogie dans l'éducation populaire*. Les réflexions sur le rôle éducatif du cinéma et la façon de l'utiliser dans l'enseignement et l'éducation populaire : articles de fond issus de travaux divers, conférences et débats.
- *L'éducation cinématographique* : initiation au langage et aux techniques filmiques, exposés d'enseignants ou d'animateurs sociaux témoignant de la nécessité et de la réussite de cette formation auprès des élèves de lycée, ou du public des entreprises, des quartiers, de la campagne... ; études des types de films les plus appropriés selon le contexte et le public (classement en films scolaires, documentaires, professionnels, fictions...).
- *Défense de la laïcité, lutte contre la censure, débat sur les circuits de projection cinématographique commerciaux/non commerciaux*.
- *Analyses des films, monographies sur des cinéastes, des acteurs*, des productions cinématographiques nationales, histoire du cinéma. Les analyses de films

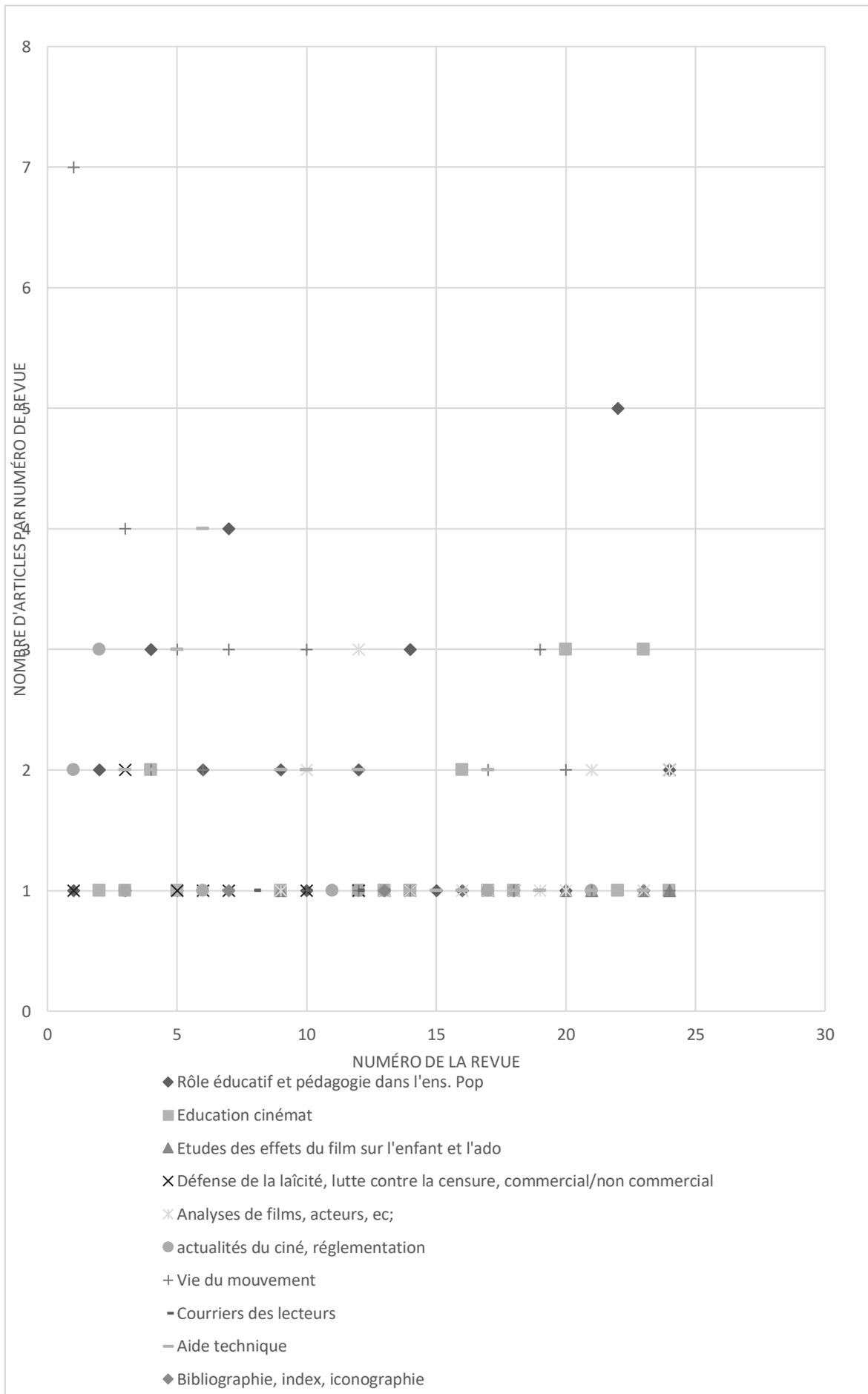
¹⁴⁹ *Id.*

(scénarii, acteurs, auteurs) sont complétées par des biographies d'acteurs et d'auteurs, des études de leurs œuvres, des interviews, des études par genre, par type, par pays, par caractère, par thème.

- *Actualité du cinéma* et de la réglementation des projections, comme de l'enseignement. Textes officiels réglementant le cinéma amateur accompagnés de commentaires.
- *Vie du mouvement UFOCEL*, Ligue de l'enseignement.
- *Courrier des lecteurs*, forum écrit des adhérents d'*UFOCEL Informations*.
- *Aide technique* aux directeurs d'Offices, aux enseignants, animateurs projectionnistes. Conseils techniques destinés aux animateurs - amateurs sur le matériel ; stages de formation.
- *Bibliographie*, indications iconographiques, index. »

Répartition des types d'articles

La répartition de ces rubriques au fil des livraisons de la revue permet de montrer combien la disparité est grande entre les contenus abordés, mais aussi comment la présence régulière de toutes les rubriques est difficile à assurer dans le temps pour cette revue professionnelle.



La répartition des rubriques par numéro montre que sur les 117 articles, distribués en neuf catégories une grande disparité existe. L'ensemble des rubriques met au cœur de la réflexion le cinéma, l'éducation du plus grand nombre et le spectateur. Or, si ce dernier est parfois décrit du point de vue de ses goûts spontanés, il se trouve le plus souvent évoqué du point de vue de ce qu'il devrait être : un spectateur idéal.

Chapitre 2 La construction par le discours d'un idéal de spectateur

Comment *UFOCEL Informations* a-t-elle construit, à force de mots et de quelques images, un idéal de spectateur et d'élève ? Quelles sont les caractéristiques de l'élève-spectateur qui étaient définies par la revue ? Cette scolarisation ménageait-elle une synergie entre le sensible et l'intelligible, entre les émotions et les processus de compréhension ? La revue a-t-elle eu un discours qui donnait « de l'importance à l'effet produit sur le spectateur sans enfermer les élèves dans l'expression d'une singularité isolée, sans les maintenir non plus dans les limites d'un usage restreint des genres socio-descriptifs »¹⁵⁰. Si le discours didactique semble toujours marqué par une conception idéalisée de l'élève, en revanche cette idéalisation ne concerne pas l'action culturelle en faveur du cinéma qui affrontait bien des obstacles, méticuleusement identifiés par les différents rédacteurs de l'UFOCEL. Cette action n'est jamais présentée comme indépendante d'un contexte politique ou idéologique très marqué. C'est pourquoi l'élaboration d'une réflexion sur l'éducation au cinéma, comme sur le cinéma éducateur, semble provenir tout à la fois d'un discours univoque savant, parfois pluriel, et d'un débat d'idées duquel se dégagent peu à peu des positions, des actions emblématiques à généraliser. Deux types de rubriques récurrentes dans la revue portent particulièrement ce discours. D'une part les notices succinctes de présentation des films, vus alors par « la commission de vision » de l'UFOCEL, d'autre part les rubriques consacrées à l'enseignement du cinéma qui peu à peu, de 1946 à 1950, définissent progressivement des conceptions de l'éducation au cinéma de plus en plus précises.

¹⁵⁰ 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, PUR, 2013, p. 183.

Une énonciation collective, un discours en élaboration progressive

Lors de la création de la revue, dans le numéro 4, Henri Belliot, secrétaire général de la Ligue de l'Enseignement, inscrivant la naissance de la revue dans le cadre plus vaste de l'essor de l'UFOCEL et celui d'une reconnaissance trop timorée des actions par les pouvoirs publics :

« ... aujourd'hui notre UFOCEL a une organisation homogène, rationnelle, solide. Si les pouvoirs politiques daignaient enfin reconnaître les services qu'elle a rendus et surtout les magnifiques possibilités qui sont les siennes, il serait possible, à très peu de frais, d'exploiter enfin comme il le mérite, le merveilleux instrument d'éducation et d'information que constitue le cinéma¹⁵¹. »

L'argumentation repose sur une conception idéaliste du pouvoir éducateur du cinéma, selon laquelle voir, est une condition de possibilité du savoir qui, lui-même, éduque les individus. L'adjectif « merveilleux » est fréquemment utilisé au fil des numéros de la revue pour désigner ce pouvoir. À la fois « merveilleux » parce qu'il peut subjuguier les individus, les jeunes particulièrement, le cinéma est également digne d'être admiré pour ses capacités fascinantes à s'ancrer dans les esprits d'une jeunesse à éduquer. Si cette confiance, plus encore cette foi dans le cinéma, supporte tout l'édifice doctrinal du discours des Offices laïcs, comme celui des catholiques d'alors¹⁵², depuis les années 1920, il reste cependant la conscience très nette que le cinéma comme technique seule ne peut transformer les individus comme par magie. Il faut que cette technique soit mise en avant dans un élan commun, organisé et prosélyte dans la société française au lendemain de la Libération. C'est pourquoi la revue, dans chacun des numéros, accorde une grande importance à une réflexion politique sur l'essor de l'éducation populaire par le cinéma, au moyen d'un éditorial ou d'une tribune. Celle-ci s'adresse directement aux lecteurs en unissant le « nous » et le « vous » dans la communauté des militants culturels dévoués à la cause :

« Mes chers amis, vous connaissez déjà notre presse confédérale : vous recevez l'Action Laïque et certains d'entre vous sont abonnés en outre aux bulletins de nos sections techniques, en particulier à *l'UFOCEL Information*. Nous vous envoyons aujourd'hui le dernier numéro de ce

¹⁵¹ *UFOCEL Informations*, n° 4, mars 1946, p. 1.

¹⁵² Mélisande Leventopoulos, « Le rôle pionnier des catholiques dans l'enseignement du cinéma en France », *Mise au point : revue de l'AFECCA*, n°7, 2015.map.revues.org. Voir également Philippe Bourdier, « L'enseignement du cinéma dans les années 1950 en France : Film et jeunesse ou le cinéma comme langage total », *Images à l'école-image de l'école 1880-1960*, Orléans, 2015, ESPE Centre Val de Loire, pp. 86-100.

bulletin. Vous serez peut-être surpris d'y trouver joint un hebdomadaire de cinéma : *L'Écran Français*¹⁵³. »

Cette énonciation constitue la forme linguistique d'un partage des valeurs, d'une même ambition militante, peut-être encore porteuse des usages linguistiques de la Résistance, tournés vers les appels solennels et la création d'un sentiment communautaire fort. Ainsi, Maurice Cady, directeur de l'UFOCEL, dans le premier numéro de mai 1946, dans un propos introductif à la première page :

« Chers Amis, ce bulletin, le premier, a beaucoup d'ambition. Il compte sur vous pour vivre et se développer. [...] Je pense pouvoir vous l'adresser chaque mois, mais pour cela, encore une fois, je compte sur votre aide. Envoyez-moi donc vos communiqués, vos suggestions et dites-moi ce que vous pensez de cette initiative.

Nous soulignons cet usage particulier de l'énonciation dans la mesure où il marque une appartenance communautaire dans un militantisme pour l'éducation populaire par le cinéma. Maurice Cady parlait même de « liaison amicale et complète entre les sections départementales, les offices régionaux et le Centre¹⁵⁴. »

En effet, la revue était adressée « aux directeurs des offices régionaux, aux délégués départementaux et aux membres de la commission de vision¹⁵⁵. » Au fil des numéros, cette énonciation ancrée dans un nous collectif dissimule une forme d'absence, celle d'une conception didactique partagée sur le cinéma, un passage d'un nous incarné à une énonciation à la troisième personne à valeur gnomique. En effet, *UFOCEL Informations* livre un discours qui unit les lecteurs dans un partage de valeurs concernant les pouvoirs des projections cinématographiques à des fins d'éducation, dans une structuration à la fois politique et territoriale des actions à mener, mais il n'existe pas d'emblée une définition partagée, qui ferait l'objet d'un consensus au sein des éducateurs de l'UFOCEL, à propos des connaissances à développer sur le cinéma dans un contexte scolaire ou périscolaire. Ce discours didactique se constitue seulement au fil des numéros dans une énonciation singulière, parfois anonyme, dans des articles spécifiques, essaimés dans la revue. Retraçons-en la constitution progressive.

Les premiers numéros développent une perspective axée sur le cinéma comme technique et comme spectacle spécifique dans un contexte de reconnaissance institutionnelle insuffisante. Le premier numéro décrit la structuration de l'UFOCEL en 1946 : un service de documentation

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ M. Cady, n° 1, mai 1946, p. 1.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 4

technique et administratif, un service d'achat, un service de « défense des intérêts du cinéma éducateur contre l'attaque des professionnels » qui doit lutter pour l'obtention d'une législation « conforme à notre désir », puis un service consacré au classement des films suivant leur valeur éducative. Dans les premiers numéros, l'UFOCEL n'est donc pas présentée comme contribuant à une réflexion systématisée sur les connaissances susceptibles d'être développées sur le cinéma. Ainsi, le numéro 2 juxtapose trois articles fort différents : un extrait de l'ouvrage de J. Benoit-Lévy sur les missions du cinéma dans l'enseignement, un autre sur ce que pourrait être le film de géographie à l'école primaire et aux cours complémentaires, un dernier sur l'utilisation des films dits documentaires dans l'enseignement en général. Ce n'est qu'à partir du numéro 4, dans un article non signé, intitulé « La culture populaire par le cinéma » qu'une réflexion porte sur l'articulation des pratiques de spectateur, sur les apprentissages qu'on peut mener, sur les interactions entre la projection cinématographique et le cadre scolaire. Cet article définit tout d'abord la nécessité d'une initiation cinématographique auprès des jeunes spectateurs. Le cinéma est défini d'emblée comme un art, et tout art nécessite une initiation en tant que tel, une éducation du regard qui dégage la valeur esthétique de l'œuvre :

« L'art ne consiste pas à imiter la nature, à reproduire photographiquement le monde qui nous entoure et qui n'est que désordre et chaos, mais à y substituer un ordre, une harmonie nouvelle qui correspond à l'idéal que chaque homme porte en lui¹⁵⁶. »

Une telle définition, à mi-chemin entre la présentation (*Darstellung*) de l'esprit sous forme sensible que réalise l'œuvre d'art selon Hegel et une conception aristotélicienne selon laquelle « l'art (*techne*) est une certaine disposition accompagnée de règle vraie¹⁵⁷ » trouve une illustration avec l'exemple suivant :

« ... l'homme primitif qui comparera une pierre et un palais n'y verra qu'une différence d'ordre utilitaire. L'homme cultivé, au contraire, sera sensible à la beauté architecturale du palais, ayant acquis comme une seconde nature, un pouvoir plus ou moins étendu d'abstraction¹⁵⁸. »

C'est donc un enjeu majeur qui est défini pour la première fois dans la revue puisqu'il s'agit, par l'éducation, de modifier le regard des individus sur les choses, de constituer un idéal de beauté. Pour ce faire, il s'agit d'initier les jeunes à une transposition du regard sur les œuvres, de passer d'un regard aveugle à un regard éclairé. Or, cette initiation, reconnue pour la

¹⁵⁶ UFOCEL Informations, n° 4, p. 7.

¹⁵⁷ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Livre 2, chapitre 3, (trad. Richard Bodeüs), Garnier-Flammarion, éd. 2004.

¹⁵⁸ UFOCEL Informations, n°4, p.7.

« littérature et la musique, [...] reste encore très contestée pour la peinture et fait le plus souvent sourire pour le cinéma¹⁵⁹. » Ainsi, la conception de contenus, de modalités d'enseignement associées au cinéma participe d'une légitimation de son objet même. La revue unit donc dans un même élan prosélyte une conception du cinéma comme art, un soutien à l'essor des projections non-commerciales et une reconnaissance du cinéma par l'enseignement ; le tout, au nom d'une conception humaniste de l'œuvre, puisque le cinéma est présenté comme un « outil capable de peindre, de décrire, inventer, exprimer en un mot, toutes les valeurs humaines¹⁶⁰. » À la fois miroir, révélateur et créateur de ce que les individus partagent, le cinéma apparaît comme un domaine à investir par les pédagogues pour « faire de la culture populaire par le cinéma¹⁶¹. » La justification théorique, apportée aux lecteurs militants de l'enseignement laïque par le cinéma, se présente comme un élément de conviction à renforcer dans les esprits pour mener à bien ce militantisme. Les actions décrites, proposées, ne se présentent pas d'emblée dans un discours d'autorité, mais dans un discours de rassemblement autour d'une conception partagée de l'éducation artistique dans laquelle le cinéma devrait occuper une place importante. Pour servir cette cause dont les fondements théoriques ont été posés dès le numéro 4, le recours aux films est moins conçu comme une innovation pédagogique destinée à rendre plus efficient l'enseignement¹⁶² que comme la construction progressive d'un spectateur idéal, à l'appartenance sociale floue, aux processus d'apprentissage culturels vagues, éloignée d'une conception de l'élève modèle. Dans les premiers numéros d'*UFOCEL Informations* les interactions entre le spectateur et l'écolier qui consisteraient à penser les apports de l'éducation du regard face aux films afin d'améliorer les compétences et les connaissances des élèves ne sont que peu présentes. Elles le deviendront beaucoup plus à partir de 1949, avec l'introduction des comptes rendus d'activités de ciné-clubs des jeunes dans différentes villes de France (Valence, Toulouse, Laon, etc.). Cette conception de l'éducation qui privilégie le contenu à enseigner à l'intégration par le sujet est caractéristique d'une conception de la pédagogie de l'époque, où la question des publics scolaires, des profils d'élèves est réduite à celle de trois classes d'âge (enfants, adolescents, adultes), sans autres types de profils, sans une différenciation qui n'existait que rarement dans la réflexion sur l'enseignement. Exception toutefois notable, dans les derniers numéros de la revue : le numéro 20, de février 1949, consacre de larges pages à l'étude par Henri Wallon au rapport du jeune enfant au cinéma, à

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² « Ce n'est pas le film qui enseigne, c'est le maître » rappelle M. Prudhommeau dans le numéro 3, novembre 1946, p.3.

celle de Célestin Freinet « Le cinéma au service de l'enseignement ». Ce numéro va même jusqu'à répondre à la question inédite « Le cinéma a-t-il sa place à l'école maternelle ? » sur une double-page argumentée.

Autre exception, le numéro 13, de mai 1948, où un article, écrit par une plume rare, celle d'une femme, Lucie Deboutet, précise que « le film ne doit pas présenter une matière du programme en tant que telle, mais [être choisi] dans ses relations avec les intérêts, capacités et besoins intellectuels de l'auditoire¹⁶³. » Cette précaution qui vise à adapter le film aux élèves, caractérisée de ce triple point de vue, concerne non seulement les choix qui président à la présentation du film par l'éducateur, mais également l'élaboration du film même : « la structure du film d'enseignement doit donc évoluer suivant les indications précédentes¹⁶⁴. » Toutefois, ce discours d'adaptation entre le film et les élèves demeure isolé dans la revue, ou bien n'est envisagé que dans la perspective purement technique qui s'attache aux formats de pellicule¹⁶⁵ (les articles sur les formats réduits) et aux appareils de projection à utiliser en classe.

Ainsi la présentation des films, au fil des numéros, est faite pour constituer un répertoire d'œuvres bonnes à projeter aux élèves. Elle comporte des rubriques récurrentes : nationalité, principaux acteurs, données techniques telles que la durée, la qualité des images et du son, valeur artistique, valeur morale, résumé succinct. Ces critiques apparaissent ainsi structurées, dès le premier numéro. Elles sont en nombre variable selon les numéros. Cette présentation des films qui préfigure celle des fiches *Citevox*, suit une tradition des approches culturelles pour la jeunesse, aussi bien laïque que catholique, où, aux données descriptives techniques, succède une caractérisation du film du point de vue de sa réception selon la morale. Quelles conceptions de l'enfant spectateur les caractérisations des films délivrent-elles d'un point de vue moral ?

L'éducation par la constitution de repères culturels et moraux

Les appréciations des films par la commission des films de l'UFOCEL développent tout d'abord une conception de la valeur artistique d'un film qui se confond avec celle de l'ampleur du public. Ainsi, le film *Secrets*, de 1943, de P. Blanchard, avec P. Blanchard et Marie Déa, est présenté comme un film de qualité artistique « bonne [qui] convient à un public d'enfants et d'adolescents¹⁶⁶. » La valeur artistique de l'œuvre est donc d'autant plus grande que le film peut

¹⁶³ UFOCEL *Informations*, n° 13, mai 1948, p. 7.

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ Ainsi, le numéro 6 de juillet 1947 propose un article fort détaillé, assorti d'un schéma, la lecture des pistes son haute fidélité.

¹⁶⁶ UFOCEL *Informations*, n° 1, mai 1946, p. 4.

être vu sans préjudice moral par un public jeune. Plus le film semble pouvoir toucher un public large, plus grande est sa qualité artistique. *Dernier atout*, de Jacques Becker, film de 1942, avec Raymond Rouleau, possède une valeur artistique parce qu'il est jugé comme « un bon film policier, très bien joué, bien photographié. Son intérêt est soutenu d'un bout à l'autre du film¹⁶⁷. » La valeur technique d'un film, liée à celle de la projection de ses copies, constitue un moyen d'atteindre un spectateur idéal. Et la valeur d'un film tient également à ce qu'il peut être présenté à « un public de culture cinématographique moyenne, adultes, jeunes, enfants »¹⁶⁸.

Si l'on examine, à la suite de Michel de Certeau¹⁶⁹ les « usages » des films proposés par *UFOCEL Informations*, la vocation populaire de l'éducation au cinéma tire sa légitimité d'une extension progressive du public, permise par les enseignants, mais également par la conception des films qui doit s'efforcer de n'écarter aucune classe d'âge et ne nécessite pas une éducation érudite du regard. Dans les premiers numéros, la somme des fiches présentant ces films ne permet pas de valider l'hypothèse d'une cinéphilie savante, constituée par les seuls écrits sur les films qui s'adresseraient aux éducateurs. Il s'agirait plutôt de constituer un cinéphile responsable des choix de films présentés à la jeunesse, en usant du pouvoir de « l'écriture [qui] est de faire circuler le plaisir cinématographique mieux, c'est-à-dire durablement et plus efficacement, que ne peut le faire la conversation, non de le créer¹⁷⁰. » En effet, ces fiches par leur brièveté, par leurs rubriques récurrentes, par leurs jugements arbitraires assumés se présentent comme des incitations à montrer des films et comme des aide-mémoire ; non point comme une présentation laudative des films censée susciter un plaisir de voir chez autrui. C'est donc un point de vue d'éducateur qui prévaut dans l'appréciation des films et qui englobe les autres valeurs.

Deux caractéristiques morales essentielles parcourent toutes les fiches de la commission de l'UFOCEL : un idéal de transformation bénéfique des individus et un idéal de fraternité. Le premier de ces idéaux se retrouve fréquemment lorsque le résumé souligne la transformation du héros du récit filmique. Tel est le cas dans *Secrets*¹⁷¹ où la valeur du film tient à sa valeur éducative « certaine » parce qu'un « jeune étudiant pauvre passe ses vacances avec un petit garçon rebelle aux études dont il fait, par une délicate compréhension de son caractère, un élève

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ Michel de Certeau, *Pour une nouvelle culture. Le pouvoir de parler* (extraits de l'article de Michel de Certeau, paru dans la revue *Études* en octobre 1968). *Études*, 2008/5 (Tome 408).

¹⁷⁰ Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, dans « Quelle cinéphilie ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 70, p. 14, en présentation de leur livre *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010,

¹⁷¹ *Secrets*, de 1943, de P. Blanchard.

docile et observateur »¹⁷². La valeur morale est présentée comme certaine puisque « l'action éducative d'un jeune maître [...] façonne un élève paresseux. Les autres personnages, jeunes ou adultes, ont un bon fond »¹⁷³. La transformation de la jeunesse montrée à l'écran, dans une sorte de mise en abyme de l'action éducative populaire, constitue un facteur d'édification morale qui doit être donnée en exemple à la jeunesse. C'est souvent l'éducabilité du héros, la trajectoire de son éducation qui fonde la valeur morale du film. Parfois aussi, c'est l'exaltation de la fraternité qui constitue la valeur du film. *Dernier atout*¹⁷⁴, est ainsi qualifié de « valeur morale certaine. En particulier, esprit de camaraderie et d'émulation très développé »¹⁷⁵. Il en est de même lorsque le film a une visée strictement documentaire, lorsqu'il se substitue à la pédagogie de la leçon de choses, comme dans le cas de *Dans une mine de houille*, de Jean Bréault (prise de vues de 1930 à 1939), conçu pour être projeté en Cours moyen. Le jugement sur ce film s'attache à la représentation du courage et de la solidarité :

« Tout ceci est fort bien, mais il faut pourtant reconnaître que l'intérêt purement géographique de ce film est assez limité. Quoi qu'il en soit, les gueules noires, donnent à nos élèves une très haute leçon de conscience, d'énergie et de solidarité dans le malheur. Et c'est déjà un magnifique résultat... »¹⁷⁶

Pour autant, pour être bons, les films n'ont pas nécessairement à idéaliser par la création d'une fiction. Il faut simplement qu'ils se présentent suffisamment comme des études, dans une distance à l'univers présenté. Pour *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier (1937), il est précisé « ne peut être présenté à des enfants » et la rubrique suivante, consacrée à la « valeur morale » du film, précise « Tableau des bas-fonds, la Casbah d'Alger, les mauvais garçons, les filles. Cependant une présentation propre. Étude de mœurs et caractère intéressante¹⁷⁷ ». L'intérêt des films de fiction est conçu pour les élèves lorsque ceux-ci constituent des exemplifications de situations non-répréhensibles par les lois de la société, ou bien lorsque les films se présentent comme des récits qui mettent à distance les actions des personnages et établissent un rapport distancié avec le spectateur.

Au fur et à mesure des numéros, en fil rouge de nombre de rubriques de la revue, la valeur morale des films de fiction, ou bien des documentaires, apparaît donc comme un élément central

¹⁷² UFOCEL Informations, n° 1, mai 1946, p 4.

¹⁷³ Id..

¹⁷⁴ *Dernier atout*, de Jacques Becker, film de 1942.

¹⁷⁵ Id.

¹⁷⁶ Signe René Aymé, instituteur dans le numéro 4 de 1947, p. 3.

¹⁷⁷ UFOCEL Informations, n° 2, juillet 1946, p. 4.

dans la réflexion sur la transmission d'une culture cinématographique et l'éducation du regard de l'écolier cinéphile. Toutefois, si les analyses proposées recourent aux classifications d'âge habituelles, approximatives de l'époque, comme seul moyen pour caractériser les publics, notons que la précision de la réflexion ne porte pas sur les processus d'apprentissage, mais seulement sur les méthodes d'enseignement.

Cette précision apparaît dès le numéro 2 de juillet 1946¹⁷⁸. Elle met en avant la caractéristique fondamentale du cinéma que constitue l'accumulation d'images. L'argumentation ne repose pas sur l'idée que le cinéma se présenterait comme un substitut de rêve, comme le faisait Hugo von Hofmannsthal¹⁷⁹, mais la revue reprend en extrait l'ouvrage de Jean Benoit Levy, *Les grandes missions du cinéma*, tout juste paru en 1945 :

« Si nous examinons la psychologie d'un enfant, nous constaterons qu'il pense intensément ; il voudrait découvrir d'un coup l'univers ; il n'a pas encore l'expérience qu'amène tout être humain à une plus juste appréciation de la notion de temps, d'assimilation des connaissances, et à leur limitation en fonction de la durée de la vie ! Mais l'enfant dans son irrésistible besoin de mouvement pense en action. Pour lui, la lettre de ses manuels reste morte sans l'interprétation imagée. Il va droit aux illustrations qu'il provoque par les dessins, les graphitis, pourrait-on dire, dont il orne les marges de son livre. [...] L'image qui ne bouge pas déconcerte l'enfant, et ce sens du mouvement, il le donne dans la gaucherie de ses dessins, comme le recherchaient les primitifs habitants des cavernes dans leurs graphitis »¹⁸⁰.

À partir de la question centrale du besoin d'image, c'est donc du côté du pédagogue, psychologue que se situe la façon de penser la réception des films, dans une prise en considération du besoin fondamental d'images pour l'enfant. Ce n'est pas d'un point de vue philosophique attentif aux ruptures des formes symboliques (langage verbal /vs/ images) dans l'histoire humaine que l'enseignement du cinéma est envisagé. L'idée présente chez Béla Balazs dans *L'homme visible ou la culture du film*¹⁸¹, qui voit dans le cinéma la fin de la culture verbale et abstraite, inaugurée par l'imprimerie, n'est pas reprise. La valeur particulière du gros plan inscrit dans le flux des images en mouvement du film, comme le proposait Jean Epstein dès 1921¹⁸² n'est pas reprise non plus. La revue adopte la perspective de Jean Benoît-Lévy dont

¹⁷⁸*Id.*, p. 4.

¹⁷⁹Hugo von Hofmannsthal, « *Der Ersatz für die Traüme* », dans *Das Tagebuch, Jahrgang 2*, 1921. Voir en particulier les pages 685-687.

¹⁸⁰ *UFOCEL Informations*, n° 2, juillet 1946, p. 4.

¹⁸¹ Béla Balazs, *L'homme visible ou la culture du film*, 1^{er} éd.1924, Paris, Circé, 2010.

¹⁸² Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, éd. Seghers, 1974, p. 94. : « La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contresens ».

Valérie Vignaux a souligné la parenté avec la façon de concevoir l'enseignement au XIX^e siècle.

« L'adjonction de figures à la conférence n'est pas chose nouvelle et les éducateurs prolongent les méthodes expérimentées par les vulgarisateurs au cours du dix-neuvième siècle. Les théoriciens de l'éducation ont défini le procédé et déclaré la méthode « intuitive ». Émile Durkheim dans l'article « Éducation » du *Nouveau Dictionnaire de Pédagogie et d'instruction primaire*, dirigé par Ferdinand Buisson et publié en 1910, la décrit comme un coup d'œil de l'esprit et déclare qu'elle est « la méthode même de l'enseignement populaire¹⁸³. »

Penser le processus de réception du film par les élèves, en l'envisageant dans une perspective traditionnelle qui accorde de l'importance à l'efficacité pédagogique des images ainsi que de l'intérêt à satisfaire un besoin ontologique de mouvement chez les élèves conduit à proposer, dans un premier temps, non pas ce qu'il conviendrait d'enseigner sur le cinéma, mais à proposer des méthodes pédagogiques recourant aux films. Elles sont présentées au nombre de trois.

Pédagogies du cinéma en réception

La première est dite passive ; elle consiste à voir des films choisis, à laisser faire les films dans l'esprit des spectateurs. Elle repose sur la pratique de spectateurs et sur les choix opérés par l'éducateur. Cette pratique doit tenir compte « de la déformation, pour ne pas dire la dépravation du goût, due au côté commercial et industriel du cinéma »¹⁸⁴. Il s'agit de construire le goût de l'écolier spectateur par une pratique culturelle régulière, son sens critique se constituant peu à peu dans un apprentissage où les repères s'érigent de façon inexplicitée. Le deuxième réside en un apprentissage à la fois systématique et fondé sur la verbalisation des impressions de spectateur. Le film est un objet d'étude :

« On doit voir un film et comment on peut le juger, sur quels points porter l'attention. C'est là qu'apparaît la culture cinématographique... Tout peut être étudié : la photographie, le jeu des acteurs, le sujet, le découpage, le montage, le dialogue, les procédés techniques, l'importance relative de tous ces composants : que de choses à dire alors¹⁸⁵. »

¹⁸³ Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Levy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2007, p. 18.

¹⁸⁴ UFOCEL Informations, n° 2, juillet 1946, p. 4.

¹⁸⁵ UFOCEL Informations, n° 2, juillet 1946, p. 4.

Le cinéma se définit comme une forme et un fond à analyser sous de multiples angles, au gré des envies des spectateurs et qui se prête particulièrement aux échanges, à la confrontation entre spectateurs. On notera combien est étendue la conception proposée de l'analyse filmique, accordant une place de choix à la prise en considération de la technique¹⁸⁶. C'est la dimension analytique du rapport à l'œuvre, la dimension collective des projections qui se prêtent aux échanges verbaux qui fondent la culture cinématographique. Les ciné-clubs sont encouragés à procéder ainsi « ...par ces discussions, peu à peu, on apprend à voir un film, on forme son goût, son sens de la beauté »¹⁸⁷. Enfin, l'approche du film peut être envisagée par des prolongements ; la projection, comme un moyen de faire naître une curiosité à satisfaire de façon différée. « Il faut quitter le cinéma qui vous a montré ses horizons et continuer seul les découvertes »¹⁸⁸. Dans une telle conception, les films de fiction, les films documentaires, « films de vies, films d'information », courts ou longs métrages sont autant d'accès à la connaissance en général.

Ainsi, si la distinction entre cinéma éducateur et éducation au cinéma existe bien dans le type de projection qui était réalisée (au cours d'une leçon ou non), dans le temps et l'espace des élèves (dans ou hors la classe), il semble en revanche que la pensée didactique qui encourageait ces pratiques de projection ne distingue pas nettement les fondements théoriques des différentes projections. Il faut attendre l'apparition d'une autre rubrique qui apparaît en 1947¹⁸⁹, présentée par l'IDHEC, « le vocabulaire du cinéma », puis qui revient périodiquement, parfois sous la forme de « tribune de l'IDHEC », pour que soit délivré un discours sur les contenus spécifiques portant sur le cinéma comme médium. Cette question est envisagée alors indépendamment d'une perspective pragmatique où la question d'une réception du film par des groupes caractérisés serait avancée. Ces contenus d'enseignement sont présentés, parés de l'autorité d'un enseignement supérieur dont bénéficiait déjà l'IDHEC et de celle de Jean Mitry qui développait une approche historique dans plusieurs de ses articles consacrés à Ferdinand Zecca¹⁹⁰ ainsi qu'à une comparaison de l'histoire du cinéma en Amérique et en Angleterre¹⁹¹.

¹⁸⁶ Cette présence de la technique et de la technologie du cinéma, comme dimension centrale dans l'analyse filmique n'a-t-elle pas été supplantée ensuite dans les pratiques plus modernes par les autres dimensions, notamment esthétique et historique, du fait de l'universitarisation de son approche, y compris dans les revues héritières de la Ligue de l'enseignement ?

¹⁸⁷ *Id.*

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ N°5 avril-mai 1947, puis n° 6 juillet 1947. A partir du numéro 10 de février 1948, la tribune de l'IDHEC est signée par Jean Mitry : numéro 14 de juin 1948, numéro 15 de juillet 1948.

¹⁹⁰ Dans le numéro 14.

¹⁹¹ Dans le numéro 15.

Ces articles de fond sont complétés par d'autres qui s'attachent à la place et aux usages des films dans différents systèmes éducatifs étrangers. Le premier de ces articles figure dans le numéro 5 de 1947, il est consacré au cinéma éducateur en Grande-Bretagne. Il souligne combien le rôle très centralisateur de la cinémathèque anglaise est bénéfique. Son rédacteur, André Rave, envisage, un an après cet article, le cinéma éducateur en Égypte¹⁹². Il souligne l'intérêt des actions bien structurées, encouragées par un service administratif spécial du ministère de l'Éducation nationale. A bien des égards, la caractérisation du cinéma éducateur égyptien est présentée comme un idéal d'organisation d'un cinéma éducateur français : formation initiale de 1925 à 1935 des enseignants par l'université, puis achat de matériels appropriés aux usages éducatifs (93 appareils de projection américains, 200 films). Dans la formation initiale, l'accent étant mis non seulement sur la maîtrise technique des appareils américains, mais également sur l'observation des réactions des élèves dans des classes-pilotes. L'introduction des films dans les classes est présentée comme une innovation matérielle, mais aussi comme une façon nouvelle d'enseigner. Elle ne procède pas d'un élan de militantisme, mais d'une utilisation « rationnelle, méthodique des possibilités du cinéma ¹⁹³» initiée par l'État, en prenant le temps d'une généralisation réfléchie puisque les enseignements ne commencèrent qu'en 1940. L'instauration d'une culture populaire par le film passe alors par une présence du cinéma dans les classes et hors des classes, dans le temps scolaire et extrascolaire. On loue la création de centres spécialisés (14 en Égypte) qui « suivent les séances avec beaucoup d'assiduité. 20 000 personnes sont touchées chaque mois dans ces centres »¹⁹⁴. À cette conception de l'éducation qui pousse les murs et le temps de l'école au-delà des formes réglementaires, marquée par une ritualisation des moments de rencontres communautaires autour des films, s'ajoute une conception intégrative de l'industrie cinématographique. En Égypte, « le service cinéma intervient dans la production égyptienne en mettant à la disposition de celle-ci des conseillers pédagogiques. Il encourage la production en achetant les meilleurs films produits. »¹⁹⁵ La description de cette collaboration de la production cinématographique avec les enseignants éducateurs, dont le point de vue doit être intégré à l'élaboration des films pour que ceux-ci aient une vertu éducative, représente un modèle d'éducation populaire.

À cette organisation jugée exemplaire, la revue ajoute le développement précoce d'habitudes de spectateurs comme idéal d'éducation. L'exemple est fourni par la description des cercles

¹⁹² Dans le numéro 18 de décembre 1948, p. 11.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Id.*

cinéphiliques d'enfants en Angleterre. Cette description précise est apportée dans le numéro 18 de décembre 1948, au moyen d'un emprunt à la *Revue Internationale de Filmologie*¹⁹⁶ : « Les *Children's cinéma clubs* vus par la presse ». John Maddisson et Flora Madès y soulignent l'importance d'une éducation dès le plus jeune âge. Celle-ci passe par la constitution de cercles de cinéphilie qui permettent aux enfants d'être éloignés des salles d'exploitation commerciale qui proposent des films sans tenir compte de « la psychologie des enfants ». Cette expression trouve plus loin une définition par l'exemple qui révèle que la psychologie du spectateur est définie par une stéréotypie des goûts :

« Le chef d'un club de jeunesse, le Bethnal Green (quartier de Londres) a étudié les réactions des enfants après différents films et il a découvert que jusqu'à 12-13 ans ceux-ci aimaient les films d'aventure et les films historiques, mais ne s'intéressaient plus aux subtilités des relations humaines, ni aux idées abstraites. Plus tard, ils s'intéressent aux acteurs et discutent des vedettes. Les filles aiment le charme (glamour) et les garçons la virilité¹⁹⁷. »

La revue *UFOCEL Informations* livre donc une conception de l'élève, du spectateur, de l'éducation culturelle fondée sur des conceptions de la pédagogie qui étaient largement partagées au-delà des cercles du militantisme des enseignants laïcs. Il s'agit de développer la connaissance du cinéma par la fréquentation assidue de salles non-commerciales, par la constitution d'une sorte de panthéon cinématographique, par l'acquisition de connaissances techniques ; le tout selon une conception béhavioriste de l'éveil de l'intérêt par la présentation externe des films, indépendamment des besoins, des envies du jeune spectateur pensé comme sujet agissant. L'approche de l'éducation au cinéma prônée par la revue a ceci de particulier qu'elle repose sur une conception politique de l'action culturelle. Elle conçoit l'action éducative comme un continuum¹⁹⁸ à établir entre la production des films qui est à encourager dès lors que ceux-ci sont éducatifs, la commercialisation de projecteurs facilitant l'organisation de projections régulières ou itinérantes¹⁹⁹, la création de salles d'exploitation non commerciale animées par des cercles de cinéphilie apparaissant comme autant de pratiques à généraliser.

¹⁹⁶ *Revue Internationale de Filmologie*, n° 2, septembre-octobre 1947 citée dans le *UFOCEL Informations*, n° 18, p. 10.

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ Cette conception ambitieuse d'un continuum de l'action éducative, qui va de la production à l'étude de la réception est caractéristique de l'éducation populaire que livre la revue. Elle apparaît à présent comme bien différente de la conception moderne de l'enseignement du cinéma, de l'éducation au cinéma pour laquelle la parcellisation complémentaire des approches scientifiques est proposée, y compris dans la formation professionnelle aux métiers du cinéma.

¹⁹⁹ Appelées « circuit de propagande ».

UFOCEL Informations apparaît rétrospectivement comme une revue qui renoue avec les possibilités d'une éducation populaire à reconstruire à la Libération. De là sa construction particulière, faite de rubriques, au début éparses, qui vont se ritualiser, soutenue par une écriture qui s'adresse à un lectorat constitué de militants qui semble constituer une communauté rassemblée autour d'idéaux présentés en partage. La réflexion privilégie nettement l'exposé des procédés d'enseignement, les valeurs morales présentes dans les films, cependant, au fil des numéros, l'enfant et l'élève-spectateur sont conçus de plus en plus comme un sujet dont les envies, les besoins peuvent être considérés dans une réflexion sur la transmission culturelle. L'éducation populaire apparaît conçue dans la revue comme une modification des pratiques culturelles des individus à généraliser au plus grand nombre dans la société. Mais cette modification ne peut s'accomplir que dans un triple mouvement simultané d'intervention de l'éducateur : sur les corpus des films, sur le regard du spectateur, sur les connaissances des spectateurs. Dans le dénombrement des articles²⁰⁰ publiés qui concernent le rôle du cinéma comme moyen éducatif et pédagogique d'enseignement populaire, neuf d'entre eux mettent d'abord en avant la nécessité d'une réflexion sur le choix même des films pour former des éducateurs.

Chapitre 3. Les corpus cinématographiques : les films pour voir, les films à voir

UFOCEL Informations reprend dans ses deux premières livraisons la répartition habituelle des films en deux catégories distinctes. La première est constituée par les films d'enseignement, ou documentaires, ou « dits documentaires dans l'enseignement²⁰¹ ». Ils doivent constituer un genre à part entière : « un cinéma d'enseignement²⁰² ». Ces derniers bénéficient de nombreux articles, parfois un numéro entier, comme le numéro 7 de novembre 1947 et d'une théorisation de ses usages qu'il conviendra d'examiner. D'autre part, il existe les films qui bénéficient d'une exploitation commerciale, objets d'articles critiques, mais aussi de descriptions dans les fiches de la commission de vision. La distinction repose sur des critères hétérogènes puisque le cinéma d'enseignement est caractérisé par son inscription dans un contexte éducatif explicite et par sa visée documentaire sur le monde, tandis que le cinéma

²⁰⁰ L'approche quantitative d'articles se fonde sur une définition des unités textuelles conséquentes (plus de 20 lignes consécutives) et identifiables (présence de titre ou intertitres mettant en évidence le thème de la pédagogie en rapport avec la séquence discursive).

²⁰¹ *UFOCEL Informations*, n°3, p. 3.

²⁰² *UFOCEL Informations*, n°7, p. 7.

commercial n'est jamais défini comme un cinéma de fiction, mais seulement par son inscription dans un contexte économique explicite.

Des films pour voir et comprendre

La première catégorie de ces films se situe dans une filiation pédagogique ancienne, comme le souligne Valérie Vignaux :

« Le cinéma éducateur s'inscrit dans une généalogie des usages des images fixes et animées projetées à des fins instructives. Ainsi, les pionniers du cinéma éducateur ont pour la plupart au préalable, employé ou favorisé l'emploi de la lanterne magique au cours de conférences. Le cinéma éducateur est également issu des idéologies promouvant l'éducation populaire, à la suite des Lumières, de la Révolution française et portées par des pionniers, tel Jean Macé²⁰³. »

Toutefois, ce qui pourrait s'apparenter à une tradition pédagogique ne figure pas dans le discours de la revue. Au contraire, le recours pédagogique aux films d'enseignement, loin d'apparaître comme une pratique ancienne, est montré comme une pratique innovante qui se heurte souvent, non pas à l'hostilité des enseignants, mais au nombre insuffisant de films qui sont susceptibles de convenir aux besoins des éducateurs. Ils sont souvent trop simples, réduisent la complexité de leur sujet à quelques images en deçà de ce que les mots des éducateurs sont capables d'expliquer :

« Unanimes, ils l'étaient tous, les stagiaires de Boisy, pour condamner ces films dits éducatifs et qui ne sont que des plates illustrations, sans vie et sans art, de gestes, de métiers, de tableaux naturels que les enfants voient d'eux-mêmes et comprennent fort bien sous la parole du pédagogue²⁰⁴. »

C'est pourquoi, dès le numéro 3, M. Lebrun, conférencier de l'UFOCEL, réfute la distinction habituelle entre cinéma éducateur et cinéma commercial, de fiction :

« A cette notion de cinéma éducatif qui n'englobait guère que des films documentaires s'est substituée peu à peu celle de cinéma culturel qui va

²⁰³ Valérie Vignaux, présentation du programme de recherches *Cinédidac*, disponible en ligne : <http://cinedidac.hypotheses.org/cinema-educateur>

²⁰⁴ *UFOCEL Informations*, n°3, p. 2.

du film d'enseignement proprement dit au film à grand spectacle qui possède une valeur artistique et éducative reconnue²⁰⁵. »

Pour pertinent que soit le refus cette distinction avancée par le conférencier au stage de Boisy en 1947, il n'en demeure pas moins qu'elle n'est pas reprise ensuite dans les différents articles de la revue. Le numéro 7, en particulier, presque consacré entièrement au cinéma d'enseignement, ne réfute pas la distinction habituelle et propose au contraire d'ancrer la réflexion dans le cadre théorique construit par Jean Painlevé, celui du film documentaire qui est nécessairement film de vulgarisation scientifique selon des degrés de scientificité différents :

« Ces films de vulgarisation sont faits pour un public averti. Ils sont une des quatre formules du documentaire. Ces quatre formules, à mon avis, les voici : il y a le film de recherche scientifique, qui s'interdit automatiquement tout effet cinématographique de montage ou autre, et qui s'en tient aux faits stricts afin qu'on puisse étudier un phénomène d'une manière concrète et complète ; il y a d'autre part le film d'enseignement – nous en reparlerons tout à l'heure – qui se doit d'être exact ; il y a le film de haute vulgarisation qui peut se permettre, tout en prévenant les spectateurs, certaines petites libertés avec la vérité du moment. Puis il y a le film public qui, lui, ne doit pas craindre de faire appel aux effets les plus purement cinématographiques. C'est entre ces quatre genres que l'on peut classer les films qui sont actuellement réalisés dans le domaine documentaire²⁰⁶. »

Cette définition des films documentaires d'enseignement se fonde sur la précision et l'exactitude scientifique du regard sur le monde, selon une gradation qui constitue la mesure de la vulgarisation scientifique. C'est cette gradation, du plus scientifique au moins scientifique, qui rencontre des publics différents, du public averti au public le plus large. Dans cette conception, le médium qu'est le film peut être plus ou moins « cinématographique », c'est-à-dire une mise en œuvre d'effets spécifiques qui éloignent peu ou prou de la scientificité de l'approche primitive du réel. Tant du point de vue de la conception des spectateurs, que du point de vue du rapport au monde représenté, les films documentaires ne sont pas encore vus comme inscrits dans des situations de réception qui peuvent être plurielles. La dimension pragmatique dont Roger Odin²⁰⁷ soulignera plus tard, par exemple, qu'elle est essentielle dans l'approche

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ *UFOCEL Informations*, n° 7, oct-nov.- 1947, p. 1.

²⁰⁷ Voir « Le statut logique du film documentaire » in Roger Odin, J.-C. Lyant (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Etienne, CIEREC, 1984. Voir également Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, ou bien encore *De la fiction*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 2000.

de ce genre de film en ce qu'elle détermine des « consignes de lecture²⁰⁸ », n'est pas encore présente. En effet, alors que le spectateur peut adopter une attitude documentariste ou bien plus ou moins fictionnalisante sur des films dits documentaires, la conception de Langevin²⁰⁹ met en avant le problème de l'univers de référence du film et celui de la scientificité de son reflet cinématographique. A cela s'ajoute que c'est l'accès au discours scientifique qui définit le public du film documentaire : lorsque le public est averti (au sens étymologique du terme²¹⁰), il accède aux films de recherche scientifique dépourvus d'effets cinématographiques. Mais lorsqu'il n'est pas averti, voire lorsqu'il est ignorant, il accède au film (grand) public. Ce n'est donc pas la situation qui fait le film documentaire, mais la possibilité de l'accès aux connaissances sur le monde que le film propose dans un rapport analogique à l'univers de référence. De là l'importance d'une éducation populaire comme forme de transmission des savoirs. De là aussi l'importance, tout à fait cohérente dans cette façon d'envisager le rapport à la culture, des connaissances en général ; qu'elles soient sur le monde ou bien sur les moyens techniques du cinéma.

La distinction entre films éducatifs d'une part, qui s'adresseraient aux enfants comme aux adultes, susceptibles d'être présentés par des enseignants comme par des animateurs de l'éducation populaire et, d'autre part, les films instructifs qui ne s'adressaient qu'aux enfants et que pouvaient montrer les instituteurs, est-elle présente dans la revue²¹¹ ?

Des films pour instruire ?

De façon assez nette, il apparaît que cette distinction est inégalement présente selon les auteurs des articles, et, lorsqu'elle figure, c'est afin de souligner toute la difficulté, dans les faits, pour l'établir. Lors du congrès de la Ligue de l'enseignement d'Angers, du 17 juillet 1947, dont les numéros 7 et 8 se font l'écho, une réflexion est entamée sur « l'utilisation des films dits documentaires dans l'enseignement ». Le film documentaire est présenté comme un type de production qui bénéficie d'une double exploitation : dans les circuits commerciaux et dans les circuits d'éducation populaire. Le film d'enseignement, c'est-à-dire instructif, est quant à lui inscrit dans un cadre scolaire et non périscolaire, au service de projets pédagogiques des classes ne bénéficie que d'une forme d'exploitation, celle du réseau d'éducation populaire. Or,

²⁰⁸ Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

²⁰⁹ Cité dans *UFOCEL Informations*, n° 7, oct-nov.- 1947, p. 1.

²¹⁰ *Ad-vertère* : c'est-à-dire dont l'attention, les ressources intellectuelles sont dirigées vers quelque chose.

²¹¹ Nous reprenons là la distinction établie par Valérie Vignaux, présente dans le carnet de recherche sur la didactique du cinéma et du projet de recherche blanc Cinédidac F. Rabelais Université de Tours et Université d'Orléans, en 2012-2013, conjointement mené par V. Vignaux et P. Bourdier. Disponible en ligne <http://cinedidac.hypotheses.org/cinema-educateur>.

« le film d'enseignement s'amortit mal parce qu'il n'y a pas assez de projecteurs. L'État doit prévoir un équipement des écoles sur une échelle beaucoup plus vaste²¹². » A contrario, le recours pédagogique aux films documentaires apparaît comme un pis-aller à la rareté des films instructifs. Mais cette gestion de la pénurie par les enseignants projectionnistes est perçue comme une menace de la production des films instructifs dans laquelle s'était engagée l'UFOCEL : « le film documentaire est-il utilisable pour l'enseignement ? Son utilisation ne risque-t-elle pas de contrarier le développement du film d'enseignement proprement dit²¹³ ? » La question n'est pas nouvelle. Déjà posée en d'autres termes, politiques cette fois, par Jean Benoit-Lévy, en 1929, dans son rapport *Sur le cinéma d'enseignement et d'éducation*, présenté à la « Semaine du cinéma français du 29 avril au 3 mai 1929 » :

« Il n'est pas risqué d'affirmer que le prestige et l'influence intellectuelle d'une nation dépendront désormais, en majeure partie, de la diffusion de ses films de tous ordres et en particulier de ses films instructifs²¹⁴. »

Mais, alors que l'on se référait avant la Seconde Guerre mondiale au cinéma éducateur, ou cinéma social présent dans l'éducation postscolaire qui était du domaine du Ministère de l'Instruction Publique depuis 1895, *UFOCEL Informations* envisage à présent les films d'enseignement, c'est-à-dire ceux qui sont au service de l'enseignement ordinaire dans le temps éducatif. En d'autres termes, cette catégorie des films d'enseignement désigne plus précisément les films qui constituent des moyens pédagogiques conçus à des fins spécifiques d'enseignement dans les classes ordinaires d'enfants de cours moyens ou de cours élémentaires. C'est en raison de leur rareté que les films documentaires, dont le public et les finalités sont plus générales, se substituent aux films d'enseignement. Il apparaît donc nécessaire aux yeux des responsables de l'UFOCEL de proposer à l'ensemble des membres de la Ligue de l'enseignement de réfléchir sur les modes d'adaptation pédagogique de ces documentaires à des fins d'enseignement.

Or, la réflexion de l'UFOCEL, même présentée sous la forme d'hypothèses de réflexion soumises à tous les membres de la Ligue, réunis en congrès national, définit des bornes très étroites au recours du documentaire, ce qui l'exclut implicitement comme moyen pédagogique satisfaisant. Qu'on en juge : le texte de réflexion définit à la fois des conditions intrinsèques à

²¹² *UFOCEL Informations*, n° 7, oct.-nov. 1947, p. 1.

²¹³ *Id.*

²¹⁴ Jean Benoit-Lévy, *Sur le cinéma d'enseignement et d'éducation* » présenté à la « Semaine du cinéma français du 29 avril au 3 mai 1929 », p. 12.

la production des films « pour qu'un film convienne » et des conditions extrinsèques d'utilisation pédagogique. Les premières sont nombreuses et précises :

- Doit pouvoir servir d'illustrations à une leçon, se rapporter à un sujet du programme.
- Doit avoir un intérêt pédagogique. Il doit apprendre quelque chose, et ne pas être seulement touristique, par exemple.
- Longueur maximum : 15 à 20 minutes.
- Doit être fait uniquement de documents, c'est-à-dire être vrai, éviter toutes parties romancées, toutes parties tendancieuses ou de propagande.
- Le commentaire doit être simple et particulièrement soigné, se limiter, lui aussi, à la réalité en évitant toute interprétation.
- Doit avoir une valeur artistique propre, qui tend à élever le niveau culturel des spectateurs²¹⁵.

La seconde catégorie de conditions n'est pas moins exigeante puisque la conceptualisation de l'usage pédagogique des films place ces derniers à toutes les phases de l'action du pédagogue, tous les moments où le pédagogue doit faire des choix qui permettent, selon Dominique Bucheton²¹⁶, de créer du « tissage » épistémologique qui contribue au sens des apprentissages. Doit-il venir en illustration d'une leçon ou d'une série de leçons ? Doit-il être présenté, s'il s'étend sur plusieurs leçons, à la fin de la série, ou doit-il être présenté par fraction correspondant à chaque leçon ?

Doit-il être commenté au préalable ? Ne pas être utilisé comme distraction ou récompense, en choisissant les titres au hasard, mais comme une partie de leçon, uniquement au moment voulu et devant les élèves de la classe intéressée.

Ces interrogations posent le problème du recours pédagogique aux films documentaires qui ne sont pas conçus de manière spécifique pour l'enseignement en termes d'adaptation des routines professionnelles des enseignants. Cette façon de penser l'adaptation de l'enseignement comme une adaptation aux techniques pédagogiques, plus que comme une adaptation du choix des contenus, est caractéristique d'une conception de l'enseignement, l'éducation sous-tendue par l'ambition de transmettre des savoirs aux élèves en recourant aux dernières techniques. La

²¹⁵ *UFOCEL Informations*, n° 3, novembre 1946, p. 3.

²¹⁶ Voir en particulier, Dominique Bucheton, *L'agir enseignant : une question d'ajustements*, Toulouse, éd. Octares, 2009.

série de questions pose les problèmes d'adaptation du temps de l'enseignement (à la fin d'une séance ou d'une séquence d'enseignement ? in extenso ou de manière fractionnée ?), mais aussi du point de vue de son accompagnement verbal : le film, ou son extrait, doit-il être escorté par le discours de l'enseignant, ou bien se suffit-il à lui-même dans la leçon, celle-ci constituant le contexte notionnel suffisant pour les élèves ? Par ailleurs, la valeur symbolique de la projection cinématographique est envisagée. Le film doit-il constituer une forme de récompense au terme de la leçon, au risque de le transformer en distraction qui éloigne l'élève de l'assimilation des notions abordées ? Enfin, la question de l'adaptation de l'enseignement est conçue par rapport aux types d'élèves puisque le questionnaire propose l'utilisation des films « devant les élèves de la classe intéressée » seulement. Cette différenciation est pensée par classe et non par âges, moins encore par profils d'élèves, ni même par subdivision de l'effectif au sein d'un grand groupe classe.

L'examen plus attentif du discours permet de voir que ce questionnaire livre des interrogations qui ont, encore de nos jours, une forte rémanence dans la formation professionnelle des enseignants. En outre, il pose des hypothèses de réflexion de manière particulière puisqu'il énonce des assertions qui sonnent comme des prescriptions qui guident plus largement le recours aux films dans les classes. En effet, la fin du questionnaire est constituée, non par une interrogation, mais par une phrase assertive qui pose résolument un cadre :

« Ne pas être utilisé comme distraction ou récompense, en choisissant les titres au hasard, mais comme une partie de leçon, uniquement au moment voulu et devant les élèves de la classe intéressée²¹⁷. »

Cet article, considéré parmi les autres textes qui traitent de ce sujet, revêt un intérêt particulier. Il se présente comme une synthèse des réflexions pédagogiques tenues par des spécialistes concernant les choix de construction des situations d'enseignement. Il l'est aussi dans la mesure où ces réflexions sont soumises à la critique d'un public plus large, celui de la Ligue de l'enseignement. Il témoigne donc d'un état de la réflexion du plus grand nombre des membres de l'UFOCEL sur les choix pédagogiques, en matière d'usage du film documentaire, dans l'enseignement à l'orée des années 1950. Nous pouvons le schématiser ainsi :

²¹⁷ *Id.*



FIGURE 18 PARAMETRES D'ANALYSE DES SITUATIONS D'ENSEIGNEMENT AVEC PROJECTION DE FILMS DOCUMENTAIRES

Enfin ce texte, proposé à la réflexion du Congrès de la Ligue de l'enseignement en 1947, présente l'intérêt de faire état des interrogations concrètes des instituteurs qui étaient plus souvent exprimées dans une autre revue de l'époque, *L'Éducateur*, la revue de l'Institut Coopératif de l'École Moderne de la pédagogie Freinet, comme le rappelle Leslie Daigneaux²¹⁸.

Si l'attention était portée sur la valeur des films documentaires pour servir l'enseignement, les rares films conçus spécifiquement pour l'enseignement bénéficient-ils d'une appréciation débonnaire sans critique ? Tel n'est pas le cas, puisque tant dans un texte théorique sur ce sujet, d'Henri Nozet, intitulé « Les films d'enseignement doivent passer au banc d'essais²¹⁹ », que dans les rares critiques de films d'enseignement proposées par la revue, le film d'enseignement est conçu alors de façon très modélisée.

Quels films d'enseignement pour les instituteurs ?

Dès février 1948, Henri Nozet²²⁰ conduit une réflexion intéressante et inédite sur les films d'enseignement, soit quelques années avant son enquête de 1954 visant à comparer la

²¹⁸ Leslie Daigneaux, « Cinéma et éducation populaire : l'action conjointe de la Ligue française de l'enseignement et du mouvement de l'École moderne en faveur de la jeunesse (1945-1955) », dans *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, di. F. Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, L. Souillès-Debats, Paris, AFRHC, 2016, p. 213-229.

²¹⁹ *UFOCEL Informations*, n° 10, février 1948, p. 4-5.

²²⁰ Henri Nozet (1922 ?-1999), professeur à l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud a été le réalisateur, collaborateur artistique de nombreux courts métrages documentaires destinés à des usages d'enseignement et de formation. Les collections de Canopé dénombre 59 films réalisés entre 1953 et 1966, mais sa production s'étend jusqu'au milieu des années 1970, en particulier avec la réalisation de films pour l'industrie du textile ou les études

portée didactique du cinéma parlant et du cinéma muet. Il part d'un constat qui semble partagé chez les enseignants qui projettent des films pour leurs enseignements : les plans sont souvent trop courts, ne tiennent pas compte « de la viscosité mentale du jeune spectateur²²¹ » et l'efficacité pédagogique des films entraîne parfois des « désillusions » selon Nozet. À partir de ces constats, celui-ci propose une réflexion qui souligne combien l'intérêt du film ne garantit pas son efficacité pédagogique. Il faut donc raisonner non pas sur sa valeur dans l'absolu ou bien sur sa valeur scientifique, mais en tenant compte des élèves à qui on le destine. Or, trop souvent le choix est effectué par l'enseignant à partir de ce qu'il sait de la psychologie des élèves, ce qui revient à déguiser l'arbitraire d'un choix d'adulte par des considérations vagues sur l'enfance. Si bien que « comment admettre que des adultes puissent décider en toute bonne foi de la valeur des films destinés à des enfants²²² ? ». Ainsi, Nozet pose le problème non seulement du choix du film en fonction des élèves, et pas seulement en fonction du sujet du film ou du cours, mais encore il questionne l'exactitude des représentations sociales qu'ont les éducateurs à l'égard des élèves eux-mêmes. On l'a vu, ce double questionnement n'est pas vraiment de mise dans les autres articles de la revue. Même s'il ne réfère pas aux formes de « sidération et d'énigme²²³ » qu'un premier rapport aux films peut faire naître, la façon d'envisager la rencontre entre le film et l'élève, au profit du savoir et non pas pour établir un rapport émotif au cinéma, est nouvelle dans *UFOCEL Informations* .

Pour tenter d'améliorer l'efficacité pédagogique des films projetés, H. Nozet, en bon physicien de formation, avance une méthode tout droit dérivée de la méthode expérimentale. La solution pour lui consiste à créer des laboratoires d'essais des films, sur le mode des laboratoires de technologie industriel. Dès lors, il s'agit de proposer qu'il y ait des établissements pilotes dans chaque académie qui se prêtent à des recherches visant à définir les conditions d'une amélioration de ce qu'il appelle « le rendement pédagogique » des films. Pour cela deux protocoles de recherche sont définis : questionnaire et rédaction. Les questionnaires adressés aux élèves spectateurs du film doivent permettre de discerner trois états de la compréhension : ce qui est retenu, ce qui est oublié, ce qui est mal interprété. La rédaction, quant à elle doit permettre de consigner les impressions qui peuvent se porter sur les dimensions sonores, visuelles (décors, accessoires, sous-titres, etc.) à la suite de la projection pour ensuite bénéficier

médicales. En 1954, il a mené une enquête sur l'impact du cinéma éducateur sur le jeune public en comparant la portée didactique du cinéma muet avec celle du cinéma parlant.

²²¹ *UFOCEL Informations*, « Les films d'enseignement doivent passer au banc d'essai », n° 23, mai 1949, p. 4-5.

²²² *Id.*

²²³ Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, col. Essais, 2002, p. 40.

d'une analyse. Là encore, il s'agit de savoir quelles sont les notions retenues et celles oubliées, Nozet les présentant comme constitutives du savoir établi en classe auprès des élèves.

On le verra, d'autres articles dans *UFOCEL Informations*, notamment ceux d'Henri Wallon, s'intéressent aux questions de réception des films instructifs, mais celui de Nozet est fondé sur d'autres préoccupations. En effet, à quoi bon s'attacher aux raisons qui font que les films parviennent ou ne parviennent pas à apprendre aux élèves ? L'efficacité pédagogique des films doit être mesurée, étudiée puis améliorée pour limiter les coûts de reproduction des films. C'est la rationalisation économique qui impose d'étudier « comment d'une manière pratique on peut améliorer son rendement et récupérer ainsi l'argent dépensé²²⁴. » Ce rendement dépend donc des qualités intrinsèques des films, mais il dépend également des techniques pédagogiques d'utilisation de la projection en classe. En d'autres termes, la réflexion porte sur les films (les plans sont-ils trop courts pour une compréhension ? Le montage est-il suffisamment logique ? Les gros plans explicatifs sont-ils en nombre suffisant ?). Une fois les films testés dans les établissements pilotes, au besoin en bénéficiant d'un nouveau montage, H. Nozet préconise de les tester à nouveau, par les mêmes moyens et créer une commission qui délivre des agréments. On le voit, le processus employé est celui d'une démarche expérimentale qui vise à améliorer les films en fonction de la compréhension des élèves qui, s'ils sont compris dans leur diversité, ne sont pas intégrés dans le processus même de recherche comme étant divers. À la diversité des élèves doit *in fine* correspondre toujours un seul film, pour un seul usage pédagogique. Et, même si la réflexion sur les films ne se dédouane pas toutefois d'une réflexion de l'enseignant sur l'inscription pédagogique de la projection dans la continuité des enseignements qu'il organise par ailleurs, ces modalités ne sont pas précisées ni testées. Ainsi la revue considère le rapport au cinéma comme un accès à un répertoire de films qui ont une valeur morale et esthétique. Elle ne pense pas ce rapport en fonction des goûts des élèves et ne cherche pas à les intégrer au nombre des films à faire partager par une éducation au cinéma. En ce sens, elle ne participe pas à une approche générationnelle de la culture cinématographique qui fait que, comme l'a montré, par exemple Maxime Scheinfeigel²²⁵, chaque génération s'approprie quelque peu différemment les films, outrepassant les formes classiques, reconnues du cinéma pour en découvrir, pour mettre en valeur de nouvelles significations.

²²⁴ *Id.*

²²⁵ Voir Maxime Scheinfeigel, M. (2002). *Les âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*, Paris, L'Harmattan, 306 p. Dans cet ouvrage, en particulier, les appropriations des formes classiques et modernes au cinéma font l'objet d'une caractérisation en trois temps différents.

Ces textes posent les problèmes d'enseignement au moyen de projections cinématographiques du point de vue des choix d'aménagement des contenus, des supports et du temps des apprentissages. Ils viennent compléter une approche qui, par ailleurs, est plus largement développée dans la revue : une approche strictement technologique de la projection en situation d'enseignement.

Chapitre 4. La technique au service de la pédagogie

Le discours sur l'importance de la technologie est le plus récurrent dans la revue. Dans tous les numéros, sans exception, il est présent dans une rubrique ritualisée, souvent tenue par Maurice Cady, en fin de revue. Elle a pour titre généralement « le format réduit », en référence aux types de formats de pellicule argentique en 8,5 mm et surtout 16 mm utilisés par les Offices. Ces textes expliquent avec force détails, pour les lecteurs initiés que constituent les adhérents de l'UFOCEL, projectionnistes militants, le fonctionnement des appareils utilisés. La rubrique est conçue comme une aide aux lecteurs qui apporte des éclairages systématiques selon une approche scientifique technologique. Ainsi sont présentés par le menu les projecteurs, les modes de friction et d'usure de leurs composants, les techniques de graissage des poulies des projecteurs, de dépannage des modèles commercialisés pour l'essentiel, par le fabricant Debrie. Les composantes des pistes, présentes sur les pellicules, sont aussi spécifiées. Le fonctionnement acoustique des haut-parleurs, leur montage en série dans une salle sont présentés. Les types de lampes de TSF, les origines de leurs pannes, se trouvent également exposés, voire étudiés.

Le texte « Les conseils à l'opérateur par Cady²²⁶ » met en exergue ce principe cardinal : « Le film est très fragile, ayez pitié de lui », car, il peut se rayer et il peut se déchirer. Sont alors évoquées toutes les causes potentielles de dégradation, nombreuses, toujours formulées de manière à ce que l'opérateur comprenne et puisse faire face à la situation. Le syntagme le plus utilisé est « Si... + verbe à l'impératif », comme dans « Si des dépôts de gélatines, même minimes échappent à votre attention [...] n'utilisez jamais de grattoir en acier, ayez une curette en bois ou en cuivre ». ²²⁷ Il permet aux lecteurs de visualiser par la figure rhétorique de l'hypotypose le type de panne en accédant à son origine, mais aussi à la façon de la réparer, parfois au prix de solutions radicales qui sont préconisées : « si la situation ne s'est pas

²²⁶ UFOCEL Informations, n° 21, mars 1949, p. 3.

²²⁷ Id.

améliorée, et à condition que le film n'ait pas souffert, vous pouvez terminer votre séance. Faire revoir votre projecteur dès que possible²²⁸. »

Il faut dire que les préoccupations des lecteurs de l'époque étaient fortement liées à la maîtrise des outils de projection, comme en témoigne un court article « Les nouveaux projecteurs de cinéma²²⁹. » Celui-ci relate la tenue d'une exposition au siège de la Ligue de l'enseignement, rue Récamier, à Paris, qui présentait les derniers modèles de projecteurs. L'UFOCEL revendique l'importance de son travail dans l'élaboration de ces nouveaux modèles : la travée qui leur était réservée réunissait 5 prototypes, 5 appareils uniques, sur lesquels des ingénieurs, des ajusteurs, des radiotechniciens s'étaient penchés pendant plus d'un an. À l'origine de ce moment se trouve l'UFOCEL. Mais la maîtrise technologique est liée à la question de la concurrence avec le secteur commercial d'exploitation des films :

« Jusqu'à ce jour les constructeurs avaient étudié leur matériel pour satisfaire la clientèle professionnelle, l'enseignement n'offrant qu'un débouché accessoire, car les appareils étaient à la fois trop lourds, trop compliqués et trop chers pour nous²³⁰. »

Ainsi l'opérateur des offices départementaux avait-il à maîtriser sans trop de formation une machine aux rouages complexes, de conception spécifique, éloignée des standards de l'exploitation commerciale en ayant vaguement le sentiment d'un amateurisme qui pouvait éclater aux yeux des spectateurs à la faveur d'une panne de matériel : « Si le film a été abîmé et que cela continue, bien entendu, n'insistez pas, excusez-vous²³¹. »

Une maîtrise de l'image, mais aussi du son

A cette rubrique technique s'ajoutent les textes de réflexion pédagogique qui privilégient une maîtrise technologique de l'instituteur-projectionniste. L'accent est mis sur la dimension sonore du film, la connaissance technologique des pistes sons et des moyens de diffuser le son synchronisé. Bien entendu, cette particularité doit être envisagée comme un accompagnement des adhérents de l'UFOCEL à l'évolution à la projection de films sonores, sujets d'hésitation des offices comme l'a présenté Pascal Laborderie, selon une approche d'historien. Mais elle peut également être vue, selon une approche relevant plus des sciences de l'éducation, comme une caractéristique d'une permanence de tout discours de formation

²²⁸ *Id.*

²²⁹ *Id.* p.3-5.

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Id.*

professionnelle pour les projectionnistes qui s'apparente à des approches déjà anciennes en formation d'adulte : former aux techniques les plus récentes qui apparaissent comme autant de facettes changeantes pour des métiers en devenir. En ce sens, ce type de discours ne diffère que peu de celui tenu, dès 1913 en France, par C. Le Fraper²³². Il s'agissait alors de décomposer les éléments matériels qui constituent les objets permettant de projeter des images ou de diffuser des sons. Déjà, dans le manuel de Le Fraper, comme dans *UFOCEL Informations*, pour former les projectionnistes, il s'agissait de rendre visible par une schématisation fonctionnelle, assortie d'une séquence discursive descriptive puis explicative, le trajet de la circulation de la pellicule, des ondes sonores ou du flux électrique dans l'appareil ; autant de réalités non visibles à l'œil nu, même pour un projectionniste initié. Expliquer revient à donner à voir ce qui ne s'envisage que si l'on ouvre, démonte l'objet ; sorte de boîte mystérieuse, objet des convoitises de l'esprit. La technologie est conçue comme une curiosité à développer qui va au-delà des apparences de l'objet pour décrire ce dernier par le menu et expliquer son fonctionnement, essentiellement en reconstituant les trajets, les flux dans les appareils.

L'histoire des technologies du cinéma constitue depuis plusieurs années, à l'étranger comme en France, un vaste domaine de l'histoire du cinéma. Plusieurs études, tantôt anciennes²³³, tantôt récentes ont été consacrées aux évolutions de ces technologies²³⁴, publiées en autres par l'AFRHC²³⁵ ou bien celles, québécoises, présentes dans la revue *Cinémas*. Elles privilégient une approche de la technologie en tant que sciences de la matière et des matériaux qui, peu ou prou, en viennent à éclairer les raisons qui font qu'il « est parfaitement naturel qu'une illusion d'optique supérieure comme le cinéma se trouve initialement dans les mains des magiciens, qui souvent sont des mécaniciens experts, bien renseignés sur les trucages optiques²³⁶.

²³² Sur l'un des premiers manuels de formation professionnelle français des projectionnistes de cinéma et de directeurs de salles de cinéma, voir Philippe Bourdier, « Écriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910 », dans *Mise Au Point, revue en ligne de l'AFECCA*, Varia, automne 2016.

²³³ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Tome 1. *L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946, pp. 372-380 ; Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Tome 2. *Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Paris, Casterman, 1968, pp. 395-488.

²³⁴ Berton Mireille, « Techniques, machines, dispositifs : perspectives pour une nouvelle histoire technologique du cinéma, Colloque international, Université de Lausanne, Section d'histoire et esthétique du cinéma, 22-24 novembre 2012. », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1/2013 (n° 69), p. 167-169. Voir également : Tabet Frédéric, « Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir. », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1/2013 (n° 69), p. 26-43.

²³⁵ Voir en particulier la revue *1895. Revue de l'AFRHC*, n° 69, printemps 2013.

²³⁶ Paul Hammond, *Marvellous Méliès*, Londres, Gordon Frazer, 1974, p. 94 [notre traduction].

Ce point de vue, qui assimile les origines de la technologie du cinéma aux techniques de la prestidigitation est un lieu commun dans les années 1930. Jean-Marc Leveratto²³⁷ a questionné ce déterminisme en montrant combien la référence à Méliès et à ses trucages de la scène ont permis la constitution d'une histoire du cinéma « libérée de ses rapports à d'autres formes d'arts²³⁸ ». Récemment, Giusy Pisano et Kira Kitsopanidou ont montré que les dispositifs sonores, contemporains des dispositifs visuels de la fin du XIXe siècle, pouvaient être questionnés d'un point de vue épistémologique en envisageant le rapport film et hors film au sein de l'espace de projection²³⁹. Mais rares sont les études des discours professionnels qui s'attachent à la conception de la technologie du cinéma et tentent de débusquer sous les mots les conceptions des pouvoirs de la projection cinématographique.

Dans le manuel de Le Fraper, en 1913, il apparaissait que la possibilité technologique d'une amplification du format de l'image projetée dans l'espace représentait, au moins autant que le pouvoir de l'animation de l'image, l'origine de la fascination cinématographique²⁴⁰. *UFOCEL Informations* prolonge cette conception de la technologie cinématographique, à l'origine du pouvoir fascinateur des images, en lui attribuant une explication physique normalisée. Si la démultiplication de la taille de l'image de la pellicule et celle qui se trouve sur l'écran est à la fois possible et fascinante, il convient toutefois de respecter des normes de distance de projection, de grandeur de l'écran et de foyer à utiliser. C'est par une table de formules mathématiques, élaborée par les établissements André Debrie, le célèbre fabricant de matériel cinématographique, reprise par la revue, que l'*UFOCEL* apporte une aide concrète aux projectionnistes du secteur non commercial.

²³⁷ Jean-Marc Leveratto, « Les enjeux sociaux du trucage cinématographique », *Champs Visuels*, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 85.

²³⁸ Tabet Frédéric, « Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1/2013 (n° 69), p. 26.

²³⁹ Kira Kitsopanidou, Giusy Pisano, « L'émergence du hors-film sur grand écran ou la nouvelle polyvalence des salles de cinéma », dans Laurent Creton, Kira Kitsopanidou (dir.), *Les salles de cinéma, enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin/recherche, 2013, p. 177-178 en particulier.

²⁴⁰ Voir Bourdier 2016, *op. cit.*

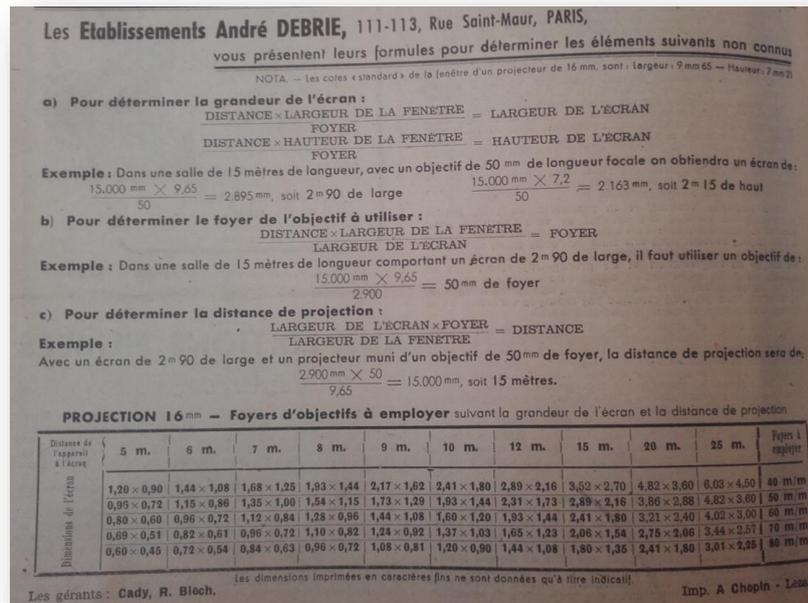


FIGURE 19 TABLE DE PROJECTION DEBRIE, COMME AIDE TECHNOLOGIQUE DANS *UFOCEL INFORMATIONS*

Le document se présente comme une notice technique qui présente les trois paramètres à considérer dans une projection de films, assortis de formules qui permettent de s'adapter aux lieux de projection. Ainsi, la revue ne propose pas seulement un discours technologique sur les appareils qui satisfait la curiosité de lecteurs instituteurs, mais elle délivre également un point de vue prescriptif, destiné à la formation professionnelle, qui n'avait alors d'équivalent que dans les boîtiers mêmes des projecteurs Debrie MB 15, sous la forme d'une notice technique.

Un discours technologique nouveau pour la formation

La conception de la technologie, comme le discours qui l'exprime, sont éloignés des formes caractéristiques de l'enseignement que les instituteurs projectionnistes de l'époque mettaient en oeuvre. Tous trentenaires, au moins, ils avaient connu au cours de leurs études d'autres conceptions du discours scientifique de vulgarisation. Leurs études technologiques étaient régies alors par les programmes de l'enseignement du 31 mai 1902 qui apportaient des recommandations différentes sur la prise en compte de l'histoire des sciences dans le discours didactique de cette discipline. Le manuel de Jules Gay, *Lectures scientifiques : physique, chimie*, paru chez Hachette en 1902, qui fit référence pour cette génération d'instituteurs, débutait par cette affirmation forte du chimiste Jean-Baptiste Dumas :

« La science repose sur les faits ; elle est l'œuvre de l'observation et des siècles ; elle doit, pour être comprise, s'étudier à ses sources et l'exposition en serait incomplète et fautive, si le tableau du présent était mis sous nos yeux sans tenir compte des droits et des travaux du passé²⁴¹. »

Elle permettait alors de signifier l'importance de l'histoire des sciences alors que les programmes incitaient les enseignants des écoles à « ne pas se préoccuper de l'ordre historique dans l'exposé d'une question²⁴². » Cependant, il était demandé de ne pas oublier « les grands noms qui ont illustré la science » et les programmes officiels recommandaient une pédagogie de la digression :

« A l'occasion et sous forme de digression, il fera connaître la vie de quelques grands hommes (Galilée, Descartes, Pascal, Newton, Lavoisier, Ampère, Fresnel, etc.) en faisant ressortir non seulement l'importance de leurs travaux, mais surtout la grandeur morale de leur dévouement à la science²⁴³. »

Les instituteurs des années 1945-1950, rédacteurs des articles d'*UFOCEL Informations* étaient formés selon ces principes didactiques inchangés, présents depuis le manuel de Jules Gay. Or, ils ne reconduisent pas dans leurs écrits technologiques les préceptes qu'ils ont pu connaître avant-guerre. En effet, leurs textes privilégient un discours descriptif des objets, ou explicatif portant sur les faits observés, et enfin prescriptif sur les possibilités d'utilisation des objets. Ce discours et cette conception de la technologie sont proches plutôt de celles du travail manuel, en tant que matière scolaire, introduit dans une loi du 28 mars 1882²⁴⁴.

Les textes technologiques de l'UFOCEL reposent sur des choix épistémologiques proches de ceux des sciences appliquées qui associent mathématiques, physique des matériaux et dessins d'observation selon « une formule pédagogique originale qui met à distance la préparation au métier et les pratiques sociales afférentes²⁴⁵ ». Dans leurs travaux en histoire de l'éducation, Joël Lebeaume ou Renaud d'Enfer²⁴⁶ ont montré combien, après la Seconde Guerre mondiale, la conception de cet enseignement des sciences est conçue comme une transmission de la science en action. En un sens, ces textes qui se passent des références historiques sur les

²⁴¹ Jules Gay, *Lectures scientifiques : physique, chimie*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1906, p. V.

²⁴² *Id.* p. VI.

²⁴³ *Id.*

²⁴⁴ L'article 1^{er} de la loi sur l'instruction primaire du 28 mars 1882 stipule que l'enseignement primaire comprend « les éléments des sciences naturelles, physiques et mathématiques ; leurs applications à l'agriculture, à l'hygiène, aux arts industriels, travaux manuels et usages des outils des principaux métiers »

²⁴⁵ Renaud d'Enfer, « L'introduction du travail manuel dans les écoles primaires de garçons, 1880-1900 », *Histoire de l'éducation* [En ligne], 113 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 10 mai 2016. URL : <http://histoire-education.revues.org/1353> ; DOI : 10.4000/histoire-education.1353

²⁴⁶ Joël Lebeaume, *École, technique et travail manuel*, Nice, Z' éditions., 1996.

évolutions technologiques pour privilégier l'intérêt pratique, utilitaire du discours scientifique et qui n'omettent pas de mentionner la valeur éducative de la technologie annoncent l'approche dite des sciences appliquées. Celle-ci sera mise en œuvre quelques années plus tard, en particulier avec le succès éditorial du manuel *Les sciences appliquées classe de fins d'études primaires certificat d'études*²⁴⁷. On y trouve comme dans *UFOCEL Informations* un traitement du sujet scientifique organisé selon des subdivisions logiques gouvernées par les besoins du lecteur. Dans le manuel *Les sciences appliquées classe de fins d'études primaires certificat d'études*, les domaines scientifiques sont répartis en fonction de deux orientations : l'homme dans son milieu, les activités humaines. Si bien que les dénominations des contenus scientifiques ne réfèrent plus à des domaines scientifiques constitués d'un point de vue épistémologique, mais renvoient à l'expérience du lecteur qu'il convient d'éclairer : dans le chapitre « l'homme dans son milieu », sont abordés : le temps qu'il fait, l'hygiène, l'habitation rurale²⁴⁸. » Dans *UFOCEL Informations*, le découpage logique est du même ordre, toujours en fonction des besoins du lecteur : pour déterminer la grandeur de l'écran, pour déterminer le foyer de l'objectif utilisé, pour déterminer la distance de projection.

Toutefois, là où les manuels scolaires de sciences appliquées recouraient volontiers à des schémas fonctionnels pour donner à voir l'extérieur, mais aussi l'intérieur des objets, les textes techniques de notre revue privilégient au contraire le discours verbal en délaissant les schémas. La rareté de ces derniers ne peut s'expliquer par des difficultés techniques d'impression, de reprographie, puisque certains figurent tout de même dans la revue ainsi que dans les publicités de dernières pages.

²⁴⁷ J. Barbas, F. Auxéméry, L. Dupetit, Mme Auxéméry, *Les sciences appliquées classe de fin d'études primaires certificat d'études*, éd. Charles-Lavauzelle, Paris-Limoges-Nancy, 1954, 471 p.

²⁴⁸ *Id.* p. 469.

deux bandes image sont établit un négatif 32 m/m 12
 ours obtenues par réduction fois 16) sur lequel le film est
 que, mais les deux pistes reproduit deux fois côte à côte.
 es sont réenregistrées photo- En format standard on envisage
 graphiquement d'après une même l'enregistrement de
 re sonore faite sur le né- ces pistes en partant de micro-

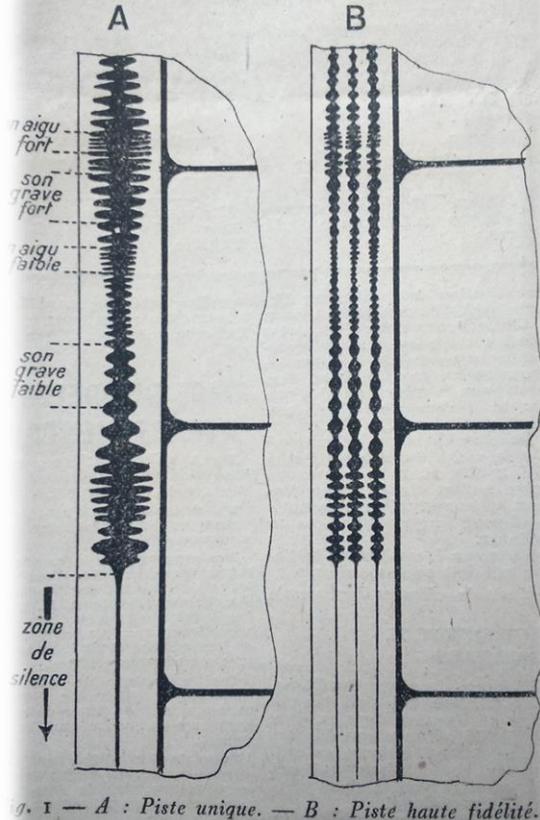


FIGURE 20 UN EXEMPLE DE SCHEMATISATION DES PISTES SON DANS *UFOCEL INFORMATIONS*, N° 6, P. 4

Il semble plutôt que la rareté des schémas soit due à une tradition d'écriture de vulgarisation scientifique qui fait privilégier la précision du verbe à celle de l'image qui, par sa schématisation, réduit la complexité du fonctionnement des objets. Faut-il y voir une survivance involontaire dans la rédaction du principe des origines du cinéma et de son fonctionnement mystérieux, alors même que l'écriture traduit une volonté de faire comprendre et permettre l'usage de la technologie du cinéma ?

Cet intérêt pour la technologie de la projection d'images s'accompagne d'un intérêt très marqué pour les questions liées au son, à l'enregistrement, à la diffusion amplifiée. Le numéro 9 consacre en effet de larges développements à l'enregistrement des sons, à leur diffusion. Dès le premier numéro, dans une rubrique qui n'aura pas de pérennité, intitulée « le coin du technicien », A. Mangazol, professeur de technologie, propose des conseils précis pour définir les conditions optimales de prise de son pour les cinéastes de l'UFOCEL, mais aussi pour la diffusion des sons lors des projections.

L'intérêt pour les procédés technologiques d'enregistrement et de diffusion de l'image comme du son dans le cinéma non commercial est à rapprocher des évolutions des métiers de la production du cinéma commercial de l'époque, étudiées en 2011²⁴⁹. Martin Barnier y souligne combien les premiers ingénieurs du son français ont été formés sur le tas, avec un grand sens de l'adaptation aux matériels, aux producteurs, aux studios. La transmission de la formation menée sous la forme d'un compagnonnage, au sein de Gaumont, est mise en évidence à partir de la figure de Robert Ivonnet ingénieur du son, formé dans les laboratoires Gaumont, puis formateur chez Éclair de 1929 jusque dans les années 1940. L'étude montre également le rôle important des ingénieurs du son étrangers allemands (Hermann Storr, Waldemar Most par exemple) ou américains (les studios Paramount Saint-Maurice, de la banlieue de Paris, créés pour tourner des versions multilingues des films, puis pour faire du doublage où collaborent ingénieurs du son américains et français²⁵⁰). Cet essor des métiers s'effectue par le partage des gestes, des conseils et des conversations, mais peu, semble-t-il, par des ouvrages systématiques écrits à l'intention des opérateurs et des ingénieurs du son²⁵¹.

Les écrits qui nous sont parvenus, comme ceux Raymond Chirat sur les opérateurs livrent des indications sur les équipes techniques, les carrières des opérateurs du son, mais le discours de formation, les ouvrages qui auraient pu exister pour transmettre ces savoir-faire étaient rares²⁵². Si bien que, rétrospectivement, les articles d'*UFOCEL Informations* qui ont une visée didactique liée à la technologie témoignent à la fois d'une volonté peu fréquente de transmettre à autrui une approche technique du cinéma par le discours écrit, mais aussi d'une volonté de partager des compétences pour hisser des militants au rang de professionnels du cinéma. Le discours de la revue vise-t-il alors à faire de ses lecteurs de simples « tourneurs de manivelles », comme semble l'annoncer un article de R. Jonas ?

²⁴⁹ Martin Barnier, « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », dans (Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue d'Histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011.

²⁵⁰ Martin Barnier montre en particulier que les preneurs de sons français et allemands qui avaient tendance à multiplier les micros découvrent avec les américains de la Paramount des techniques de prise de sons qui recourent à moins de micros, p. 208.

²⁵¹ Point que souligne Roxanne Hamery également dans « La diffusion du court métrage dans les réseaux de ciné-clubs : les exemples de la Fédération française des ciné-clubs et de l'Ufoleis », dans Dominique Bluher et Philippe Pilard, *Le Court Métrage documentaire de 1945 à 1968 : créateurs et créations*, Rennes, PUR, 2009, p. 115-132.

²⁵² Voir sur ce point en guise de questionnement pour l'historien de nos jours : Yannick Pourpour, « Que reste-t-il de nos cabines ? vers un nouveau gisement archivistique ? », dans Giusy Pisano (dir.), *L'archive-forme*, Paris, 2012, L'Harmattan.

TROISIÈME PARTIE. *UFOCEL Informations* : discours et constitution de l'identité professionnelle.

Chapitre 1. De simples tourneurs de manivelles ?

Cette expression qui renvoie à la fonction du projectionniste des premiers temps du cinéma, se rencontre sous la plume de R. Jonas²⁵³, dans un texte qui intéresse à plus d'un titre puisqu'il exprime, en 1949, une conception encore présente dans les esprits de responsables de la culture populaire qui s'exprimaient lors du congrès de l'UFOCEL de la même année. Mais le texte de R. Jonas, s'oppose plus largement à cette définition restrictive, empreinte du mépris que pouvaient avoir alors les exploitants des salles d'exploitation commerciale des films. Il le fait en livrant un portrait détaillé du militant engagé dans les actions de l'UFOCEL. Aucun autre article de la revue ne donne avec autant d'exhaustivité une idée de l'idéal du militantisme culturel, de l'éducation populaire et de la réalité vécue collectivement par les projectionnistes de l'UFOCEL. La singularité de celui-ci tient à son exhaustivité, ainsi qu'à son style fait de périodes oratoires et d'anaphores, qui nécessitent une analyse particulière pour saisir les missions dont se sentent investis les militants de l'UFOCEL. La première caractéristique consiste à souligner par le discours la force de l'engagement de l'instituteur militant. L'engagement de ce dernier s'oppose à une conception restrictive²⁵⁴, blessante de son action, réduite à celle du simple tourneur de manivelles d'appareil de projection de jadis :

« Un responsable de la culture populaire disait un jour en parlant des membres de l'UFOCEL : « ces Tourneurs de Manivelles », formule qui nous rapproche des premiers âges du cinéma dont l'ironie se voulait blessante.

Eh ! Oui ! Notre rôle de militant laïque, fait souvent de nous de jour et de nuit des opérateurs, des tourneurs de manivelles.

Avant tout, pour certains nous ne sommes que des techniciens²⁵⁵. »

Mais cette concession au propos adverse n'est qu'apparente puisqu'elle permet, dans la suite du texte, de l'infirmer en ajoutant une série d'autres facettes de l'activité du pseudo « tourneur de manivelle ». Par le moyen de l'anaphore, R. Jonas ajoute quatre autres missions, moins perceptibles par le public, mais présentées comme essentielles, à la fois pour les élèves et pour la réalisation personnelle de l'enseignant.

²⁵³ *UFOCEL Informations*, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 5.

²⁵⁴ Faut-il voir poindre dans cette conception, présentée comme commune à la fin des années 1940, l'annonce d'un désaveu pour l'histoire de la technique ?

²⁵⁵ *Id.*

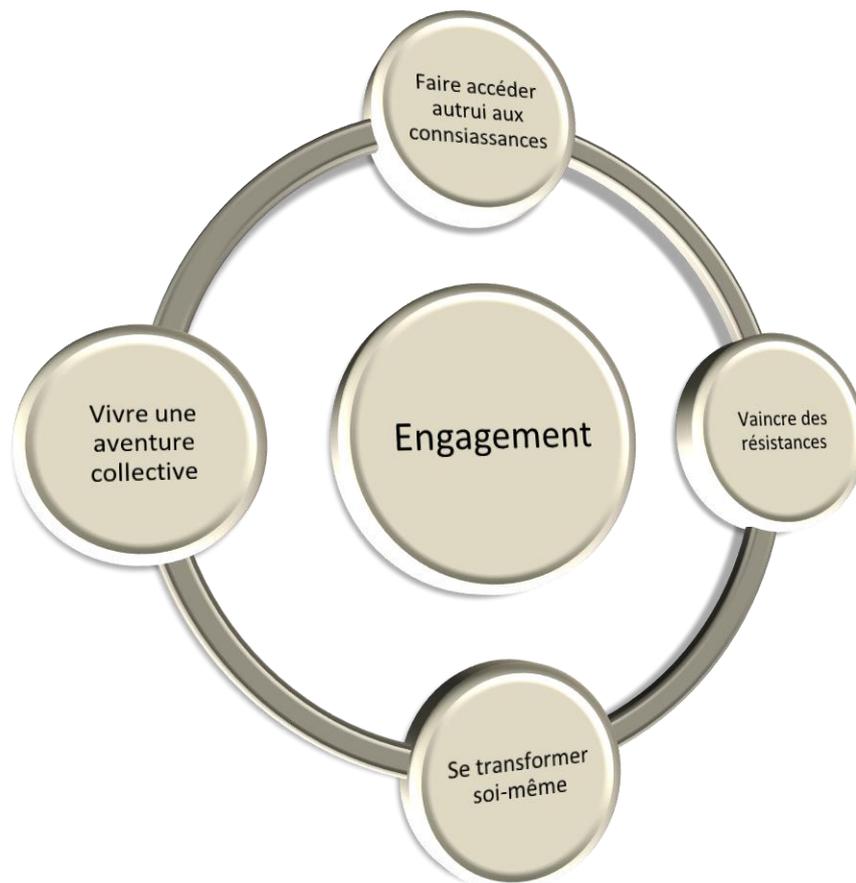


FIGURE 21 ENGAGEMENT POUR L'EDUCATION POPULAIRE PAR LE CINEMA : TYPOLOGIE ET COHERENCE DE L'ARGUMENTATION DANS *UFOCEL INFORMATIONS*

Projeter des films pour donner accès aux connaissances

La première consiste à permettre aux élèves un accès à la connaissance en général, grâce aux films : « le tourneur de manivelles, c'est un monsieur qui, dans sa classe, fait pénétrer le monde extérieur, monde que l'enfant ne connaîtra peut-être jamais autrement que par la projection²⁵⁶. » La projection est envisagée comme le moyen d'ouvrir l'élève au monde. Le monde est considéré comme divers, riche, mais présentant une complexité. Cette dernière nécessite des représentations visuelles, mais qui n'ont de sens que si elles sont inscrites dans un ordre logique de présentation : avant la projection, il présente en quelques phrases le film, il le compare aux précédents, il situe le ou les auteurs dans le temps, le lieu, les écoles

²⁵⁶ *Id.*

cinématographiques. Le projectionniste conçoit donc ses missions sur le mode d'un accompagnement pédagogique qui inscrit la projection dans une situation d'enseignement très marquée, mais forte de sens pour les élèves ; soit une double contextualisation du moment : par rapport aux autres situations d'apprentissage et par inscription dans une filiation artistique ou intellectuelle. Comme le rappelle Leslie Dagneaux « dans les milieux enseignants progressistes aussi le cinéma est rattaché à sa vocation utilitaire toutefois la modernité de leurs pratiques ouvre des perspectives d'apprentissage plus vastes par rapport à l'enseignement traditionnel ²⁵⁷ . » Cette modernité semble constituée dans les gestes professionnels décrits - pour reprendre l'expression de Dominique Bucheton²⁵⁸ - par un glissement des routines pédagogiques de l'enseignant vers celles de l'animateur de ciné-club. Mais, dans un mouvement réciproque, l'animateur de ciné-club de ce courant d'éducation populaire emprunte des routines professionnelles et des enjeux qui sont ceux des enseignants :

« Car la culture populaire dont il est l'actif propagandiste ne consiste pas à placer le spectateur beat et passif devant des scènes animées, mais à l'entraîner avec lui, à l'amener par l'observation du film et la confrontation des idées qui s'en dégagent aux sources mêmes de toute culture²⁵⁹. »

L'action de l'animateur culturel de l'éducation populaire de l'UFOCEL ne se limite donc pas à se dévouer pour faire connaître aux élèves ou aux adultes le monde en ayant recours aux films. Son action est également présentée comme une transformation de soi, par un effort de recherche pour nourrir les attentes des spectateurs. Ainsi donc, par ce mouvement de réflexivité de l'enseignement et de l'animation, le militant de l'UFOCEL est non seulement celui qui permet l'accès aux connaissances pour les autres, mais son action, son zèle ardent, le transforme lui-même, selon un parcours qui va des sentiments ou convictions, aux émotions éprouvées dans l'action, comme l'ont montré, pour d'autres causes, Christophe Traïni²⁶⁰ ou Lionel Prouteau²⁶¹ dans des études sociologiques fondées sur des données quantitatives et des récits de vie.

²⁵⁷ Leslie Dagneaux : « Cinéma et éducation populaire : l'action conjointe de la Ligue française de l'enseignement et du mouvement de l'École moderne en faveur de la jeunesse (1945-1955), in *La Ligue de l'enseignement et le cinéma, une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, op. cit., p. 225.

²⁵⁸ Dominique Bucheton, *L'agir enseignant : une question d'ajustement*, Toulouse, Octares, 2009.

²⁵⁹ *UFOCEL Informations*, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 5.

²⁶⁰ Christophe Traïni, « Des sentiments aux émotions (et vice-versa) : comment devient-on militant de la cause animale ? », dans *Revue française de science politique*, avril 2010, vol. 60, n° 2, p. 335-358.

²⁶¹ Lionel Prouteau ; Wolff, François-Charles, « Donner son temps : les bénévoles dans la vie associative », *Economie et Statistique*, 2004, n° 372, p. 3-39. Disponible sur le site de l'INSEE : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&id=1359 (consulté le 10 mai 2016).

Se transformer soi-même par l'engagement dans l'éducation populaire

Cet engagement de soi dans l'action d'éducation populaire est conçu également comme une activité qui conduit à se mettre soi-même en recherche, à se documenter sur les films et sur le cinéma pour pouvoir éclairer ses choix et élaborer un discours d'accompagnement des films :

« C'est celui qui tâtonne afin de tirer le maximum de profits des films d'enseignement ou des documentaires d'illustration obtenus de l'Office régional.

C'est ce fou qui se met en relation avec le Centre Audiovisuel de Saint-Cloud, avec le laboratoire de psychologie du Professeur Wallon, qui lit des articles, des livres ardu au lieu de se consacrer aux joies de la pêche à la ligne ou de la chasse.

C'est un mangeur de lune qui abandonne les profits des études surveillées ou des leçons particulières pour servir l'école laïque. Tourneur de manivelle, nous le retrouvons le soir au service de l'idéal laïque²⁶². »

Ces recherches sont présentées comme modestes dans leurs formes (« tâtonne »), mais elles ne le sont pas du point de vue de leurs enjeux, de leur modernité et de leur ancrage politique. Ainsi, il est fait référence à Henri Wallon, ce qui témoigne d'une volonté de se rattacher à l'action de celui-ci, ainsi qu'à celle du parti communiste puisqu'il fut élu député en 1945 sous cette bannière. Il est fait référence également à l'action de la commission de réforme de l'enseignement, tracée en juin 1947, dans le plan dit Langevin-Wallon et enfin à la réflexion sur les liens entre la psychologie des apprentissages et l'analyse des modes d'enseignement puisque Wallon était, dans ces années, le créateur de la revue *Enfances* (1948) et le président du GFEN²⁶³. Présenté comme une forme de sacrifice social par rapport aux habitudes de vie des autres enseignants (« ...au lieu de se consacrer aux joies de la pêche à la ligne ou de la chasse »²⁶⁴), l'engagement se fait autant pour servir l'idéal laïque que pour mettre en avant la cause du développement du cinéma éducateur : « un mangeur de lune ». Cela passe par des stages, des interventions qui débordent du cadre professionnel pour empiéter sur l'espace et le temps privés. Dans ce portrait de l'éducateur laïque, le militantisme fait disparaître les frontières entre l'engagement personnel et l'engagement professionnel :

²⁶² UFOCEL Informations, n° 24-25, p. 5.

²⁶³ Groupe Français d'Education Nouvelle. H. Wallon fut le président du GFEN de 1946 à sa mort, en 1962.

²⁶⁴ UFOCEL Informations, n° 24-25, p. 5.

« Et puis, le tourneur de manivelles passera ses vacances dans les stages organisés par l'Office ou l'UFOCEL Centre. Il perfectionnera sa technique, sa culture générale, sa culture cinématographique, car faire tourner un appareil c'est bien, mais enseigner, éduquer à l'aide de cet appareil, c'est mieux.

Plein d'une foi nouvelle, il reviendra dans son petit poste de campagne, se consacrer à la diffusion de la culture populaire et au rayonnement de l'idéal laïque ²⁶⁵. »

Ce qui est présenté comme une forme de sacerdoce laïque va de pair avec une conception de l'enseignant, de l'animateur comme homme-orchestre. En effet l'engagement militant, s'il estompe les limites entre le temps personnel et le temps professionnel, contribue à l'acquisition de compétences qui sont habituellement séparées dans le fonctionnement social de la France de l'après-guerre : les compétences intellectuelles, les connaissances culturelles et artistiques, les habiletés manuelles, ces dernières étant particulièrement valorisées par l'article. Pour autant, toutes les tâches manuelles décrites concourent à rendre possible une éducation du goût cinématographique grâce à l'acquisition de connaissances esthétiques et historiques que ne manque pas d'énumérer R. Jonas : « sa culturelle personnelle doit lui permettre de connaître et de parler de l'histoire du cinéma, de la genèse d'un film, des conceptions et des œuvres des grands metteurs en scène²⁶⁷. » L'argumentation développée est intéressante si on la met en relation avec la structuration de l'école française de l'époque. Elle signifie là aussi une rupture avec les schèmes de pensée concernant l'éducation et l'enseignement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La conciliation des plans, entre intellectuel, artistique, manuel, technique, enseignement et éducation rompt en effet avec l'organisation du système scolaire qui existait à la Libération en France. De surcroît, la perspective d'approches génétiques et esthétiques est évoquée explicitement, avant même qu'elle ne soit considérée comme une dimension importante des études cinématographiques universitaires, soulignée et incarnée, par exemple, par les travaux de Stanley Cavell²⁶⁸.

Sans proposer une reconstitution historique de l'évolution de l'enseignement technique en France, notons que celui-ci a pris durant cette période un essor considérable et surtout une légitimité qui consacre cependant un partage entre les métiers techniques et les métiers intellectuels, qu'ils soient de l'ordre des humanités aussi bien que des sciences. La loi Astier de 1919 avait institué un enseignement professionnel unifié pour les apprentis et des cours de

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ Représentatifs de cette approche esthétique intégrant la génétique, voir par exemple Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 2^e éd. 1979.

perfectionnement pour les ouvriers²⁶⁹. Cette loi qui instaurait des cours complémentaires de formation obligatoire pour les métiers manuels, très importants dans la France de l'entre-deux-guerres, particulièrement pour les métiers du cinéma²⁷⁰, a créé les CAP²⁷¹. Puis, en 1936, le Brevet Professionnel était créé pour les élèves titulaires d'un certificat d'études pratiques qui avaient connu deux années de cours professionnels. La loi de 1928 sur l'apprentissage qui rend obligatoire la présentation de tout apprenti au CAP, mais aussi la réflexion sur la détermination des titres d'ingénieurs en 1934, ou bien encore la création des ateliers-écoles en 1937 avait engagé également une réflexion collective sur les métiers techniques. Le projet de loi de Jean Zay prévoyait également, dans l'architecture de l'enseignement français, une filière technique, sans toutefois que cela puisse faire l'objet d'une délivrance de baccalauréat comme pour les filières classiques et modernes. D'autres mesures, nombreuses, structurelles, mais aussi concrètes avaient été prises jusqu'au régime de Vichy, allant dans le sens d'une amélioration des compétences des ouvriers, de celui de l'importance des métiers dits manuels, mais sans toutefois que le partage entre formations classiques, modernes et techniques ne fût contesté. Sous Vichy, la réforme Carcopino²⁷² avait même procédé à la transformation des Écoles Primaires Complémentaires Industrielles en collèges techniques, pour préserver l'enseignement secondaire classique d'un afflux d'élèves issus des écoles primaires supérieures.

En somme, toutes ces mesures qu'a connues la génération des rédacteurs des numéros d'*UFOCEL Informations* tendaient à rendre spécifiques les métiers manuels, techniques et artisanaux, en même temps qu'elles voulaient en organiser les filières de formation. À la Libération, cet enseignement technique est bouleversé par maintes mesures puisque la formation professionnelle des adultes faisait partie du plan de relance Jean Monnet. Les cours de perfectionnement, créés par la loi du 15 avril 1948, conduisaient à la promotion du travail. Mais alors que ceux du ministère de l'Éducation nationale s'adressaient aux employés, manœuvres et ouvriers qui souhaitaient obtenir le CAP, ou bien aux ouvriers professionnels qui aspiraient à devenir techniciens, ils étaient distincts de ceux ouverts par ailleurs par le ministère du Travail dans le cadre de la promotion ouvrière ou de la formation des adultes. C'est dire que le partage entre les opérations de l'esprit et les actes manuels était net dans la France de l'après-

²⁶⁹ Voir Brucy, Laot, Lescure, *Mouvement ouvrier et formation. Genèses : de la fin du XIX^e siècle à l'après Seconde Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 2009.

²⁷⁰ Voir Philippe Bourdier, *op. cit.*, 2016.

²⁷¹ Tous les apprentis devaient suivre 150 heures gratuites par an de cours d'enseignement théorique et général. Le certificat de capacité professionnelle existait alors est remplacé par le Certificat d'Aptitude Professionnelle.

²⁷² Jérôme Carcopino, historien conservateur, a mis en place un enseignement secondaire moderne et technique en transformant les écoles primaires supérieures en collèges modernes et les EPCI en collèges techniques. Il a provoqué de ce fait une certaine démocratisation de l'enseignement contraire à son idéologie, ce qui a conduit le gouvernement de la Libération à conserver ces dispositions.

guerre et ne contribuait pas à constituer l'idée d'un homme multiple au sens où l'entend, à présent, par exemple, Bernard Lahire²⁷³ ; c'est-à-dire d'individus qui bénéficient d'une ascension sociale au prix d'une hétérogénéité socioculturelle de leurs goûts et de leurs pratiques. Or, c'est pourtant l'image qu'en propose, dès 1947, l'article d'*UFOCEL Informations* signé par R. Jonas.

« Et le même homme, universel, est aussi, électricien, afficheur, caissier, comptable, triporteur (il faut bien aller chercher les films à la gare la plus proche...) [...] Mais le tourneur de manivelle, inquiet, doit aussi penser aux multiples problèmes que pose le septième art²⁷⁴. »

Cette conception de l'opérateur de cinéma militant de l'éducation populaire est alors répandue, y compris dans l'éducation populaire catholique. Charles Rambaud, par exemple, militant de l'éducation populaire catholique à Saint-Étienne, à partir de 1954, était lui aussi à la fois un projectionniste itinérant, se déplaçant souvent dans la région stéphanoise sur son vélomoteur, mais aussi un critique cinématographique érudit, à l'origine de fascicules d'analyses de films nombreux et consistants²⁷⁶. Ces acteurs de l'éducation populaire, animés par des idéaux pluriels avaient une conscience vive que les efforts de propagande ne pouvaient donner de résultats que si les clivages manuels /vs/ intellectuels, technique /vs/ savant étaient abolis dans l'action militante. L'autre clivage essentiel qui se trouve refusé par le discours de la revue concerne bien entendu les fonctions assignées aux acteurs de l'éducation populaire laïque qui mêlent tout à la fois celles de l'instituteur et celles des animateurs. Dans la mesure où la réflexion didactique de la revue porte sur l'éducation par l'image aussi bien que sur l'éducation à l'image cinématographique, il s'agit dans un cas comme dans l'autre de rendre l'élève actif face aux films. Il ne s'agit pas « de placer le spectateur béat et passif devant des scènes animées, mais [...] l'amener par l'observation du film et la confrontation des idées qui s'en dégagent aux sources mêmes de toute culture²⁷⁷. »

²⁷³ Bernard Lahire, en menant des travaux qui relèvent de la sociologie psychologique, entend saisir l'individu sur des scènes et dans des contextes différents, et prend à bras-le-corps la question de la réalité sociale sous sa forme individualisée et intériorisée. Il montre comment les personnes, à l'occasion d'une ascension sociale, passent subitement de l'univers ouvrier au monde bourgeois, sont souvent l'objet d'un conflit interne central, organisant - et embarrassant - chaque moment de leur existence. Voir Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, « Essais et recherches », 1998.

²⁷⁴ *UFOCEL Informations*, n° 24-25, p. 5.

²⁷⁶ Philippe Bourdier, « Film et jeunesse ou le cinéma comme langage : l'enseignement du cinéma dans les années 50-60 en France », *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire-Musée de l'école d'Eure-et-Loir et de Chartres, 2011, p. 89-101.

Cette posture de spectateur qui consacre l'importance d'efforts intellectuels et l'impact des échanges interindividuels dans le but de former une culture chez les individus constitue la conception dominante. Elle accorde peu de places aux affects, aux problèmes de compréhension, et peu aux attentes spectatoriennes. C'est donc sur un plan essentiellement analytique, orienté vers la connaissance historique et technique du cinéma, encadrée elle-même par les garde-fous d'une morale laïque et des considérations pédagogiques, que le recours aux films est envisagé. Mais lorsqu'il s'agit de faire œuvre d'éducation populaire auprès d'adultes, en dehors du contexte scolaire, le fonctionnement des ciné-clubs qui, stricto sensu, représentait une éducation aux images est conçu également ainsi. Les ciné-clubs qui avaient une conception moins monolithique de la cinéphilie et qui voulaient accorder une place à un rapport plus ordinaire aux films avaient droit de cité dans le réseau de l'UFOCEL, mais ce n'était pas sans rencontrer des obstacles.

Ainsi, le bulletin de juin-juillet 1949, comporte un article qui donne une idée précise de la vie du ciné-club de Laon. Il fait état de difficultés à faire vivre des actions conçues de cette manière :

« Outre les séances de projection, le Conseil d'Administration estima qu'il y avait lieu de constituer au sein même du ciné-club un « Cercle d'études » qui aurait pour mission de permettre à ceux des adhérents désirant se perfectionner dans les techniques ou l'histoire du cinéma, de se documenter par des causeries suivies de discussions qui seraient faites par les membres les plus compétents du ciné-club. L'expérience n'a pas été absolument probante en raison du trop petit nombre d'adhérents qui suivirent ces réunions. La formule est à reprendre sur d'autres bases dès la saison prochaine²⁷⁸. »

Les pratiques culturelles cinéphiliques sont donc conçues comme permettant une distinction au sein même d'un même cercle social, dès lors qu'elles sont accompagnées par l'acquisition de connaissances particulières. Ces dernières sont conçues dans les deux domaines technique et historique. Elles sont privilégiées par les offices départementaux, comme le reflète le discours de la revue. Cette conception s'apparente à celle que discernent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto²⁷⁹ qui montrent combien à penser la cinéphilie, sur un mode seulement, légitime le cinéma et la constitution d'une communauté de goûts, de reconnaissance sociale. Cependant, cette différenciation au sein d'un même ciné-club est intéressante, car elle permet de voir que les animateurs de l'UFOCEL envisageaient non seulement une forme de distinction par la connaissance, mais a contrario, également, la légitimité d'une forme de cinéphilie fondée sur le

²⁷⁸ UFOCEL *Informations*, n° 24-25, p. 14.

²⁷⁹ L. Jullier, J.M. Leveratto, *Op. cit.*

simple plaisir pris aux films, aux rencontres régulières d'autres spectateurs et au fait de parler tout simplement des films.

Ainsi, Henri Hémart²⁸⁰, en s'efforçant de créer un cercle de cinéphiles à Laon, esquisse une façon de concevoir la cinéphilie. Elle peut être plurielle, fondée sur un plaisir qui peut être procuré par l'engagement affectif pour les films ou bien grâce à ces moments de rencontre entre spectateurs. Mais la cinéphilie peut aussi être « fondé[e] sur la réflexivité de son jugement²⁸¹ ». Pour ces missions, l'éducateur ne peut donc être simplement un *factotum*, ni même un érudit. Il doit concilier en lui les exigences de savoir et des habiletés pour organiser la salle dans laquelle les projections ont lieu. Il connaît des formes d'adversité qui sont fréquemment évoquées dans la revue. Ainsi, cette dernière constitue le lieu éditorial d'une expression des difficultés de l'action militante, mais elle représente également le moyen d'un partage de ces difficultés pour tenter d'en alléger le poids.

Vaincre des résistances par l'action militante

Ces résistances sont d'abord d'ordre technique, liées aux conditions matérielles de la projection qui ont été réunies et qu'il s'agit de maintenir :

« Il couve d'un œil fier et anxieux son projecteur, merveilleuse, mais délicate machine. Après de multiples investigations dans le mécanisme, l'optique et l'amplificateur, il fait des vœux pour leur bon fonctionnement. Tout est à craindre : le survoltage qui grillera infailliblement la lampe de projection, sans préjudice qui peuvent se produire dans l'amplificateur, le film dont les perforations choisiront le moment le plus inopportun pour se déchirer...le spectateur en retard et par surcroît maladroit qui se prendra les pieds dans les câbles²⁸². »

Le champ lexical de la destruction (grillera, préjudice, se déchirer, pendra ses pieds) conjugué à celui des technolèctes (mécanisme, optique, amplificateur, survoltage, lampe, amplificateur, perforations, câbles) contribue à donner le sentiment aux lecteurs d'une situation fragile qui requiert l'attention et des compétences spécifiques. Mais ces chaînes lexicales dans le texte sont réparties dans une construction du paragraphe particulière. Celle-ci organise les informations selon une logique thème-rhème qui place en thème global la caractéristique de la projection

²⁸⁰ H. Hémart, était en 1947, président du Ciné-club de Laon, et, par ailleurs, Directeur de l'Ecole Normale d'Instituteurs de Laon.

²⁸¹ Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, «Quelle cinéphilie ? », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°70, p. 12.

²⁸² *UFOCEL Informations*, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 5.

cinématographique comme à la fois merveilleuse (digne d'être admirée) et délicate, c'est-à-dire fragile, frêle, toujours susceptible de rompre.

L'autre préoccupation des directeurs de ciné-clubs et des projectionnistes est liée à la sélection des films à présenter au public qui vient dans les séances d'éducation populaire, hors temps scolaire. Quels films choisir, en particulier pour les jeunes ? « Quels films allions-nous présenter à notre jeune public ? À quelques exceptions près, les films du circuit commercial ne peuvent nous intéresser », soulignent les rédacteurs de la revue²⁸³. La réflexion porte en effet souvent sur les goûts à développer auprès des jeunes comme des moins jeunes. Les acteurs des circuits de propagande sont confrontés aux goûts du public qui s'éloignent quelque peu des offres que font les éducateurs laïques de l'UFOCEL. Les traces de ces obstacles peuvent être décelées dans les comptes rendus des projections qui figurent dans la revue, ou bien dans ceux des stages de formation des délégués départementaux. Ainsi, dès mars 1947, un participant du stage de Boisy rapporte « dans mon village, j'ai expliqué aux paysans que le cinéma c'était autre chose que Tino Rossi²⁸⁴ ». La référence aux films avec Tino Rossi comme emblème du cinéma auquel s'opposent les choix des éducateurs de l'UFOCEL se retrouve à plusieurs reprises dans la revue²⁸⁵. Sans être jamais mentionnés, les films qui sont évoqués sont ceux qui avaient connu un grand succès dans la France de l'avant-guerre (*Marinella*, film de Pierre Caro de 1936), *Naples au baiser de feu* (film d'Augusto Genina de 1937, par exemple, mais aussi ceux, fort nombreux, produits durant la guerre et après la guerre : *Le soleil a toujours raison* (film de Pierre Billon de 1943), *Sérénades aux nuages* (film d'André Cayatte de 1946), *Destins* (film de Richard Pottier de 1946), *La belle meunière* (film de Marcel Pagnol et Max de Rieux, de 1948). Ces films n'avaient d'autres ambitions que de narrer des romances, enrobées de morceaux musicaux, dans des univers non référencés. Ils s'opposaient à ceux qui étaient privilégiés par l'UFOCEL, que la commission de vision recommandait : des films aux vertus éducatrices d'un point de vue moral ou politique, ou bien documentaires sur les mondes exotiques ou bien encore sur la vie professionnelle. Les films contemporains avec Tino Rossi ne figurent donc pas parmi ceux que la commission de vision présente. Ils apparaissent dans les textes comme autant d'exemples d'une cinéphilie populaire à décourager. Car, sans que son discours ne méprise à l'excès ces films ou d'autres, la revue de l'UFOCEL se fixe d'autres ambitions : éduquer jeunes et moins jeunes spectateurs français, c'est-à-dire former « le bon

²⁸³ UFOCEL Informations, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 15.

²⁸⁴ UFOCEL Informations, n° 4, mars 1947, p.5.

²⁸⁵ UFOCEL Informations, n° 7, oct.-nov. 1947, p. 3, n° 11, p. 7.

goût », en développant une capacité analytique sur les films pour le plus grand nombre : « Aimer le beau cinéma, détester le mauvais et siffler le pire ».

Ce slogan est repris presque mot pour mot dans l'article de Raoul Faure²⁸⁶, rédacteur de la revue de l'Institut Coopératif de l'École Moderne qui prône la pédagogie Freinet dans *L'Éducateur*²⁸⁷. Dans cette revue, Raoul Faure, par ailleurs contributeur d'*UFOCEL Informations* en janvier 1949, définit les enjeux des ciné-clubs de jeunes : « ...les intéresser, éveiller leur esprit critique, leur faire aimer le beau cinéma et, nous l'espérons, détester le mauvais et siffler le pire²⁸⁸ ». La similitude des propos n'a rien de surprenant puisque les accointances entre les deux revues sont nombreuses et, dans la mesure où R. Faure figure au nombre des militants pédagogiques de la Ligue de l'enseignement, comme de l'ICEM. Ces accointances, que soulignent L. Dagneaux²⁸⁹ et N. Sevilla²⁹⁰, vont jusqu'à faire d'*UFOCEL Informations* « l'une des rares revues spécialisées à relayer la vision anticonformiste de Célestin Freinet au sujet du cinéma scolaire en lui offrant une tribune pour s'exprimer²⁹¹. » En effet, cette tribune se trouve dans plusieurs numéros²⁹² puisqu'en février 1949, Célestin Freinet consacre un article sur le cinéma éducateur, « au service de l'enseignement ». Puis, en juin-juillet 1949, il poursuit sa réflexion par un article sur le film de Jean-Paul Le Chanois *L'école buissonnière*. Enfin, quatre mois plus tard, il fait paraître toujours dans *UFOCEL Informations*, une analyse nouvelle de ce film cosignée avec le réalisateur du film lui-même. Dans ces articles, ce ne sont pas seulement des idéaux liés à l'éducation qui s'expriment, marqués par l'intérêt pour faire des films avec des élèves, de mettre ces derniers dans des situations concrètes de créations de récits, de scénarios et d'images. Ce sont aussi les vertus pour les enfants du travail en équipe, collaboratif, autour d'un éducateur exemplaire qui sont mises en scène de manière valorisante, comme le montre la couverture du numéro 21.

²⁸⁶ Raoul Faure était directeur d'une école de Grenoble.

²⁸⁷ *L'éducateur*, Février 1949, p. 231. La revue *L'Éducateur*, à la Libération, prend la succession de *L'Éducateur prolétarien*, qui, avant-guerre, était nourrie essentiellement par les contributions de Célestin Freinet. Dans *L'Éducateur*, les contributions proviennent de plusieurs plumes et les numéros plus thématiques. Ainsi, celui de février 1949 est intitulé « Pour des ciné-clubs de jeunesse ». Ces deux dénominations renvoient à la revue de l'ICEM.

²⁸⁸ *Id.*, p. 231.

²⁸⁹ Leslie Dagneaux, *op. cit.* p. 219-221,

²⁹⁰ Nathalie Sevilla, *La Ligue de l'Enseignement. Confédération générale des œuvres laïques (1919-1939)*, thèse de doctorat, IEP de Paris, 2004.

²⁹¹ Leslie Dagneaux, *op. cit.* p. 222.

²⁹² N° 20, février 1949, p.4-5 ; le numéro 22 de avril 1949.

IDHEC
BIBLIOTHÈQUE
17, rue de la Harpe
PARIS

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT
Confédération Générale des Œuvres Laïques

UFOCEL
INFORMATIONS
UFOCEL

BULLETIN MENSUEL
DE L'UNION FRANÇAISE
DES OFFICES DU CINÉMA
ÉDUCATEUR LAÏQUE

Siège social : 3, rue Récamier - PARIS (7^e)
Téléphone : Litté 88-71 (+)

N° 21 Mars 1949



L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE
Le menuisier raconte la belle histoire de son métier.

FIGURE 22 PREMIERE DE COUVERTURE METTANT EN VALEUR DES SITUATIONS ET DES VALEURS EDUCATIVES DANS *UFOCEL INFORMATIONS* N° 21 MARS 1949.

L'image donne à voir tout à la fois l'importance du travail manuel, cher au mouvement Freinet et aux militants de l'UFOCEL. Elle magnifie également la représentation de l'enseignement comme une transmission de gestes techniques entre générations. Enfin, elle semble glorifier le travail comme une aventure collective conduite par des adultes. Ces derniers sont quelques-uns (vocation éducatrice chevillée au corps) dans le film, mais le plus exemplaire, sans conteste, est l'instituteur, avatar de Célestin Freinet, incarné par Bernard Blier. L'on retrouve à deux reprises un portrait de l'acteur de manière valorisante. En accordant une place importante dans sa revue à ce film de Le Chanois²⁹³, la revue épouse les goûts d'une grande partie du public français. Le film est si connu que Jean Nohain, le célèbre animateur radio, annonçait, en octobre 1949, aux spectateurs de sa grande émission radiophonique « Reine d'un jour » :

« Comme c'est la rentrée des classes, j'ai invité un instituteur, mais il n'est pas comme les autres puisque c'est celui de *L'École buissonnière*. Je suis heureux d'accueillir celui que nous aurions tous aimé avoir comme maître d'école : Monsieur Bernard Blier²⁹⁴ ! ».

Vivre une aventure collective

En faisant appel à un cinéaste issu du même cercle idéologique que celui de l'UFOCEL, la revue trouvait le moyen de mettre en avant l'intérêt des films éducatifs, réalisés *ad hoc*, ou du moins sous son influence. En effet, dans un article en forme de bilan du fonctionnement du ciné-club, des jeunes de Toulouse, Charles Redonnet, exclut l'offre commerciale habituelle en films de l'époque au nom d'impératifs qui sont moins liés au refus de la qualité qu'à l'inadaptation au jeune public. Mais, alors que les raisons de cette inadaptation ne sont pas précisées, la justification apportée met en avant l'intérêt de faire soi-même les films, avec les jeunes et pour les jeunes :

« Il faut donc que nous réalisions nous même les films que nous destinons à nos jeunes, en fonction de leurs réactions. Ces réalisations, fruits de la collaboration des psychologues et des pédagogues de notre Club, tiendront compte de l'éducation de notre jeune public, de son tempérament, de sa mentalité. Réunis dans une atmosphère de liberté où ils pourront livrer leurs diverses impressions, nos jeunes se verront présenter les plans au fur et à mesure de leur réalisation. Ainsi les rectifications nécessaires pourront être effectuées sur le champ²⁹⁵. »

²⁹³ Jean-Paul Le Chanois partageait alors les engagements politiques communistes de la plupart des adhérents de l'UFOCEL.

²⁹⁴ Michel Barré, « Un film tiré d'une histoire vraie : *L'École buissonnière* », *BT Magazine documentaire*, n° 1066, mars 1995, p. 40.

²⁹⁵ *Id.*

Le refus du circuit commercial va de pair avec la valorisation de la figure du cinéaste amateur, capable de rivaliser avec les productions commerciales, pour peu qu'il travaille au sein d'un groupe d'individus réunis autour du projet. Croire en la capacité de faire un film avec et pour les jeunes constitue un ressort important de l'action de l'éducation populaire. Il est le signe d'une foi en les capacités techniques du cinéma, d'une croyance en l'action collective, mais également d'une forme décomplexée de penser la réalisation cinématographique.

Ainsi, ce ne sont pas seulement des raisons institutionnelles qui poussent à penser l'action éducatrice comme une entreprise collective, mais bien aussi un parti-pris, une vision du monde fondée sur la nécessité d'un partage, d'une collaboration autour d'une tâche commune. Toutefois, la revue qui est définie dès son premier numéro comme un bulletin de liaison entre les directeurs départementaux des ORCEL, tient également un discours de rassemblement fondé sur une analyse partagée d'ordre politique. À maintes reprises, deux caractéristiques font consensus : la taxation injuste des spectacles de circuits de propagande de cinéma éducateur et, plus largement la défense du cinéma non commercial face aux exploitants commerciaux de cinéma :

« Le cinéma éducateur est l'objet d'attaques multiples dirigées surtout par les exploitants professionnels. Des difficultés surgissent avec les tourneurs qui nous considèrent comme des concurrents déloyaux, avec le Centre National qui veut obliger nos camarades à se munir de la carte professionnelle, avec les contributions qui veulent d'une part nous assujettir à la réglementation du Centre National, et, d'autre part, dans certains cas, à nous imposer toutes les taxes dues par les professionnels. Le bureau de l'UFOCEL demande à chaque directeur d'Office d'établir un état des principales affaires de leur Académie et de proposer un certain nombre de mesures qui seront discutées au Congrès de Nîmes²⁹⁶. »

La réitération du pronom personnel « nous », inscrit dans un réseau lexical de l'oppression / attaques multiples, difficultés surgissent, déloyaux, veut obliger, nous assujettir, nous imposer / contribue à unir les lecteurs dans un sentiment partagé d'hostilité des pouvoirs publics et économiques à l'égard de l'action de l'UFOCEL.

Ces formes discursives destinée à construire une analyse partagée de la situation du cinéma éducateur, trouvent également des formes plus nuancées lorsqu'il s'agit de faire le bilan des actions de l'UFOCEL ou pour souligner les difficultés de coordination inhérentes à une fédération d'associations. Le dernier rapport d'actions militantes de la commission nationale de

²⁹⁶ *UFOCEL Informations*, n° 14, juin 1948, p. 3 « Réunion du Bureau de l'UFOCEL du 25 mai 1948 ».

l'UFOCEL en 1949, tenue le 23 juillet de la même année, dans le numéro 28, en fournit un bon exemple. Le rapport moral fait état d'un volume d'actions très important qui donne la mesure du fonctionnement de l'UFOCEL :

« L'UFOCEL contrôle 2160 appareils 16 mm sonores.
A délivré 2544 licences de cinéma culturel.
A donné 49639 séances scolaires groupant 6 100 000 spectateurs environ, 34 476 séances postsecondaires groupant 6 000 000 spectateurs environ.
A distribué 140 187 films d'enseignement ou documentaires
A loué pour ses adhérents 12 110 films commerciaux représentant environ 28 000 000 versés aux distributeurs.
A organisé 16 stages d'informations techniques et pédagogiques groupant 424 instituteurs ou professeurs - 42 journées dans les Écoles normales- 1 stage national de prise de vue.
A réalisé des films de propagande laïque (campagne de l'École républicaine, Restaurants d'enfants, Centre Médico-scolaire).
A organisé une exposition inaugurée par le Ministre de l'Éducation nationale, exposition qui a apporté un précieux concours aux manifestations laïques des Fédérations de la Manche, du Calvados, de la Loire inférieure, du Gard.
A publié un bulletin que les difficultés de parution régulière n'empêchent pas de s'imposer parmi les revues de cinéma éducatif.
A envisagé une section de ciné-club de jeunes²⁹⁷. »

Ce rapport moral, construit selon une logique progressive qui va des biens détenus par l'UFOCEL aux actions menées, quantifiées et caractérisées, s'achève par deux actions : le bulletin *UFOCEL Informations*, dont la parution est soulignée comme irrégulière (elle ne l'est pas vraiment en réalité) et une dernière action, restée dans les limbes. Ces données présentées comme factuelles pour l'année 1948, associent chacun des militants derrière la globalité de la dénomination UFOCEL. Toutefois, quelques lignes plus loin, lorsque des difficultés plus grandes doivent être évoquées, les marques du discours sont estompées et la cohésion du groupe des militants dévoués à la cause se trouve ainsi préservée :

« Puis le Commissaire Général évoque les rapports entre l'UFOCEL et la Confédération et demande qu'une collaboration confiante et constante s'établisse entre le bureau confédéral et les Offices. Il appartient à l'Assemblée générale de trouver les modalités de celle-ci²⁹⁸. »

²⁹⁷ *UFOCEL Informations*, n° 24-25, juin-juillet 1949, p. 2.

²⁹⁸ *Id.*

Si les bulletins *UFOCEL Informations* témoignent bien de conceptions du militantisme de l'éducation populaire marquées par la dimension collective de l'engagement, ils ont bien également pour fonction de maintenir une cohésion entre les membres des Offices et de rendre compte des actions menées. C'est pourquoi l'argumentation diffuse au fil des numéros, mais aussi l'énonciation s'y trouvent particulièrement maîtrisées dans une recherche de moyens d' enrôler par les mots les militants, de rendre compte, de soutenir, de valoriser leurs actions, tout en évoquant les entreprises concurrentes, les entraves à l'action ou bien les obstacles collectifs. Enfin, les échecs sont minorés dans leur évocation et dépersonnalisés par l'énonciation.



FIGURE 23 STRATEGIE ARGUMENTATIVE DE L'ACTION MILITANTE DANS *UFOCEL INFORMATIONS*

Mais, cette stratégie argumentative serait vide de sens si elle n'était au service de deux conceptions fortes des militants de l'UFOCEL qui fonde, au côté de la défense de la laïcité, et de la croyance dans les vertus éducatives du cinéma, les raisons d'être de leur action : une conception de l'enfant spectateur mise en avant au même titre qu'une conception de la pédagogie du cinéma.

Chapitre 2. Une réflexion sur l'enfant spectateur idéal

L'essor de cette réflexion sur le sujet qu'est le spectateur, lorsqu'il est enfant, fait l'objet dans la revue d'un traitement contrasté, hétérogène selon les numéros, mais aussi selon la plume du contributeur. Il a été vu que les enfants spectateurs étaient conçus le plus souvent selon des catégories floues, sans que des spécificités soient définies pour l'activité de spectateur. Seules les normes morales et les attentes spectatorielles en termes de goûts par génération sont évoquées dans les articles qui caractérisent la réception des films par les enfants. Toutefois, la revue accueille des articles importants qui envisagent tout autrement ce sujet puisque Henri Wallon, Célestin Freinet ont apporté des contributions marquantes pour révéler la complexité du rapport des enfants aux images de cinéma.

Henri Wallon a apporté une contribution dans le numéro 20 de février 1949, sous la forme d'un « résumé détaillé » d'une conférence prononcée à la Sorbonne, sous les auspices de l'Institut de Filmologie, en tant que Professeur au Collège de France. Le résumé de cette conférence intitulée « L'enfant et le film » représente un texte important pour *UFOCEL Informations*. Important par sa longueur (une double-page aux caractères serrés et minuscules, comme les affectionne la revue), mais aussi par la caution scientifique qu'il apporte à la revue. Cette dernière dans ses dernières livraisons accentue les références aux travaux de chercheurs, dont ceux de Wallon.

« Il est bien difficile au cours d'une exposition de montrer les réactions des enfants devant les faits filmiques et cinématographiques. De nombreuses études seraient nécessaires. Certaines déjà faites par l'Institut de psychobiologie du Professeur Wallon, par l'Institut de Filmologie, par le Centre Audio-Visuel de Saint-Cloud, et par l'UFOCEL ont fait l'objet d'articles parus dans des revues spécialisée »²⁹⁹.

²⁹⁹ *UFOCEL Informations*, n° 21, mars 1949, p. 5.

Henri Wallon qui avait fondé un laboratoire de psychobiologie de psychologie de l'enfant, à Boulogne-Billancourt, dès 1925, avait fait paraître de nombreuses études, parfois expérimentales, autour des problématiques de la constitution de l'identité, des stades du développement psychomoteur et mental de l'enfant. Après la Seconde Guerre mondiale, ses contributions scientifiques s'effacent derrière les grandes entreprises de la fin de sa vie que sont la création de la revue *Enfance*, le militantisme dans le GFEN³⁰⁰, ses cours au Collège de France jusqu'en 1962 et la contribution qu'il apporte à la réforme de l'enseignement français en tant que vice-président, puis président de la commission qui a élaboré le plan Langevin-Wallon³⁰¹. C'est dire qu'en reproduisant des extraits d'une conférence prononcée à la Sorbonne par Wallon, l'UFOCEL délivre à ses lecteurs un discours d'autorité à la fois scientifique et politique. Wallon était à la fois un éminent scientifique dont la particularité des travaux provient de ce qu'ils s'attachent spécifiquement à l'enfant et d'autre part c'était un homme politique, engagé aux côtés de la Résistance³⁰², puis secrétaire de l'Éducation nationale en 1944 du gouvernement de Charles de Gaulle, et enfin député communiste.

Son action politique importante ne l'empêche pas de faire œuvre de pédagogue, aussi prononce-t-il plusieurs conférences en inscrivant ses propres travaux scientifiques dans les préoccupations éducatives de l'époque, en particulier celles qui concernent les rapports que les enfants nouent avec le monde des images. Cette problématique participe de la conception de stades de développement non linéaires (à la différence de Piaget) permis par des mouvements d'intérêt de l'enfant tantôt centrés sur lui-même, tantôt centrés sur le monde. Partant du postulat que l'enfant est un être social dès sa naissance, la psychologie se devait de s'intéresser à toutes les facettes de l'identité de l'enfant ; donc de l'envisager dans son milieu de vie dans un système d'interactions complexes avec les autres, mais aussi avec les moyens de communication en accordant une importance certaine à l'émotion comme facteur de liaison entre le biologique et le social. C'est dans cette perspective psychophysiologique que son intérêt s'est porté sur les rapports de l'enfant avec les films. La contribution apportée dans la revue envisage la réception des films autour du problème suivant : « à partir de quel âge, l'enfant peut-il attribuer une réalité à ce qui se produit sur l'écran. Quand a-t-il vis-à-vis de l'écran la même attitude que l'adulte³⁰³ ? ». Sa contribution s'inscrit dans son travail sur la perception du film en tant que

³⁰⁰ Groupe Français d'Éducation Nouvelle.

³⁰¹ Dont le rapport est publié en juin 1947.

³⁰² Il a été interdit d'enseignement durant le régime de Vichy et a rejoint la Résistance sous le pseudonyme de « Hubert ».

³⁰³ *UFOCEL Informations*, n° 20, février 1949, p. 3.

supports pour les perceptions visuelles et, secondairement, en tant que perception audiovisuelle³⁰⁴.

Ce questionnement, d'abord appliqué aux images fixes, Wallon l'envisage à partir des images mobiles que constituent les films. En posant cette interrogation, la revue ouvre à ses lecteurs une perspective importante, que les autres contributeurs de la revue n'adoptent pas, on l'a vu : il n'y a pas un public, mais des publics. Il n'y a pas des spectateurs à éduquer dans leur plus grand nombre, ou en fonction de leur bonne volonté, comme cela figure dans nombre d'articles de la revue. Il y a des spectateurs différents selon les âges ; il y a des rapports différents qui sont établis aux images de cinéma selon les âges et ces variations ne proviennent pas tant de la morale qui sous-tend ces images que des possibilités cognitives et émotionnelles des individus à des stades de développement donnés : « si le film évolue, l'enfant aussi évolue. Il passe suivant l'âge par différentes étapes³⁰⁵. »

Trois étapes sont distinguées par Wallon. La première, celle où l'enfant a moins de trois ans lui paraît cruciale et c'est sur cette période qu'il s'oppose à certaines entreprises de cinéastes éducateurs tentés par la réalisation de films pour l'enfant de moins de trois ans :

« Peut-il dès l'âge de l'école maternelle suivre un film ? C'est à cette question qu'ont essayé de répondre ceux qui ont réalisé des films pour les écoles maternelles. Pour ma part, je suis très réservé sur ce point. L'enfant de cet âge en effet mêle toujours à ce qu'il voit de sa propre substance affective, de ses souvenirs. Il y a invasion perpétuelle dans les spectacles donnés à l'enfant de sa propre sensibilité et de ses propres réminiscences³⁰⁶. »

La justification apportée par le psychologue se fonde en toute cohérence avec ses autres travaux, amorcés en 1931, sur l'identité construite de l'enfant avec le développement chez « l'enfant [de] la notion de corps propre³⁰⁷. » C'est à partir des possibilités que l'enfant développe avec l'âge, pour réfréner sa sensibilité et s'attacher à la réalité, que sa pensée s'organise. Le film propose un spectacle mouvant qui met en question « la continuité d'existence sous des apparences diverses, par exemple dans les gros plans³⁰⁸. »

H. Wallon pose donc le problème de l'adaptation du film aux spectateurs, mais selon une perspective inhabituelle dans la revue. Le film est intéressant en ce qu'il pose des problèmes de

³⁰⁴ Voir l'ouvrage de Michel Marie *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, A. Colin, Paris, 2006. Il rappelle que ces recherches sur les perceptions ont trouvé de nos jours « un important prolongement dans le courant des sciences cognitives au Etats-Unis » (p. 20).

³⁰⁵ *Id.*

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ Reprise dans la présentation générale de ses travaux pour le numéro 1 de la revue qu'il crée : *Enfance*, n° 1-2, 1963, p. 121-150.

³⁰⁸ *UFOCEL Informations*, n° 20, février 1949, p. 3.

compréhension qui nécessitent d'être envisagés en dehors des schémas habituels privilégiés alors par les rédacteurs d'*UFOCEL Informations*, aussi bien que par d'autres mouvements d'éducation populaire par le cinéma³⁰⁹, c'est-à-dire dans l'absolu de difficultés, culturelles en particulier³¹⁰, ou liées à la connaissance du monde référé dans les images. Les difficultés de compréhension au cinéma sont pensées du point de vue du développement de l'enfant.

Une deuxième phase du développement de l'enfant, et donc un autre public, est définie entre trois et sept ans. Le texte de Wallon ne reprend que très peu des éléments de ses travaux pour cette catégorie d'âge. Seul est souligné le détachement progressif de l'enfant vis-à-vis de sa sensibilité et de ses propres réminiscences. Ce détachement du syncrétisme subjectif de la prime enfance ne fait pas l'objet de développements en termes de conséquences sur les postures de spectateurs spécifiques de cet âge. C'est le stade suivant qui fait l'objet d'une attention plus soutenue. En effet, une dernière période de l'enfance est définie, celle qui se situe entre sept et douze ans. Elle est marquée par le développement d'une objectivité croissante dans l'abord de la réalité et la construction des représentations visuelles, mais les relations logiques qu'il établit sont essentiellement de l'ordre de la comparaison binaire, « par couple », sans parvenir à « établir toute une échelle de comparaisons » entre des éléments en plus grand nombre qui interviennent dans le traitement des informations que requiert la compréhension d'un film. En tant que psychologue, H. Wallon n'envisage pas le type de spectacle cinématographique à proposer à des âges donnés. Sa perspective n'est pas normative comme dans les comptes rendus de la commission de vision de l'UFOCEL qui définissent l'intérêt des films à partir de traits caractéristiques souvent d'ordre moral des films. Sa perspective est cognitive, orientée vers la prise en compte des caractéristiques du spectacle cinématographique.

La première est liée à la connaissance du monde, à l'expérience générale sur laquelle les enfants peuvent se fonder pour comprendre les thèmes qui structurent une narration filmique :

« Nous devons particulièrement étudier ceux qui sont susceptibles d'intéresser l'enfant et déterminer dans quelle mesure il peut découvrir les rapports cachés, les implications sociales plus ou moins complexes que peuvent lui offrir le cinéma³¹¹ . »

Ainsi, ce sont les opérations mentales de réorganisation des informations de façon synthétique, pour les organiser en thèmes, qui constituent un élément important à considérer dans le choix

³⁰⁹ Voir Philippe Bourdier ; « Film et jeunesse ou le cinéma comme langage : l'enseignement du cinéma dans les années 50-60 en France », dans *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire, 2011, p. 89.

³¹⁰ *UFOCEL Informations*, n° 20, février 1949, p. 3.

³¹¹ *UFOCEL Informations*, n° 20, février 1949, p. 3.

des films par les éducateurs. Mais d'autres problèmes de réception sont posés, en particulier ceux qui ont trait au mouvement. Celui-ci est envisagé comme pouvant être à l'origine des processus d'identification du spectateur aux personnages sur l'écran dans la mesure où le mouvement du film est un « mouvement complètement extériorisé par rapport à l'enfant, ce n'est pas le mouvement qu'il accomplit lui-même [...] (L'enfant) ne s'imagine-t-il pas en train de faire lui-même le mouvement³¹² ? ». Loin de poser cette question et d'y répondre par le risque d'une confusion mentale qui serait propre à l'enfance entre la chose représentée et sa représentation, la conscience ne trouvant pas une juste place entre ces deux pôles, Wallon développe l'hypothèse que ce mouvement fondamental sur l'écran de cinéma pourrait être à l'origine de l'attention des enfants, de l'attrait du film pour les adultes, mais également de l'attractivité des acteurs de cinéma sur ceux de théâtre, dans la mesure où l'identification est plus aisée dans le premier cas que dans le second.

Le mouvement sur l'écran nécessite une opération de synthèse des espaces présents dans la diégèse, découpés, et réordonnés par le montage. Or, cette synthèse d'espace n'est pas simple à opérer :

« L'espace réel c'est la simultanéité. Or, cette simultanéité au cinéma apparaît comme une succession [...] Dans l'espace réel, il y a également réversibilité de l'opération ce qui demeure impossible dans l'espace du film. D'où le fait que l'identification de l'espace au cinéma est réalisée avec des éléments entre lesquels il n'existe aucune corrélation établie par notre expérience³¹³. »

Ainsi, c'est autour du mouvement et de l'espace que l'image cinématographique est conçue du point de vue de sa réception. Cette façon de penser la compréhension, la réception s'inscrit dans le courant de l'école de psychologie de la forme, elle-même dans le courant GESTALT. Elle accorde une grande importance aux détails sur lesquels se polarisent les mécanismes de compréhension, puis qui subissent une réorganisation par une hiérarchisation des informations. Ces opérations mentales sont complexes, Wallon avoue lui-même ne considérer que les questions de mouvement et d'espace, mais fait allusion aussi à l'importance du traitement des indices temporels dans les films. Mais, pour complexe que soit la compréhension des films par les enfants, le cinéma représente également un support précieux pour le psychologue expérimental puisque « le cinéma nous offre [...] des situations qui permettent de vérifier les observations et les hypothèses de la psychologie de l'enfant³¹⁴. »

³¹² *Id.*

³¹³ *Id.*

³¹⁴ *Id.*

Les projections cinématographiques comme terrain d'expérience pour le chercheur

La revue propose un véritable protocole de recherche pour mesurer, par l'observation, les réactions des enfants spectateurs. Celles-ci sont prises pour des manifestations de l'intérêt ou du désintérêt, mais aussi plus largement du processus de réception des films : compréhension, manifestations de l'affect, manifestations des attentes. La méthodologie est définie avec précision puisque le protocole a des variables d'observation définies (âges, sexes, petits groupes /vs/ grand groupe), une conception unifiée pour tous les observateurs d'une grille d'observation : six colonnes pour permettre la prise de notes dans l'obscurité de la salle. La première permet l'inscription préalable de la trame événementielle du film, les suivantes sont là pour permettre le relevé libre des réactions des enfants spectateurs, la dernière permet l'annotation des réactions de la salle en général. Il est fait référence à la difficulté pour les observateurs de noter dans l'obscurité ces réactions des spectateurs. Mais le propos se veut engageant pour ne pas décourager les velléités de recherche :

« Il est assez facile de s'habituer à écrire dans la demi-obscurité d'une salle de cinéma : il suffit d'écrire en très gros caractères en espaçant largement chaque ligne. On peut à la rigueur se servir d'une lampe de poche camouflée avec du papier ou du tissu, le faisceau lumineux étant concentré sur un espace très restreint de la feuille de papier afin de ne pas détourner l'attention des enfants qui se trouvent à côté de l'observateur ³¹⁵. »

Ces indications renvoient à la fois à une conception dominante, béhavioriste de la recherche, fondée sur l'observation des effets des stimuli sur les individus. Elle a l'avantage de donner un sens supplémentaire aux projections cinématographiques de l'UFOCE, car ce qui ne serait pas possible dans les salles d'exploitation commerciale est rendu possible par les circuits dits de propagande de l'UFOCEL dont les visées éducatives s'associent aux ambitions d'étude des opérations de réception des films. La congruence des deux explique la présence dans la revue des travaux de Wallon qui reposent sur des postulats tout à fait différents de ceux qui sont par ailleurs développés par d'autres contributeurs dans *UFOCEL Informations*.

Un autre axe de recherche est présent dans la revue de façon cohérente. Si le premier s'inscrit dans le cadre des projections à visée éducatives, sur le temps extrascolaire, avec des publics de jeunes spectateurs, le second axe concerne les situations de projections de films à des fins didactiques, dans le temps scolaire, par les enseignants. Ces recherches qui sont

³¹⁵ *Id.* p. 13.

évoquées dans *UFOCEL Informations* visent à évaluer l'impact sur les apprentissages à l'école de deux types d'enseignement : l'enseignement dit traditionnel, l'autre dit moderne qui recourt aux méthodes audio-visuelles :

« Au moyen de tests, deux classes à peu près identiques furent constituées : l'une soumise à l'enseignement traditionnel, l'autre à un enseignement utilisant les méthodes audio-visuelles.

Chaque mois les connaissances, le jugement, la sensibilité des élèves étaient contrôlés, consignés. Et le résultat fit apparaître un très net avantage au second groupe »³¹⁶.

Le protocole reste inchangé, il est fondé sur l'observation participante, mais ses objectifs sont plus larges puisqu'il vise à apprécier les connaissances, mais aussi les formes de la subjectivité des élèves (jugement, sensibilité). C'est donc au nom d'une conception large, qui associe l'objectivité des connaissances à construire à la la subjectivité des individus que la compréhension est conçue. Elle est envisagée à la fois dans une dimension collective, partagée entre les spectateurs, mais également d'un point de vue plus spécifique : la sensibilité, conçue au sens d'émotion propre au spectateur. Au vu de la méthodologie décrite, l'ambition de la recherche semble démesurée, mais l'article « L'enfant devant l'écran » conclut pourtant :

« menée avec une rigueur scientifique par des spécialistes, il s'agit là d'une expérience qui est tout à l'honneur de résultats obtenus dans une classe de fin d'études de l'école à l'enseignement audio-visuel³¹⁷. »

Ces études sont présentées comme le fruit d'une coopération entre l'Institut de Filmologie dirigé par H. Wallon, le Centre Audio-visuel de Saint-Cloud et l'UFOCEL. Elles participent d'une affirmation permanente, depuis 1946, chez Wallon, de la nécessité de former les enseignants à la psychologie de l'enfant comme le souligne Hélène Gratiot-Alphandery³¹⁸. Ces recherches ont fait l'objet de plusieurs parutions dans *Enfance*, souvent intégrées dans les préfaces ou préambules que Wallon écrivait lui-même sur l'importance de la psychologie scolaire, en soulignant l'importance pour le développement de l'enfant de ce que l'on n'appelait pas encore les pratiques culturelles. Mais, la communication des résultats de ces recherches ne s'arrête pas au cercle des psychologues, aux lecteurs de la revue créée par Wallon au début de

³¹⁶ *Id.*

³¹⁷ *Id.* p. 14.

³¹⁸ Hélène Gratiot-Alphandéry, « Henri Wallon (1879-1962) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, UNESCO : Bureau international d'éducation, vol. XXIV, n°3-4, 1994, p. 826.

1948. En effet, les résultats bénéficient d'une autre forme de communication, dans le cercle de ceux qui sont eux-mêmes observés, les jeunes.

« quelques panneaux nous permettaient de comprendre l'importance des moyens audio-visuels mis à la disposition de l'enseignement. Tel celui, présentant sous formes de courbes, les résultats obtenus dans une classe de fin d'études de l'école annexe d'Auteuil [...] Quelles surprises, quelles richesses d'enseignement ne nous réservent pas ces panneaux réservés aux ciné-clubs de Jeunes ³¹⁹ ! »

L'identité professionnelle des militants de l'UFOCEL, on l'a vu, est fondée sur un engagement qui ne cloisonne pas la sphère privée et la sphère professionnelle. Le militantisme politique promeut une conception de la société où le partage occupe une place essentielle et la recherche scientifique qui s'efforce d'explorer la complexité de l'homme, des sociétés, ne sont pas non plus dissociés. C'est pourquoi les résultats de la recherche ne sont pas cantonnés aux seuls chercheurs, mais à tous les acteurs, participants de ces recherches : scientifiques, politiques, enseignants, militants de l'UFOCEL, de la Ligue de l'enseignement, jeunes eux-mêmes.

Une conception de la pédagogie

Ces recherches dont font état plusieurs numéros d'*UFOCEL Informations* se tournent vers des problématiques liées à la réception des films, mais il en est d'autres qui concernent les usages pédagogiques des films didactiques. Elles s'inscrivent dans un contexte plus général de revendication de politique éducative qui va au-delà de ce qui figurera quelques années plus tard dans le plan Langevin-Wallon, concernant le renouvellement des modalités pédagogiques dans l'enseignement français. *UFOCEL Informations* a la particularité d'exprimer cette volonté, en l'inscrivant dans une réflexion anthropologique sur les rapports entre les formes de représentations et en opposant le langage verbal et le langage iconique. Cette remise en question n'est pas permanente dans la revue, mais elle s'exprime par des contributions spécifiques, comme celle de Célestin Freinet en février 1949, puis en juin-juillet 1949. L'instituteur de Vence met en avant un raisonnement radical qui va au-delà des positions que l'UFOCEL développe dans ses tribunes habituellement :

« Le cinéma est dans une impasse conceptuelle.

C'est parce qu'on n'a pas compris que l'Image était en train de remplacer la parole ou le livre, qu'on s'est contenté de lâcher un peu de lest en faisant quelques séances de cinéma à l'École. Et ces séances elles-mêmes n'ont nullement été conçues comme parties intégrantes de la vie scolaire, mais comme

³¹⁹ *UFOCEL Informations*, n° 20, p.10.

illustration et récréation, comme sacrifice à une mode contre laquelle on veut bien essayer de se défendre, à moins qu'on puisse se l'asservir.

Il ne s'agit pas pour une pédagogie résolument progressiste de continuer l'enseignement par la salive et par les manuels, en se contentant de donner toutes les semaines quelques films sans aucun rapport avec la vie des enfants ou bien des leçons filmées qui ne sont qu'un essai de rajeunissement des techniques oppressives. [...] Le film doit être intégré à la vie de l'École, comme doit l'être le livre, ou la fiche³²⁰. »

La position de Freinet fait de l'école le lieu d'un rapprochement entre le savoir et l'expérience dans l'acte d'enseignement. Elle ne consiste pas seulement à faciliter les échanges de matériels de projection d'un département à un autre, à peser sur les décisions politiques dans la France de l'après-guerre pour permettre une reconnaissance publique des projections non commerciales, à ériger une doctrine en matière de politique culturelle pour le cinéma. Elle ne consiste pas non plus seulement à proposer des actions et des textes de formation des enseignants. Elle ambitionne de révolutionner les gestes, les actions, l'environnement de l'école. Freinet avait, dès 1930, beaucoup contribué avec sa Coopérative de l'Enseignement Laïc à diffuser l'usage de la Pathé-Baby et, en acquérant une « caméra circulante » pour les écoles du Var, à permettre un système de correspondance entre écoles qui associait le film réalisé par des enfants à un document écrit qui présentait le film aux correspondants. On connaît l'intérêt de Freinet pour le cinéma comme technique pédagogique³²¹. Dans les contributions qu'il apporte dans *UFOCEL Informations* il en vient, par un raisonnement analogique à celui qui l'a conduit à renouveler la place des écrits à l'école auparavant, à proposer un type de cinéma, pour les écoles, qui refuse le distinguo film éducatif /vs/ film instructif /vs/ film récréatif. Il s'agit en effet pour lui de proposer, dans le temps scolaire, des situations de réalisation de films, qui, à l'instar de la production d'écrits par l'imprimerie scolaire, motivent les élèves et s'intègrent dans la continuité des activités de la classe. Il ajoute : « Si vous ne partez pas de cette utilisation essentiellement vivante et fonctionnelle, vous aurez un cinéma plaqué sur votre travail scolaire et le dédoublant parfois dangereusement.³²². »

Cette approche du film scolaire questionne l'intérêt des films documentaires à visée éducative, sur lesquels, par ailleurs, la revue mène une réflexion (la rubrique récurrente « les

³²⁰ *Id.* p. 4.

³²¹ Pour une présentation synthétique orientée sur la personne de Freinet, se reporter à Valérie Vignaux, « Célestin Freinet ou le cinéma français et l'éducation nouvelle (1927-1939) » dans Philippe Bourdier (dir.) ; *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire, 2011, p. 75-86.

Pour une étude du mouvement Freinet et le l'ICEM, voir Leslie Dagneaux, *Op. cit.*

³²² *UFOCEL Informations*, n° 20, p. 5.

films au banc d'essai ») en termes d'écriture cinématographique spécifique. Mais, selon Freinet, pas plus que les livres écrits par les élèves dans les classes n'ont remplacé les livres édités, pas plus les films réalisés par les élèves ne se substitueront aux documentaires à usage didactique. L'article de Freinet est accompagné d'un autre, écrit par René Bibault, l'un des membres de l'ICEM, également secrétaire départemental du Syndicat National des Instituteurs de la Vienne : « Comment j'utilise le film dans ma classe ». Comme le remarque Leslie Dagneaux³²³, cet article annonce la rubrique qui figurera quelques mois plus tard dans *L'éducateur* « Comment je travaille dans ma classe ». Le texte de René Bibault présente, comme celui de Freinet, l'intérêt d'analyser et d'interroger les choix professionnels des enseignants selon une approche nouvelle. Il apporte un témoignage précis, concret sur les usages des films en classe. Sa particularité tient à ce que ces derniers ne sont pas conçus comme de simples illustrations de cours, mais ils structurent le temps même des apprentissages des élèves. À partir du film, l'enseignant envisage avec les élèves toutes les facettes du programme que le film permet d'aborder logiquement³²⁴, dans une démarche de reformulation de la compréhension du film ou bien d'approfondissement des notions sous-jacentes au récit filmique. Cet article inédit qui devait, selon Albert Ravé, en appeler d'autres dans la revue³²⁵, ajoutés à ceux de Freinet, témoigne d'une considération nouvelle sur les films. Ces derniers sont pensés du point de vue de ses usages pédagogiques ; les questions d'esthétique, de construction narrative, de contenu moral, de réalisation technique importent moins que l'appropriation sociale, spécifique au monde de l'enseignement qui en est faite. À la différence des caractérisations des films dans les comptes rendus de la commission de vision de l'UFOCEL, pour ces pédagogues, la valeur du film n'est pas absolue, mais relative à son inscription dans une sphère des usages culturels spécifiques. Un autre rédacteur, R. Niveau en vient même à proposer « un enseignement par l'écran³²⁶ » dans lequel le tableau noir traditionnel se voit complété par « un tableau blanc³²⁷ ».

³²³ Leslie Dagneaux, *op. cit.* p. 223.

³²⁴ On retrouve là une parenté avec la ritualisation de l'écriture de la phrase du jour, proposée par le mouvement Freinet, comme principe structurant du temps scolaire journalier.

³²⁵ Albert Ravé, dans la présentation du texte de René Bibault, "Comment j'utilise le film dans ma classe », *UFOCEL Informations*, n° 30, février 1959, p. 4.

³²⁶ *UFOCEL Informations*, n° 27, novembre 1949, p. 9.

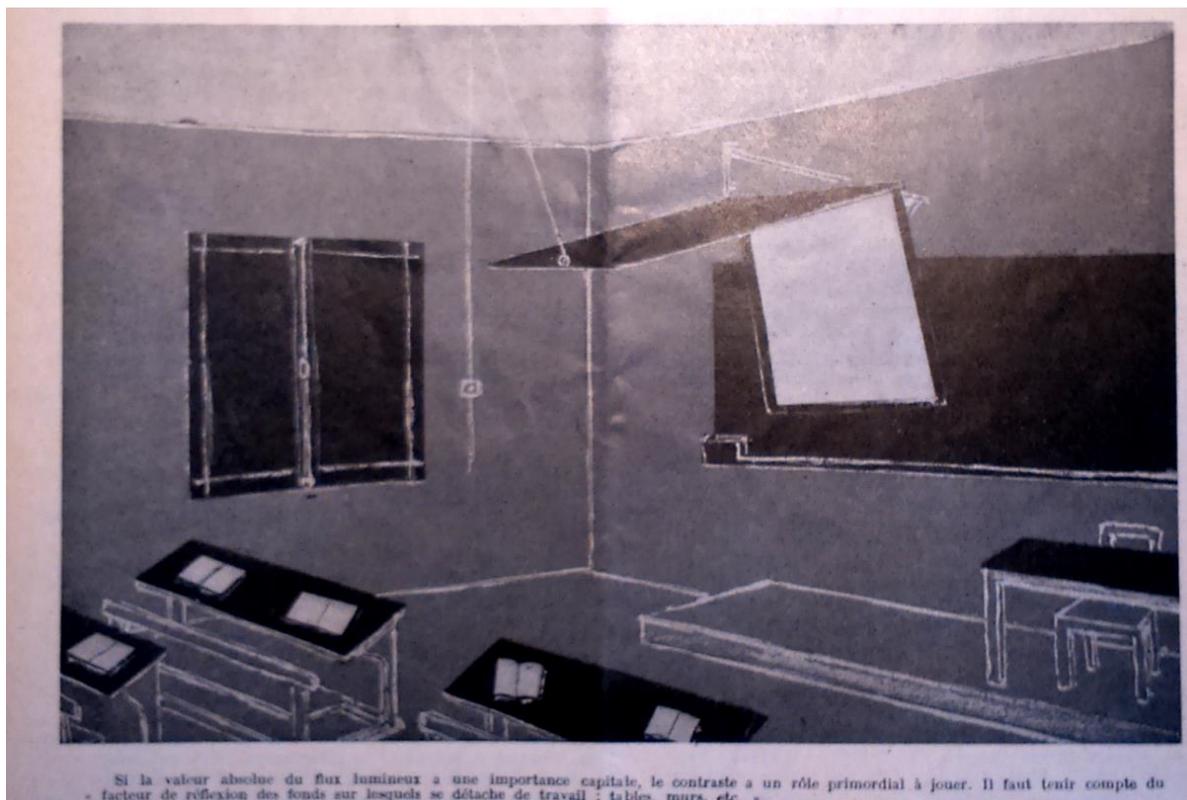


FIGURE 24 LA CLASSE IDEALE AVEC UN DOUBLE TABLEAU

Il y a une recherche de complémentarité entre ce qui peut être compris, appris, sans être vu, donc qui a un haut niveau d'abstraction, et ce qui gagne à être vu pour être compris puis appris :

« Dans la nouvelle classe, tout ce qui n'est pas objet de leçon ou moyen d'acquisition cesse de s'imposer à la vue. La netteté métaphorique des choses de l'esprit devient réalité à l'écran. L'exigence cartésienne « ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présentait si clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute » est satisfaite quant à la perception des choses ou de leur image, ou de la figuration graphique de la langue³²⁸. »

En somme, ces considérations sur les films, envisagées du point de vue de la diversité de leurs usages dans les choix pédagogiques, participent d'une façon de penser le cinéma de manière diversifiée.

³²⁸ *Id.*

Chapitre 3. Un discours pluriel sur les films

Le principe même d'un écrit de liaison entre des adhérents différents unit les lecteurs autour du cinéma. Cependant, cette passion s'oriente vers des formes différentes et complémentaires : projection de films dans une perspective d'animation socioculturelle, acculturation au cinéma comme patrimoine artistique, maîtrise technologique des appareils de cinéma. La diversité de ces centres d'intérêt se double elle-même de différences de perspectives, selon les rédacteurs d'articles sur la réception sociale des films : normative, avec la morale laïque en ligne de partage ou bien heuristique, avec des recherches sur la réception des films par les enfants, ou bien encore spéculative avec des articles esthétiques, historiques sur le cinéma. Les analyses de films trouvent donc une place dans la revue sous trois formes : dans les comptes rendus de la commission de vision, dans des articles spécifiques plus développés consacrés à quelques films, à valeur emblématique et enfin, en tant que références ou éléments de corpus étudiés dans des articles synthétiques, souvent relevant d'une histoire du cinéma.

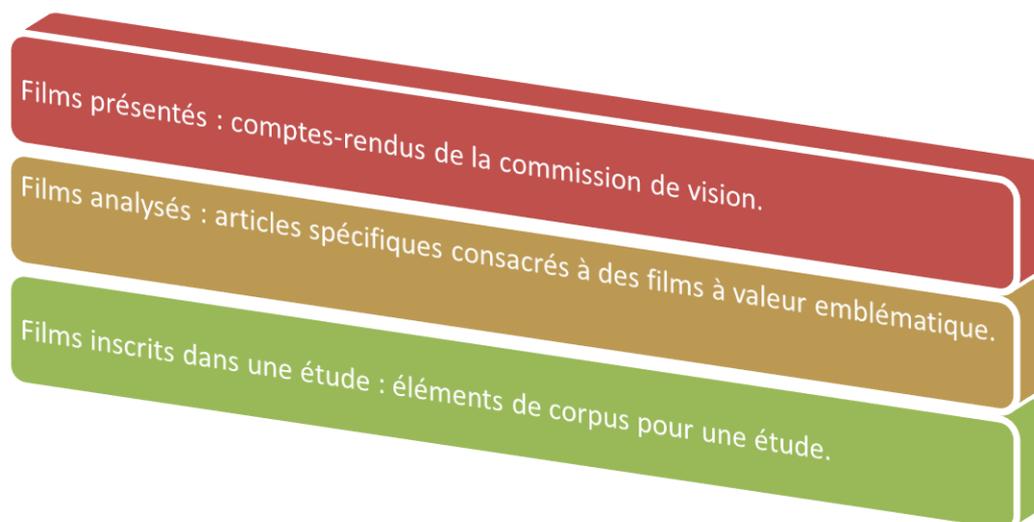


FIGURE 25 PRESENCE DES ETUDES DE FILMS DANS LE DISCOURS DE LA REVUE *UFOCEL Informations*

Ainsi, la présence de discours dans *UFOCEL Informations*, non sur le cinéma en général, mais sur des films particuliers, ne fait pas l'objet d'une place déterminée par les concepteurs de la revue. Cette rareté et les variations de la présence de textes qui présentent des films selon une approche un tant soit peu analytique sont le signe d'une absence de ligne éditoriale claire. Le passage à *Image et son*, constituera une évolution importante de ce point de vue.

Vers la systématisation du discours sur les films

Le discours constitué sur les films que l'on rencontre le plus régulièrement et le plus souvent au fil des numéros d'*UFOCEL Informations* se situe dans une rubrique qui est établie avec une certaine régularité : dans les comptes rendus des réunions de la commission de vision de l'UFOCEL. Le lecteur la rencontre dans chacun des neuf premiers numéros, puis dans les numéros 14 et enfin dans le numéro 21, sous une forme différente, puisqu'il ne s'agit que d'une longue liste de titres des films ayant reçu le visa du Ministère de l'Instruction publique « Films d'enseignement et d'éducation ». Nous avons déjà évoqué les caractéristiques de ces comptes rendus : leur caractère synthétique, organisé selon des rubriques (nationalité, acteurs principaux, données techniques, valeur artistique, valeur morale, résumé succinct), la caractérisation sommaire par catégories usuelles des spectateurs, jugement moral orienté vers l'exaltation de l'aide à autrui.

Les films qui sont visionnés par la commission puis présentés sont français, datent souvent de l'entre-deux-guerres : *Le Petit Jacques* de Georges Lannes et Georges Rollet (1923), *La joueuse d'orgues* de Charles Burguet (1925), *La bataille silencieuse* de Pierre Billon (1935), *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (1937) ou sont plus contemporains comme *Dernier atout* de Jacques Becker (1942), ou bien *Nous les gosses* de Louis Daquin (exploité en 1943), pour n'en citer que quelques-uns. C'est en tout un ensemble de 124 films qui bénéficient d'une fiche descriptive de mai 1946 à juin 1948 ; sans compter la liste, plus fournie encore, mais qui n'est constituée que de titres de films, dans le numéro 21 de mars 1949. Ces fiches sont organisées selon les distributeurs de films, soit selon une logique qui n'est pas celle d'une cinéphilie en tant que spectateur, mais d'une cinéphilie en tant qu'organisateur de séances de projection. C'est donc bien dans une logique pragmatique qui permet un choix et une connaissance éclairée minimale des films pour le projectionniste que la revue privilégie de manière logique.

Dans le premier numéro, ces indications figurent systématiquement. Pathé est l'unique distributeur mentionné. Ensuite, l'UFOCEL envisage des films provenant d'autres distributeurs parisiens : Compagnie Commerciale Française de Cinéma, Fernand Rivers, Minerva, Discina, B. Simon³²⁹. On peut émettre l'hypothèse que cette diversification durant les années 1947-1949 est liée à la reprise de l'industrie cinématographique française de ces années, y compris en ce qui concerne la reproduction de copies et leur distribution. Le choix de films nationaux obéit à

³²⁹ Tous ces distributeurs, producteurs délégués avaient alors leur siège administratif à Paris : F. Rivers, 9 av. des Ternes, Minerva au 9 rue de Marignan, Discina, 128 rue de La Boétie, B. Simon 22 rue de la Faisanderie. Seuls quelques films avaient pour distributeur la Fédération de Ciné Club de l'Aude qui se trouve mentionnée.

une logique de défense de la production française, par ailleurs proclamée par la revue, au moment même où les films américains leur font concurrence dans les salles d'exploitation commerciale. Mais ce choix de films français épouse également une aspiration collective de l'après-guerre à voir des films français, comme les chiffres de fréquentation des salles commerciales en témoignent. Les années 1947-1950 correspondent à une période où le cinéma français gagne des spectateurs. En 1949, sur les 387,7 millions d'entrées vendues, 164,5 millions allaient pour des films français, contre 172,7 millions pour les films américains et 50,5 millions pour des films d'autres nationalités. Les années qui suivent ne feront que renforcer le poids de la production nationale dans la consommation culturelle des Français en salles commerciales. Ainsi, le choix de films pour les circuits de propagande, non commerciaux, sont sous-tendus non seulement par des critères de qualité, mais également par un souhait d'épouser les attentes des spectateurs de l'époque, tout au moins en termes de production nationale et, peut-être, de langue parlée dans les films qui ne sont plus muets.

La rubrique « compte-rendu de la commission de vision » fait l'objet d'explications sur son élaboration dans le numéro 14, car la revue fait appel à ses lecteurs pour nourrir par des critiques cette rubrique. Elle annonce ce qui lui succédera, conçue de façon plus analytique encore, à l'instar des fiches de l'IDHEC qui existaient alors³³⁰. Seuls les films « jugés intéressants³³¹ » sont concernés.

Le discours sur des films particuliers

Certains films ont, par ailleurs, un statut privilégié dans la revue dans la mesure où ils bénéficient d'articles spécifiques. Pour l'essentiel, ils sont rares durant cette première période de la revue. *La bataille du rail* de René Clément (1946), *Le ciel est à vous* de Jean Grémillon (1943), *L'éternel retour* de Jean Delannoy (1943), *L'école buissonnière* de Jean-Paul Le Chanois (1949) et *Dans la mine de houille* de Jean Bréault (1939) bénéficient d'un tel traitement. Ce dernier est présenté dans une rubrique intitulée « critique cinématographique ». Les critères d'appréciation du film sont liés à l'intérêt qu'il représente pour l'enseignement des

³³⁰ Les liens entre *UFOCEL Informations* et l'IDHEC sont constitués par les figures qui contribuent à l'une et à l'autre des structures, comme Jean Mitry. Il est fait aussi d'emprunts par *UFOCEL Informations* d'articles présents à l'identique, ou sous une forme plus développée, dans les bulletins de l'IDHEC à partir du numéro 1 de mai 1946. Ils ont été réédités dans des numéros thématiques « Analyses de films » que l'IDHEC faisait paraître, en conservant souvent le même texte plusieurs années plus tard, dans son mensuel *Films et documents*. Cette pratique de l'emprunt, du ré-emprunt d'archives, la question plus générale des liens entre les deux revues, leurs organismes constituent un domaine de recherche à venir.

³³¹ *UFOCEL Informations*, mai 1946, n° 1, p. 2 et 3.

sciences d'une part et, d'autre part, l'alliance du *placere et docere* comme forme à atteindre pour l'enseignement par les films :

« Cette partie, de beaucoup la plus développée, est fort bien traitée et décrit avec suffisamment de minutie toutes les opérations d'extraction, de boisage, et surtout les terribles dangers de la mine. Les scènes de la catastrophe et celles du sauvetage frappent et émeuvent de façon certaine tous les enfants à l'imagination et à la sensibilité effervescentes. La bande se termine par un rappel des chiffres de production³³². »

Ce qui prime, c'est donc la capacité pour un film documentaire à donner à voir avec précision ce qui n'est pas visible en temps ordinaire, tout en mêlant les données factuelles (chiffres de production) et la capacité à frapper les esprits par la sollicitation de l'émotion dont l'enfant est capable. Cette recherche de cohérence entre la chose représentée et l'image cinématographique qui prévaut dans l'appréciation de ce type de film se retrouve également pour *L'éternel retour*, pourtant film bien différent. En effet, dans ce dernier, le choix de modernisation de la légende de Tristan et Yseult se trouve souligné pour ne garder d'elle que sa signification : l'idée de la fatalité de l'amour qui l'élève au-dessus de toutes les lois. Cependant, la critique note que « leur authenticité réaliste, leur vérité immédiate donne aux côté (sic) légendaires un ton faux et prétentieux³³³. » L'analyse qui suit démontre cette inadéquation entre les deux en proposant une analyse organisée entre les éléments descriptifs et les éléments symboliques du film. Les critiques, Jean Mitry et Albert Ravé, qui signent le texte, mettent l'accent sur cette incohérence du propos du film avec les moyens esthétiques mis en œuvre. D'un point de vue méthodologique, la critique s'appuie à la fois sur une analyse globale (dite analyse cinématographique) et des analyses particulières « de quelques séquences » qui viennent à l'appui de la démonstration.

Mais cette approche analytique des films que l'on vient de décrire ne se retrouve pas dans le troisième film qui se trouve présenté longuement par la revue : *L'école buissonnière*. Le film fait l'objet de deux articles très contrastés, l'un d'ordre génétique, signé par Jean-Paul Le Chanois et l'autre, signé par Célestin Freinet. Ce dernier porte un regard critique sur le film qu'il a inspiré lui-même, avec son épouse Elise Freinet. La diégèse du film est en effet constituée par l'histoire de la vie du couple d'instituteurs, en particulier de l'affaire dite de Saint-Paul qui, en 1930-1931, a vu le couple Freinet s'opposer à sa hiérarchie, à la municipalité

³³² *Id.*

³³³ *UFOCEL Informations*, n° 10, déc. 1948, p. 8-9.

de Saint-Paul et au Préfet des Alpes maritimes³³⁴. C'est donc Freinet spectateur de sa propre histoire qui commente le film dans *UFOCEL Informations*, sans complaisance. L'article souligne le jeu de propositions que les Freinet font à Le Chanois et les choix que le réalisateur opère finalement. Ainsi, filmer les véritables élèves de l'école se révèle maladroit pour le cinéma, car :

« nouveaux venus, en effet, ils avaient peu ou pas d'accent, ce qui ne cadrerait pas avec l'atmosphère provençale du film. Les autres ont été choisis dans différents villages, recrutés dans les centres sociaux des colonies, etc.³³⁵. »

Par ailleurs, Célestin Freinet déplore la présence d'une séquence du film : celle où le jeune instituteur, M. Pascal³³⁶, double de Freinet, enlace dans une étable Cécile Simonin³³⁷, la serveuse peu farouche du bar et sœur de l'élève-cancre que l'instituteur veut ramener dans les apprentissages. Freinet regrette cette scène qui constitue pour Le Chanois une scène nécessaire au succès public du film. Par ailleurs, s'il loue le film, il regrette qu'une séquence écrite dans le scénario, magnifiant le travail de l'instituteur ait été supprimée : « la scène émouvante du vieil instituteur qui, au moment de la retraite, se séparait les larmes aux yeux de la classe où il avait œuvré³³⁸. » Enfin, il déplore que le film apparaisse trop comme une création du seul Jean-Paul Le Chanois, puisqu'« il ne s'agit point là d'une utopie, mais d'une aventure vécue³³⁹. » C'est donc autour du rapport à la vérité et à l'émotion que suscite le film que la critique cristallise son argumentation. Le texte de Le Chanois suit également cette logique, mais du point de vue de l'acte de création cinématographique :

« tout créateur soucieux d'écrire une histoire à laquelle on puisse croire, doit puiser aux sources mêmes de son sujet. C'est ainsi que, pour éviter de dire trop de bêtises sur ces problèmes d'éducation que je « sentais », mais que je ne connaissais pas d'expérience, j'ai dû lire beaucoup [...] et faire un véritable reportage sur les conditions et la vie d'un instituteur, l'atmosphère d'un village de Provence³⁴⁰. »

³³⁴ Cette opposition avait des sources multiples à la fois dues au mouvement de contestation pédagogique que faisait souffler le mouvement de l'Imprimerie à l'École et de sa coopérative CEL mais aussi à des obstacles locaux : inscriptions d'enfants refusés, nomination d'Elise Freinet refusée dans l'école de garçons, blocage du fonctionnement de la Caisse des écoles par le maire, menace de déplacement de Freinet dans un autre département par son autorité hiérarchique.

³³⁵ *UFOCEL Informations*, n° 10, déc. 1948, p. 8-9.

³³⁶ Joué par Bernard Blier.

³³⁷ Jouée par Dany Caron.

³³⁸ *Id.*

³³⁹ *UFOCEL Informations*, n° 22, avril 1949 « *L'école buissonnière* doit contribuer à créer une atmosphère favorable à l'école moderne ».

³⁴⁰ *Id.* : « Un film à la gloire de la pédagogie moderne et de l'école laïque : *L'école buissonnière* », par Jean-Paul Le Chanois.

Pour *Le Chanois* comme pour *Freinet*, en privilégiant la fidélité à une réalité collective, mais oubliée du plus grand nombre, le film à la fois témoigne de ce qui existe bien et fait œuvre de propagande, puisque cette réalité est montrée par le film à la fois comme exemplaire et emblématique ; par conséquent, à généraliser. Dès lors, lorsque cette réalité exemplaire coïncide avec les valeurs de l'UFOCEL attachées à la laïcité, à l'évolution des pratiques pédagogiques, à la considération pour l'enfant, le film semble mériter qu'on lui consacre un ou plusieurs articles spécifiques. Avec deux articles, une image en couverture, et plusieurs photographies issues du film, ce film bénéficie plus qu'aucun autre d'une présentation au sein de la revue. Elle représente alors un soutien important qu'aucune autre revue de cinéma n'a accordé à *Freinet* à l'époque.

Le cinéma comme ensemble de références culturelles portées par le discours d'*UFOCEL Informations*

Enfin, les films dans le discours de ces numéros d'*UFOCEL Informations* tiennent lieu de références culturelles, artistiques, pédagogiques inscrites dans le discours argumentatif. Ils représentent des exemples au service d'arguments pour servir une thèse, en général liée à l'histoire du cinéma, ou bien pour servir un thème dont la visée est prescriptive. Ils figurent souvent sous la forme de titres seulement, ou la mention de noms propres d'acteurs le plus souvent, qui renvoient à la culture partagée des adhérents de l'UFOCEL. Qu'on en juge :

« C'était pour écouter chanter Tino Rossi, et pour voir vivre le « puisatier » Raimu. On n'a pas aimé Tino Rossi acteur, mais Raimu a conquis un public qui l'ignorait et j'ai vu, comme pour *Le Pèlerin* de Charlot, le rire esquissé s'arrêter brusquement sur les lèvres du plus fruste³⁴¹. »

Cet article de M. Darnaud qui relate une séance de projection cinématographique itinérante dans un petit village en 1947-1948, devant une vingtaine de spectateurs peu familiers avec le cinéma, est assez emblématique de l'usage de la référenciation au cinéma dans le discours de la revue. Les noms propres et les titres sont cités dans un système de jugement binaire (Tino Rossi /vs/ Raimu) que souligne une disposition syntaxique antithétique (écouter chanter /vs/ voir vivre). Le titre du film *Le Pèlerin* sert de référence culturelle et de rappel dans l'expérience de spectateur. À partir de ce rappel qui résonne quasiment comme un argument d'autorité (la référence à Chaplin), le spectacle populaire (le film chantant avec Tino Rossi) s'en trouve

³⁴¹ *Id.*

discrédité. Ainsi cette forme d'argumentation dans un discours qui porte sur les films érige des valeurs auprès des lecteurs par dépréciation et par valorisation de tel ou tel film.

Plus visible encore est l'autre inscription des films en tant que références pour l'éducateur : les nombreuses listes de films (celle des films fixes ayant reçu le visa « films d'enseignement et d'éducation »³⁴², celle des films analysés dans *L'Écran français*³⁴³, celle des films interdits aux mineurs de moins de 16 ans³⁴⁴ ou celle du « tableau synoptique d'Histoire du cinéma » de Jean Mitry³⁴⁵, par exemple). Dans tous les cas, elles sont constituées par les titres, parfois accompagnés des dates d'exploitation commerciale, plus rarement par les noms des réalisateurs. Ces listes représentent un autre moyen de constituer des références « incontournables » que les instituteurs doivent connaître. Le procédé est un moyen classique pour ériger une norme culturelle et artistique, socialement partagée, pour dicter implicitement auprès de l'éducateur une nécessité de connaissance dans une conception de l'éducation populaire à la fois comme découverte et comme transmission de connaissances. Toutefois, ce qui se rencontre fréquemment pour les films dans la revue ne figure pas autant pour les recommandations de lectures professionnelles. En effet, rares sont les recommandations de lecture. Sur les 117 articles référencés examinés seuls deux, fort courts, recommandent des ouvrages aux lecteurs. Ce déséquilibre peut s'interpréter de différentes manières. L'ouverture à la culture cinématographique, creuset de l'engagement militant des lecteurs est fait au détriment d'une culture livresque, peu encouragée. Mais l'on peut penser aussi que l'existence de la revue doit pallier l'effort de lecture que ces enseignants, qui ne sont pas que des tourneurs de manivelles, devraient sans cela entreprendre.

³⁴² UFOCEL Informations, n°24-25, juin-juillet 1949, p. 6-9.

³⁴³ Id. p. 18.

³⁴⁴ Id. p. 9-10.

³⁴⁵ UFOCEL Informations, n° 27, nov. 1949, p. 16-17.

CONCLUSION

Les rédacteurs de la revue sur laquelle nous avons souhaité faire porter l'attention promettaient à leurs abonnés « trois bonnes heures de lecture instructive³⁴⁶. » C'est une ambition identique qui a sous-tendu l'élaboration de l'étude qui a été proposée... Celle-ci porte en effet sur un ensemble éditorial à la fois important par son emprise sur les lecteurs de la seconde moitié des années 1940, mais souvent délaissé comme type d'archives. Le travail proposé emprunte son approche à celle que l'on désigne parfois par l'expression « micro-Histoire ». Celle-ci permet aux historiens d'éclairer une période à partir de documents jusqu'alors négligés, provenant d'un ensemble non constitué préalablement ou disséminé avec le temps. Ces approches accordent une attention à des points de vue spécifiques d'acteurs « particuliers », peu envisagés auparavant³⁴⁷ par les études. Les documents étudiés sont considérés non seulement « comme une source, mais comme un objet d'histoire »³⁴⁸. Les acteurs de ces histoires d'éducation populaire que nous avons évoquées à travers la caractérisation d'une revue pourront peut-être alors faire effraction dans l'Histoire du cinéma et de l'éducation.

Dans le cas de l'étude du cinéma éducateur et de l'éducation au cinéma au XX^e siècle, plusieurs travaux de recherche³⁴⁹ ont cependant déjà souligné l'importance de la contribution des mouvements d'éducation populaire aux usages sociaux du cinéma en France (cinéma amateur, militant et éducateur)³⁵⁰. Ils ont également souligné leur rôle dans les évolutions de la production cinématographique³⁵¹, de la diffusion du cinéma, en particulier à l'égard du cinéma

³⁴⁶ UFOCEL Informations, n° 10, déc. 1948, p. 3.

³⁴⁷ L'on songe par exemple à l'ouvrage de Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, 2015, Nouveau monde éditions ou bien à celui de Sylvie Lindeperg *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris, 2012, Verdier, coll. « Histoire ». S'agissant des principes de ces approches, voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Analyse de films de soldats réalisés pendant la guerre d'Algérie (1954-1962) : une méthode historique », dans *Les Lettres de la SPF* (Société de psychanalyse freudienne), n°28, Paris. Voir également Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, 1992, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel ».

³⁴⁸ « Je ne considère pas seulement ces films comme une source, mais comme un objet d'histoire. » Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Op. cit.* (2015), p. 16.

³⁴⁹ En particulier : Antoine Prost, *Education, société et politiques, une histoire de l'enseignement en France, de 1945 à nos jours*, Paris, Ed. du Seuil, 1992 ; Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994 ; Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007 ; Pascal Laborderie, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 2015.

³⁵⁰ Voir les travaux de Valérie Vignaux, en particulier : *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, 2007, AFRHC. Voir également, Philippe Bourdier, Bourdier, P. (2016 b). « La construction discursive d'un idéal de spectateur dans Ufofel informations de 1946 à 1950 », dans Gimello-Mesplomb, F., Laborderie, P., Souillés-Debats L., *La ligue française de l'enseignement et le cinéma : l'éducation cinématographique dans le réseau de l'UFOLEIS (1945-1989)*, Paris, 1895-AFRHC, pp. 194-211.

³⁵¹ Borde Raymond, Perrin Charles, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

parlant, à la Libération, en France. D'autres ont souligné le rôle paraétatique des Offices et le fait que ceux-ci ont constitué de véritables relais entre les divers acteurs locaux et les ministères, en particulier le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts ainsi que le ministère de l'Agriculture. Certaines recherches³⁵² ont montré que, dès 1912, les collections des Offices ont intégré les films de propagande qui entendaient lutter contre l'exode rural, produits par le ministère de l'Agriculture, au moment même où la Ligue de l'enseignement se structurait de façon complexe pour organiser ses nombreux secteurs d'intervention auprès de la jeunesse française. Enfin, un troisième éclairage, récent, a été apporté sur les actions de l'UFOCEL. Il a consisté à mettre en évidence la place des projections non commerciales que les Offices assuraient dans le contexte économique³⁵³ et dans le cadre réglementaire français de la Libération³⁵⁴. Ces trois approches sont fondées, d'un point de vue méthodologique, sur des analyses d'archives constituées par l'ensemble des publications professionnelles produites tout au long de ces années par l'UFOCEL. Mais si l'ensemble des revues de l'UFOCEL a bien fait l'objet d'études, *UFOCEL Informations* n'a fait l'objet d'aucune étude monographique.

Pourtant, ces fascicules qui se voulaient bulletins de liaison entre les adhérents de l'UFOCEL, ont représenté des instruments de formation des enseignants au lendemain de la guerre, dans une phase de reconstruction des réseaux de l'UFOCEL et, plus largement, de La Ligue de l'enseignement, comme du ministère de l'Instruction publique en France. Leur particularité rédactionnelle tient à ce que, de bulletins de liaison, ils se sont métamorphosés progressivement en revue professionnelle. Ils forment un ensemble éditorial qui peu à peu s'est organisé par récurrence des rubriques, affirmation des identités des rédacteurs, évolution de la maquette formelle, spécialisation du discours de plus en plus didactique et par l'accroissement de l'ampleur des volumes au fil du temps. Si bien qu'en 1951, le besoin d'adopter un autre titre sera éprouvé, la nécessité d'une autre revue sera ressentie collectivement ; une revue plus en adéquation avec les évolutions qui se dessinent au fil des livraisons, à mesure que l'attention des lecteurs se trouve orientée vers les critiques de films, vers l'Histoire du cinéma et que la réflexion se tourne vers d'autres médias de communication : le son, la télévision, la radio. Ce sera *Image et son* jusqu'en 1969, puis *La revue du cinéma* jusqu'en 1992.

L'intérêt du point de vue didactique d'*UFOCEL Informations* est d'avoir accompagné l'essor des projections cinématographiques non-commerciales dans la France de l'après-guerre, mais

³⁵² Voir Pascal Laborderie, « Le statut du cinéma non commercial : un débat médiatisé dans *Le Film français* et *UFOCEL Informations* (1946-1955) », *Théorème*, n° 23, 1995.

³⁵³ Roxane Hamery, « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, *UFOCEL Informations* juillet-septembre 2012, pp. 75-88.

³⁵⁴ Pascal Laborderie, *Op. cit.*, 2015.

aussi d'avoir posé le problème de l'analyse filmique. Celle-ci était posée comme une pratique de réception qui ne va pas de soi, complexe qui peut se construire auprès des spectateurs mais qui suppose que l'éducateur soit au fait de la complexité de cette analyse. Elle nécessite des connaissances de plusieurs ordres, en particulier des connaissances techniques (technologie de la prise de vue, de la projection), historiques (cinéastes et acteurs, productions nationales) qui s'éloignent certes d'une pratique ordinaire de spectateur mais qu'il conviendrait de développer auprès du plus grand nombre. Un autre intérêt provient de ce que le discours de la revue est constitué par une intrication entre un discours institutionnel du ministère de l'Instruction publique qui se trouve reproduit pour tout ce qui concerne les usages pédagogiques des images animées, avec un discours non-institutionnel qui vise à constituer une doctrine d'enseignement. Celle-ci porte non seulement sur les usages pédagogiques du cinéma, qu'on a coutume de nommer cinéma éducateur, mais aussi sur l'éducation au cinéma. Cette bipartition de la réflexion autour du sujet enseigné /vs/ moyen d'enseigner représente les deux orientations d'une conception classique de l'enseignement où la réflexion du pédagogue s'attache essentiellement à l'exactitude du savoir à dispenser, ainsi qu'à la modalité pédagogique la plus adaptée. Mais l'originalité d'*UFOCEL Informations* réside dans l'existence de trois dimensions supplémentaires qui entrent en ligne de compte dans la réflexion professionnelle : l'inscription de la réflexion sur l'enseignement dans une dimension sociétale, psychologique et technologique.

En effet, plusieurs articles inscrivent les questions d'enseignement du cinéma dans les évolutions de la société française qui concernent les choix politiques pour l'économie du cinéma de l'après-guerre (législations en usage, régimes fiscaux des projections dans le cadre de l'éducation populaire), mais aussi les rivalités entre l'enseignement catholique et l'enseignement public laïque. Six articles écrits en particulier par Raymond Barkan figurent dans la revue. Ils constituent une étude minutieuse, mais partisane, des dispositions prises par le clergé et l'enseignement catholique pour favoriser les projections cinématographiques, ou les usages pédagogiques du cinéma, de sorte qu'ils puissent rivaliser avec l'UFOCEL. L'étude de ces chroniques reste à accomplir, mais la récurrence de cette rubrique correspond à l'expression d'une prise de conscience d'une seconde source de concurrence pour l'UFOCEL. À celle de l'exploitation commerciale du cinéma, s'ajoute la concurrence de l'éducation populaire dans les réseaux d'éducation catholique. Mais l'arrière-plan sociétal de la manière d'envisager le cinéma et la jeunesse ne s'arrête pas là. Si tel était le cas, la revue ne serait qu'une publication d'un groupe de pression socioprofessionnelle. La réflexion se déploie également vers l'étranger. Elle s'attache à ce qui est entrepris par les groupes d'éducation populaire, ou bien les États,

pour nouer un rapport culturel entre la jeunesse et les films. Grande-Bretagne, Canada, Égypte, Autriche sont ainsi présentés au moyen d'articles qui s'apparentent à des études descriptives. Les efforts d'éducation populaire à l'étranger sont valorisés aux yeux des lecteurs, ce qui constitue une caractéristique d'une écriture partisane. Mais souvent aussi, les fonctionnements à l'étranger sont désignés comme des alternatives possibles à mettre en œuvre en France. Elles représentent aussi des fonctionnements, des usages qui interrogent les pratiques du cinéma éducateur et de l'éducation au cinéma menées dans la France de cette époque.

Les deux autres apports essentiels de la revue qui complexifient la conception didactique du cinéma pour la jeunesse, en l'éloignant d'une conception traditionnelle de l'enseignement et de la construction d'une acculturation auprès des jeunes, proviennent des articles qui sont consacrés à la construction d'un idéal de spectateur. Cet idéal commence à intégrer les particularités psychologiques de la réception, de la compréhension chez le jeune enfant. Celui-ci est pensé comme un spectateur aux centres d'intérêts spécifiques, aux capacités cognitives évolutives dans les articles spécialisés reproduits dans la revue. Toutefois, cette approche de la réception se limite à quelques articles particuliers, comme isolés, tandis que la plupart des autres rédacteurs, à l'évidence, méconnaissent les travaux des chercheurs présentés par ailleurs dans la revue. Enfin, prolongeant un discours traditionnel dans la formation professionnelle des projectionnistes de cinéma, les contenus liés à la technologie du cinéma, à la législation sur les projections sont très présents également. La technique doit servir l'art, elle le permet par la qualité recherchée scrupuleusement pour les projections.

La revue délivre à la fois un discours d'autorité qui accorde une place prééminente aux responsables de La Ligue de l'enseignement, à ceux de l'UFOCEL, aux autorités scientifiques ou hiérarchiques de l'époque. Elle accorde une place réduite au courrier des lecteurs. Cependant elle permet à des militants de l'éducation populaire de témoigner de leurs pratiques : ciné-clubs, projections de formats spécifiques et, plus rarement, création de films.

L'ensemble des recommandations, des principes dégagés à des fins de reproduction de gestes professionnels qui constituent la doctrine de la revue ne peut se dégager que par une mise en relation des argumentations éparpillées au fil des numéros. Cette reconstitution représente ici l'enjeu et le moyen de l'analyse du discours qui s'attache au contexte d'énonciation. Celui-ci prend en compte, en particulier, ces lecteurs spécifiques qu'étaient les directeurs départementaux des offices régionaux du cinéma éducateur. Il prend aussi en compte les pouvoirs publics, toujours destinataires en creux du discours de la revue. Son analyse révèle combien ce discours d'autorité coexiste avec un discours qui vise à rassembler, soutenir les lecteurs dans leur vocation militante. Il souligne aussi que la revue, si elle voulait bien toucher

le plus grand nombre de lecteurs, ne sacrifie pas aux usages éditoriaux des revues de cinéma grand public. La vocation première de la revue *UFOCEL Informations* est bien de toucher des lecteurs spécifiques. Elle correspond donc bien à la vocation d'une revue professionnelle, qui propose, enjoint d'adopter des attitudes dans l'exercice d'une profession, mais aussi en dehors de la profession, fondées en raison, communiquées par une argumentation à la fois écrite et visuelle.

Cette conception est fondamentalement marquée par une volonté de globaliser le cinéma, l'enseignement, le cinéma et son enseignement, l'enseignement par le cinéma. Le tout doit constituer un continuum culturel et social. Il s'agit en effet de voir des films, de montrer des films, mais aussi faire des films ; il faut enseigner par les films, mais aussi enseigner pour mieux connaître les films ; il faut multiplier les projections cinématographiques, mais il faut connaître les processus cognitifs en œuvre lors de ces projections ; il faut aussi développer une éducation populaire dans l'espace et le temps de l'école, mais aussi en dehors de l'école ; il faut présenter les circuits de propagande de la France de l'après-guerre qui se reconstitue, mais il faut considérer aussi ceux qui existent à l'étranger ; il faut enrôler les jeunes, mais il faut attirer aussi les adultes dans une construction d'une culture cinématographique ; il faut situer son discours et son action militante en dehors du cadre institutionnel par un discours de revendication, mais ce discours n'a de cesse de réclamer qu'il soit reconnu par les pouvoirs publics.

Relire cette revue conduit également à interroger les évolutions de l'éducation au cinéma, de l'enseignement du cinéma qui ont conduit à l'état présent, tant il est vrai qu'« on comprendra toujours mieux un fait humain, quel qu'il soit, si on possède l'intelligence d'autres faits du même genre³⁵⁵ ». Les numéros d'*UFOCEL Informations* étudiés correspondent à ceux de la première période de la vie de la revue, celle de la Libération et d'une commercialisation en tant que supplément d'une autre revue. Mais la seconde période 1949-1951, où la revue acquiert une plus grande indépendance, reste à étudier afin de dégager les évolutions de stratégie éditoriale, de discours didactique dans l'histoire plus globale d'une revue professionnelle sous-tendue par une action militante. Les deux périodes dégagées correspondent à une époque où l'enseignement du cinéma doit définir ses possibilités pédagogiques et doit mettre l'accent sur les enjeux de l'enseignement pour gagner une légitimité ; de l'enseignement en général, de l'enseignement par le cinéma et du cinéma en particulier. Cette façon de penser relève d'un combat militant dans un temps en reconstruction économique mais aussi politique, en France, comme souvent à l'étranger. Robert C. Allen et

³⁵⁵ Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, Paris, 1993, Armand Colin, p. 161.

Douglas Gomery, dans leur *Film History theory and practice*, ne notaient-ils pas, eux-aussi, la rareté des cours de cinéma dans les universités américaines jusqu'aux années 1960³⁵⁶ ? Cette action militante a conduit à définir des domaines scientifiques à enseigner : l'histoire, l'esthétique, la maîtrise technologique, la réglementation des projections. *UFOCEL Informations* apporte nombre de contributions d'ordre historique, technologique, pédagogique, psychologique en proposant des articles sur l'animation des groupes de spectateurs, sur la psychologie de la perception. A l'étranger comme en France, ces domaines scientifiques apparaissaient alors comme fondamentaux pour un enseignement ou une formation professionnelle, l'enjeu principal de la revue étant lié à une quête de reconnaissance institutionnelle. Qu'en est-il de nos jours ?

Ces domaines existent à présent dans l'enseignement, mais qu'en est-il soixante après, de l'action de l'éducation populaire, de la Ligue de l'enseignement sur la définition d'axes didactiques d'un enseignement du cinéma et par le cinéma ? En effet, cet enseignement s'est institué, avec ses filières universitaires, ses écoles, ses associations savantes ou professionnelles³⁵⁷, ses revues³⁵⁸. Il s'est progressivement développé dans la plupart des universités au point que des enseignants et chercheurs, spécialistes de ce domaine, l'aient érigé en discipline universitaire. Si bien qu'une quarantaine de doctorats sont soutenus par année, en France, en études cinématographiques. Des épreuves de concours de recrutement des enseignants du second degré comportent à présent des épreuves d'analyse de films et de réflexion sur les usages pédagogiques dans d'autres disciplines scolaires spécifiées, mais sans pour autant que le cinéma soit reconnu, par un concours spécifique, comme une discipline scolaire qui nécessiterait des compétences spécifiques. Certes, tous les enseignants peuvent depuis 2005³⁵⁹ passer une certification en cinéma et audiovisuel et, pour cela, suivre une courte formation. Certes encore, dans l'enseignement primaire et secondaire, des options, filières dédiées à l'enseignement du cinéma existent dans chaque département, des dispositifs de sensibilisation et d'éducation artistique à l'image (Ecole au cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma) existent. Ils sont le fruit d'une coopération entre le Ministère

³⁵⁶ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film history theory and practice*, Mc Graw-Hill companies, Incorporated, 1985, p. 14.

³⁵⁷ L'on songe en particulier à la Society for Cinema and Media Studies, fondée en 1959 (SCMS) ou bien à l'Association Française de Recherches sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC, créée en 1984), ou encore à l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audio Visuel (AFECCA, créée en 1997).

³⁵⁸ Par exemple : *CinemaJournal* (SCMS), *1895* (AFRHC), *Cahiers de l'AFECCA* puis *Mise au point* (AFECCA).

³⁵⁹ Note de service n° 2004-175 du 19/10/2004 parue au bulletin officiel du Ministère de l'Éducation nationale du 28/10/2004.

de la Culture et celui de l'Éducation Nationale qui est très conséquente, au point qu'ils constituent parfois, aux yeux de l'étranger, une exception française enviable. Mais cette légitimité à laquelle aspirait l'UFOCEL, acquise trente ans après la parution de sa revue, est-elle cependant passée dans les esprits du grand public et des enseignants eux-mêmes ? Le cinéma comme domaine de connaissances est-il si unanimement accepté ? L'analyse de film nécessite-t-elle un appareillage conceptuel spécifique ? Est-elle stabilisée d'un point de vue théorique³⁶⁰ ? En quoi le langage de l'image a-t-il des traits spécifiques par rapports aux autres systèmes de signe ? Pourquoi son enseignement conçu comme un continuum de connaissances et de pratiques culturelles par l'UFOCEL s'est-il parcellisé avec son enseignement universitaire en France ? La technique de tournage, de projection, d'aménagement de l'espace de projection, si importante pour l'UFOCEL à maîtriser a-t-elle encore cette même importance dans la formation professionnelle aux métiers du cinéma ? La liste des interrogations que suscite la lecture des bulletins de liaison de l'UFOCEL est plus longue encore.

L'évocation de la revue *UFOCEL Informations* ressuscite un certain nombre d'enseignants et de chercheurs pionniers, souvent tombés dans l'oubli mais aussi des préoccupations qui n'ont pas perdu de leur actualité, en dépit des évolutions considérables et de toutes sortes que le cinéma a connues. Cette évocation permet également de contribuer à l'étude des conceptions du spectateur idéal mais des obstacles nouveaux se dessinent. Les processus de regroupement d'établissements d'enseignement supérieur à l'échelle nationale et internationale accorderont-ils encore une visibilité aux filières dédiées à l'enseignement du cinéma et des médias, étant entendu que sa place n'est déjà pas acquise dans les universités pluridisciplinaires de taille moyenne ? Les attentes, les représentations des élèves, des parents, des étudiants, des enseignants du primaire comme du secondaire évolueront-elles dans le sens d'une reconnaissance du cinéma comme domaine artistique, à mesure que les médias rendent plus accessibles les films eux-mêmes dans une société mondialisée et au fur et à mesure des évolutions à l'ère du numérique ? Les approches pluridisciplinaires, interdisciplinaires qui inscrivent le cinéma dans une réflexion de plus en plus intégrée à celles d'autres médias, adoptées en France, comme à l'étranger, sont indispensables à la production de connaissances scientifiques et à l'insertion des étudiants dans le monde professionnel. Mais ne contribueront-elles pas paradoxalement à une dilution de leur objet aux yeux de lecteurs et des spectateurs ?

³⁶⁰ Voir la dernière partie de l'ouvrage de Laurent Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, éd. 2015, Champs Arts. Il y passe en revue les définitions des attendus aux concours de recrutement des enseignants de la fonction publique et souligne combien celles-ci sont peu stabilisées d'un jury à un autre, mais aussi d'une année à une autre pour un même jury.

Autant de questions qui nécessiteront d'autres études pour donner à voir le cinéma, l'éducation au cinéma, l'enseignement du cinéma toujours « À même la lumière contredite, souffrante, une flamme perpétuelle³⁶¹ ».

³⁶¹ Paul Eluard, *Donner à voir*, « Au fond du cœur », Paris, 1939, Gallimard, p. 65.



FIGURE 26 ENSEMBLE DES FASCICULES *UFOCEL INFORMATIONS*

TABLE DES FIGURES

Figure 1 Fréquentation des salles commerciales d'exploitation cinématographique.	30
Figure 2 Répartition quantitative du nombre de pages par numéro d' <i>UFOCEL Informations</i> .36	
Figure 3 Imprimerie CCI en 1937. Source CCI	41
Figure 4 Quatrième de couverture <i>UFOCEL Information</i> , imprimé à LEZAY	42
Figure 5 Première de couverture <i>UFOCEL Informations</i> , n°9, janvier 1948	43
Figure 6 Première de couverture <i>UFOCEL Informations</i> , n°14, juin 1948.....	44
Figure 7 Premières de couverture <i>UFOCEL Informations</i> , n° 10 (février 1948) et n°13 (mai 1948)	44
Figure 8 Deux couvertures de revues de cinéma en 1948	45
Figure 9 <i>Ciné-Miroir</i> n° 886, 25/11/1947 : le portrait en couverture	46
Figure 10 <i>Film complet</i> , 2/12/1948, première de couverture	47
Figure 11 Une maquette de une de couverture caractéristique	52
Figure 12 Une maquette de une caractéristique	53
Figure 13 <i>UFOCEL Informations</i> , n° 19, novembre 1948	55
Figure 14 Articles signés dans <i>UFOCEL Informations</i>	57
Figure 15 Articles signés dans <i>UFOCEL Informations</i>	57
Figure 16 Articles signés dans <i>UFOCEL Informations</i> : les contributeurs.....	60
Figure 17 Répartition des contenus dans <i>UFOCEL Informations</i>	74
Figure 18 Paramètres d'analyse des situations d'enseignement avec projection de films documentaires	94
Figure 19 Table de projection Debrie, comme aide technologique dans <i>UFOCEL Informations</i>	101
Figure 20 Un exemple de schématisation des pistes son dans <i>UFOCEL Informations</i> , n° 6, p. 4	104
Figure 21 Engagement pour l'éducation populaire par le cinéma : typologie et cohérence de l'argumentation dans <i>UFOCEL Informations</i>	108
Figure 22 première de couverture mettant en valeur des situations et des valeurs éducatives dans <i>UFOCEL Informations</i> n° 21 mars 1949.	118
Figure 23 Stratégie argumentative de l'action militante dans <i>UFOCEL Informations</i>	122
Figure 24 La classe idéale avec un double tableau	133
Figure 25 Présence des études de films dans le discours de la revue <i>UFOCEL Informations</i>	134
Figure 26 Ensemble des fascicules <i>UFOCEL Informations</i>	149

BIBLIOGRAPHIE

Histoire culturelle

Documents, périodiques :

- *Rapport général par M. Auguste Bessou sur l'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement*, Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie nationale, 1920.
- AGUIANE, *Revue de la Société d'Ethnologie et de Folklore du Centre-Ouest*, La Rochelle, n° 197, novembre-décembre 1996, Tome XXVIII.
- <http://judaisme.sdv.fr/perso/philosem/index.htm> site consulté le 10 mars 2016.
- *Revue Internationale de Filmologie*, n° 2, septembre-octobre 1947 citée dans le *UFOCEL Informations*, n° 18, p. 10.

Ouvrages et articles

- Barrot, O. (1979). *L'écran français 1943-1953 histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les Editeurs réunis, 382 p.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2015) *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau monde éditions.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2012) « Analyse de films de soldats réalisés pendant la guerre d'Algérie (1954-1962) : une méthode historique », dans *Les Lettres de la SPF (Société de psychanalyse freudienne)*, n°28, Paris.
- Bertin-Maghit, J.-P. (2002). *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 472 p.
- Bloch, M. (1993). *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, Paris, 1993, Armand Colin, 297 p.
- Borde, R., Perrin. C., (1992)., *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 120 p.
- Certeau, (de) M., (2008). *Pour une nouvelle culture. Le pouvoir de parler* (extraits de l'article de Michel de Certeau, paru dans la revue *Études* en octobre 1968). *Études*, 2008/5 (Tome 408), 168 p.
- Comte, A. (1848). *Discours sur l'essentiel du positivisme*, Paris, Garnier Flammarion, (éd. 1998), 464 p.

- Foucault, M. (1969). «La naissance d'un monde» (entretien avec J.-M. Palmier), *Le Monde, supplément : Le Monde des livres*, no 7558, 3 mai 1969, p. 8 et dans « La naissance d'un monde », *Dits Ecrits*, tome I, texte n°68.
- Gauthier, C. (1999). *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'Homme, 392 p.
- Goetschel, P., Loyer, E. (1994). *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, A. Colin, 1994, 190 p.
- Jeancolas, J. P. (1983). *15 années d'années trente : le cinéma des français 1929-1944*, Paris, Nouveau monde éditions, 389 p.
- Lahire, B. (1998). *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, « Essais et recherches », 272 p.
- Lagny, M. (1992). *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma et audiovisuel, 298 p.
- Lindeperg, S. (2012). *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 280 p.
- Marx, K., Engels F. (2014). *L'idéologie allemande (1845-1846)*, Paris, Editions sociales, t. 1, 320 p.
- Mayol, P. (1998). « Consommateurs encore un effort », dans *Paris 1944-1954 : artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, éditions Autrement, Série mémoires n°38, mai 1998.
- Ory, P. (1994). *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1033 p.
- Prouteau, L., Wolff, F.-C. (2004). « Donner son temps : les bénévoles dans la vie associative », *Economie et Statistique*, 2004, n° 372, p. 3-39 . Disponible sur le site de l'INSEE : <http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&id=1359 (consulté le 10 mai 2016).
- Vadelorge, L. (2005). *Rouen sous la IIIe République, politiques et pratiques culturelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 441 p.
- Wall, I. M., (1987). « Les accords Blum-Byrnes. La modernisation de la France et la guerre froide », *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, 1987, Vol. 13, n° 1, p. 45-62.

Cinéma et images

- Allen, R., Gomery, D. (1985). *Film history theory and practice*, New-York, Mc Graw-Hill companies, Incorporated, 248 p.
- Altman, R. (2000). « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés et Représentations*, n° 9, pp. 11-19.
- Altman, R. (1999). « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n° 1, Montréal, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/024802ar>
- Aumont, J., Marie, M. (1998). *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, 304 p.
- Balazs B. (2010). *L'homme visible ou la culture du film*, 1er éd.1924, Paris, Circé, 190 p.
- Barnier, M. (2011). « Les premiers ingénieurs du son français », dans « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue d'Histoire du cinéma*, n° 65, pp. 200-217.
- Barré, M. (1995). «Un film tiré d'une histoire vraie : L'École buissonnière », *BT Magazine documentaire*, n° 1066, mars 1995, pp. 40-48.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 200 p.
- Bertin-Maghit, J. P., (2005). « Le monde du cinéma français sous l'Occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2005/4, n°88, p. 109-120.
- Bertin Maghit, J.P., (2004). « Roger Richebé, un producteur sous l'Occupation : questions aux archives », in Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français*, CNRS éditions, 2004, p. 125-148.
- Berton M. (2012). *Techniques, machines, dispositifs : perspectives pour une nouvelle histoire technologique du cinéma, Colloque international, Université de Lausanne, Section d'histoire et esthétique du cinéma, 22-24 novembre 2012.* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1/2013 (n° 69), p. 167-169.
- Borde R., Perrin, C. (1992). *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*, Lyon, P.U.L., 120 p.
- Bourdier, P. (2016). Bourdier, P. (2016 a). « Ecriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910 », *Mise au point revue en ligne de l'AFECCA*, n° 8, varia. Revue en ligne (automne 2016).
- Bourdier, P. (2016 b). « La construction discursive d'un idéal de spectateur dans Ufocel informations de 1946 à 1950 », dans Gimello-Mesplomb, F., Laborderie, P., Souillés-

Debats L., *La ligue française de l'enseignement et le cinéma : l'éducation cinématographique dans le réseau de l'UFOLEIS (1945-1989)*, Paris, 1895-AFRHC, pp. 194-211.

- Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.) (2015). « *Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités* », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA* en ligne, n° 7.
- Bourdier, P. (2011). « Film et jeunesse ou le cinéma comme langage : l'enseignement du cinéma dans les années 50-60 en France », dans *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire, 107 p.
- Boutin, P. (2016). « La fonction de la salle dans les entreprises de promotion de médiation au cinéma : mise en perspective des enjeux du numérique au regard de l'éducation au cinéma », dans « *Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités* », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA* en ligne, n° 7.
- Brucy, G., Laot, F., Lescure (de) F. (2009). *Mouvement ouvrier et formation. Genèses : de la fin du XIX^e siècle à l'après Seconde Guerre mondiale*, Paris L'Harmattan, 154 p.
- Cavel, S. (1979). *The World Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 2^e éd. 1979, 253 p.
- Carson, D. (1995). "Helpful teaching tools for film and video production courses". *Cinema Journal*. 34 (3), SCMS, p. 83-86.
- Cervulle, M., Quemener, N. (2015). *Cultural Studies : théories et méthodes*. Paris, Armand Colin, coll. "128", 128 p.
- Cervulle, M., Lindgaard, J., Macé, et alli. (2009). *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions. Actes du colloque organisé par la Bpi le vendredi 20 mars 2009 au Centre Pompidou*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou.
- Coissac, G. M. (1926). *Le cinématographe et l'enseignement, nouveau guide pratique, approuvé et adopté par le ministère de l'Instruction publique, le ministère de l'Agriculture, la direction de l'Enseignement technique, la cinémathèque de la Ville de Paris*, Paris, Librairie Larousse, 202 p.
- Costanzo, W. (1995). "The American Cinema Project". *Cinema Journal*, 34 (3), SCMS, p.77-80. <http://www.jstor.org/stable/1225746doi>:
- Choukroun, J. (2001). Article « Salles », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue d'histoire du cinéma*, n° 33, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, dir. F. Albéra, J.-A. Gili, A.F.R.H.C., pp. 342-347.

- Dagneaux, L. (2016). « Cinéma et éducation populaire : l'action conjointe de la Ligue française de l'enseignement et du mouvement de l'École moderne en faveur de la jeunesse (1945-1955) », dans *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, dir. F. Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, L. Souillès-Debats, Paris, AFRHC, p. 213-229.
- Deslandes, J., Richard, J. (1968). *Histoire comparée du cinéma*, Tome 2. « Du cinématographe au cinéma 1896-1906 », Paris, Casterman, 553 p.
- De la Torre, S., Pujol, M. A., Radajell, N. (2005). *El cine un entorno educativo : diez anos de experiencias a traves del cine*, Madrid, Narcea, 218 p.
- Epstein, J. (1974). *Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, éd. Seghers, 436 p.
- Espada, A. (2001). *Guia de educacion en valores*, Sevilla, Consejo de la Juventud de Andalucia, Consejeria de Educacion u Ciencia, 224 p.
- Fernandez, C. (2014). *Iniciacion al language del cine*. [en ligne] <http://librosvarios.ifrance.com/cineinicio/>
- Gili, J.-A., (2011). « Dimitry Vezyroglou, le cinéma en France à la veille du parlant », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'AFRHC*, n° 64, automne 2011, pp. 225-227.
- Gimello-Mesplomb, F. (2014). « L'économie du cinéma populaire français des années 1950 : entre faveurs du public et soutien de l'État », dans Dimitry Vezyroglou, *Le cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La documentation française-Travaux et documents, p. 85-102.
- Hall, S. (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. de Christophe Jaquet, Paris, éditions Amsterdam, 411 p.
- Hamery, R. (2012). « Les ciné-clubs dans la tourmente. La querelle du non-commercial (1948-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, juillet-septembre 2012, pp. 75-88.
- Hammond, P. (1974). *Marvellous Méliès*, Londres, Gordon Frazer, 160 p.
- Hofmannsthal (Von), H. (1921). « Der Ersatz für die Traüme », dans *Das Tagebuch, Jahrgang 2*. Repris dans *KinoDebatte, Litteratur und film, 1909-1929*, Anton Kaes (éd.), Munich, dtv. 1978, p. 149-152. Traduit de l'allemand par Daniel Banda.
- Hoggart, R. (1970). *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, 1970, Les éditions de Minuit. Trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et par Jean-Claude Passeron. Présentation de Jean-Claude Passeron ; (traduction de *The*

Uses of Literacy: Aspects of Workin-Class Life with Special to Publications and Entertainments, 1957), 420 p.

- Jeancolas, J.-P. (1983). *Quinze ans d'années trente, le cinéma français 1929-1944*, Paris, Stock, 383 p.
- Jeunet, P., Nourrisson, D. (2000). *Cinéma-Ecole : aller-retour*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 288 p.
- Jullier, L. (2015). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Champs Arts, 432 p.
- Jullier, L., Leveratto, J.-M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, A. Colin, 224 p.
- Jullier, L., Leveratto, J.-M. (2010). dans « Quelle cinéphilie ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue d'Histoire du cinéma*, n° 70, p. 14, en présentation de leur livre *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Kitsopanidou, K., Pisano, G. (2013). « L'émergence du hors-film sur grand écran ou la nouvelle polyvalence des salles de cinéma », dans Creton, L., Kitsopanidou, K. (dir.), *Les salles de cinéma, enjeux, défis et perspectives*, Paris, A. Colin/recherche, 224 p.
- Laborderie, P. (2015). *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, 284 p.
- Laborderie, P. (2015). « Le statut du cinéma non commercial : un débat médiatisé dans *Le Film français* et *UFOCEL Informations 1946-1955* », *Théorème*, n° 23.
- Laborderie, P. (2011). « Les offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'office de Nancy », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze revue de l'AFRHC*, Paris, AFRHC, n°64, p. 30-49.
- Sébastien Layerle, S., Moine, R. (2014), *Théorème 20 « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) »*, Paris, 148 p.
- Léglise, P. (1969). *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 1, Le cinéma et la Troisième République, Paris, Paul Lherminier éditeur, 325 p.
- Leventopoulos, M. (2015). « Le rôle pionnier des catholiques dans l'enseignement du cinéma en France », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCAV en ligne*, n°7, 2015.map.revues.org.
- Lindeperg, S., (1997). *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, CNRS Éditions, 443 p.
- Marie, L. (2005). *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, 370 p.

- Marie, M. (2016) « La fin des ciné-clubs ou comment disparaît une culture populaire », dans F. Gimello-Mesplomb, P. Laborderie, L. Souillés-Debats, *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, 2016, p. 197-114.
- Marie, M. (2006). *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 128 p.
- Mayol, P. (1998). « Consommateurs encore un effort », dans *Paris 1944-1954 : artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, P. Gumpłowicz, Paris, éditions Autrement, 283 p.
- Neveu E. (2003). *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 121 p.
- Parment, R.(1959). *Roger Parment vous conte le septième art à Rouen*, Rouen, Pietrini et Cie, 89 p.
- Pabst, G.-W. (1937). *Le rôle intellectuel du cinéma*, Institut International de Coopération intellectuelle, Société des Nations, 296 p.
- Pisano, G. (2014). *L'archive-forme : création, mémoire, histoire*, Paris, L'harmattan, 364 p.
- Pourpour, Y. (2012). « Que reste-t-il de nos cabines ? vers un nouveau gisement archivistique ? », dans *L'archive-forme*, Giusy Pisano (dir.), Paris, L'Harmattan, pp. 181-198.
- Quaresima, L. (2004). *La "Novélisation" comme source d'analyse des films et du public*, <http://hdl.handle.net/11390/689856>
- Quaresima, L. (2008). *Répétition, multiplicité, dissolution: comment le DVD métamorphose le film*, <http://hdl.handle.net/11390/691927>
- Sadoul, G., (1946). *Histoire générale du cinéma* Tome 1. L'invention du cinéma 1832-1897, Paris, Denoël, 362 p.
- Scheinfeigel, M. (2002). *Les âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*, Paris, L'Harmattan, 306 p.
- Sevilla, N. (2016). « La ligue de l'enseignement et le cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres : à la croisée de l'associatif et du politique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l'AFRHC, [en ligne], 2015, n° 75, consulté le 3 février 2016.

- Tabet, F. (2013). « Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir. », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'AFRHC*, 1/2013 (n° 69), p. 26-43.
- Vignaux, V. (2007). *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 254 p.
- Zarch, F. (2008). *Dictionnaire historique du cinéma à Saint-Étienne*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 258 p.

Éducation, enseignement, formation

- Archat-Tatah C. (2013). *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, PUR, 228 p.
- Barbas, J., Auxéméry J., Dupetit, L., Mme Auxéméry (1954). *Les sciences appliquées classe de fin d'études primaires certificat d'études*, éd. Charles-Lavauzelle, Paris-Limoges-Nancy, 298 p.
- Bergala, A. (2002). *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais., 208 p.
- Bourdaa, M., Allard, L. (2016). « MOOC et études culturelles : que la créativité soit en vous ! », *Mise au point Cahiers de l'AFECCAV en ligne*, n°7, 2015.map.revues.org.
- Boutin, P. (2016). « La fonction de la salle dans les entreprises de promotion de médiation au cinéma : mise en perspective des enjeux du numérique au regard de l'éducation au cinéma », dans « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCAV en ligne*, n° 7.
- Bourdier, P. (2016). « Ecriture et codification des gestes professionnels : la projection cinématographique dans les années 1910 », dans *Mise Au Point, Cahiers de l'AFECCAV en ligne*, Varia.
- Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (2015). (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCAV en ligne*, n° 7.
- Bourdier, P. (2009). « Le cinéma et les enseignants de français : un problème de représentation ? », *Le français aujourd'hui*, n° 165, Paris, A. Colin, p. 51-61.
- Bourdier, P. (2008). *Un grand écran pour les Lettres : le cinéma et l'enseignement du français*, Paris, L'harmattan, 318 p.

- Bourdier, P., Caglar, P. (2006). *Les contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré : langage verbal et images*, Paris, éd. Ellipses, 191 p.
- Bourdier, P. (2004). *Le cinéma et l'enseignement du français dans les établissements du second degré en France : constitution historique et implications idéologiques*, Paris, Université Paris-Diderot, (thèse), 497 p.
- Bucheton, D. (2009). *L'agir enseignant : une question d'ajustements*, Toulouse, éd. Octares, 300 p.
- Cabero Almenara, J. (2003). « Educacion en valores y cine. Making of? », *Cuadernos de cine y educacion*, n° 20, p. 16-30.
- Chabanne, J. C. (2016). « Enseigner la littérature en dialogue avec les arts. Confrontations, échanges et articulations entre didactique de la littérature et didactiques des arts ». *17es Rencontres des chercheurs en didactique de la littérature*, Jun 2016, Lyon, France. 2016, <<http://ife.ens-lyon.fr/ife/recherche/seminaire-international/17esrencontres/17esrencontres-accueil>>
- Chabanne, J. C. (2015). *Arts and Literacy: the Specific Contributions of Art to the Development of Multiliteracy*, dans Bozsik. V., *Improving Literacy Skills across Learning (CIDREE Yearbook 2015)*, Hungarian Institute for Educational Research and Development/Consortium of Institutions for Development and Research in Education in Europe, pp 118-135.
- Chabanne, J. C. (2005). *Penser / Enseigner la littérature comme un art*, vol. 1 "Synthèse des publications"; vol. 2 "Questions et perspectives". Éducation. Université de Perpignan, 2005.
- Champy, P., Etévé C., (2005). *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Retz, 3e éd, 1104 p.
- Condé, M. Fonck, V., Vervier (2006). *A l'école du cinéma. Exploiter le film de fiction dans l'enseignement secondaire*, De Boeck Education.coll. Sciences humaines, 220 p.
- Desbarats, F. (2001). *Origines, conditions et perspectives de l'enseignement du français en lycée*, Lille, ANRT, 692 p.
- Drouard, P. (1912). « Éducation agricole et cinéma », *La vie agricole et rurale*, n° 4, 28 décembre 1912.
- D'Enfert, R. (2016). « L'introduction du travail manuel dans les écoles primaires de garçons, 1880-1900 », *Histoire de l'éducation* [En ligne], 113 | 2007, mis en ligne le 01

janvier 2012, consulté le 10 mai 2016. URL : <http://histoire-education.revues.org/1353> ; DOI : 10.4000/histoire-education.1353

- Fisher, L., Petro, P. (2012). *Teaching film*, ed. MLA, Options for Teaching, 424 p.
- Gaspard, L. (2015). *Accompagner les lycées vers le cinéma*, Paris, Editions L'Harmattan, 226 p.
- Gaulupeau, Y. (2011). « Une technologie nouvelle au service de l'enseignement : les vues sur verre du Musée pédagogique (1895-1940) », Philippe Bourdier (dir.), *Images à l'école, image de l'école 1880-1960*, IUFM Orléans-Tours, Chartres, 2011, pp.41-58.
- Gay, J. (1906). *Lectures scientifiques : physique, chimie*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1906, 808 p.
- Gratiot-Alphandéry, H. (1994). « Henri Wallon (1879-1962) », Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée, *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, UNESCO : Bureau international d'éducation, vol. XXIV, n°3-4.
- Hamery, R. (2016), « Quel modèle d'éducation cinématographique dans Image et son ? Une étude radiographique de la revue entre 1946 et 1969 », dans *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, dir. Gimello-Mesplomb, F. Laborderie, P., Souillès-Debats, L., Paris, AFRHC, p. 139-158.
- Hamery, R. (2009), « La diffusion du court métrage dans les réseaux de ciné-clubs : les exemples de la Fédération française des ciné-clubs et de l'Ufoleis », dans Dominique Blucher et Philippe Pilard, *Le Court Métrage documentaire de 1945 à 1968 : créateurs et créations*, Rennes, PUR, 2009, p. 115-132.
- Henzer, B. (2016). « Education à l'image et medienkompetenz » quelques différences dans l'enseignement du cinéma à l'école, France et en Allemagne », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne*, n° 7.
- Laborde, B. (2016). « Enseigner le cinéma et l'audiovisuel. Les leçons de l'enseignement technique », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA en ligne*, n° 7.
- Jacquinet G. (1988). « L'Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », dans *Revue française de pédagogie*, volume 85, pp. 94-97. www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1988_num_85_1_2447_t1_0094_0000_2

- Jaillet, A., Larose, F. (2009). *Le numérique dans l'enseignement et la formation : analyses, traces et usages*, Paris, Editions L'Harmattan.
- Laot, F., de Lescure, E. (2006). « Les formateurs d'adultes et leur formation : approche historique », dans *Recherche et formation pour les professions de l'éducation*, n° 53, p. 5-11.
- Lebeaume, J. (2000). *École, technique et travail manuel*, Paris, Delagrave, 264 p.
- Leveratto, J.-M. (1996). « Les enjeux sociaux du trucage cinématographique », *Champs Visuels*, n° 2, Paris, L'Harmattan.
- Magny, J. (2016). « Critique de cinéma », Encyclopædia Universalis [en ligne], chapitre 3 « L'âge moderne », consulté le 10 mars 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-de-cinema/>
- Marie, M. (2015). « 1969 vs 2014 », dans Bourdier, P., Bron, J.-A., Laborde B. (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA* en ligne, n° 7.
- Marie M. (2006). *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».
- Martinez-Salanova Sanchez, E. (2003). *Comunicar : revista científica iberoamericana de comunicacion y educacion*, Huelva, n° 20, p. 45-52.
- Nacache, J. (2016). « Cours de cinéma : le rêve d'une époque ? », *Mise au point Cahiers de l'AFECCA* en ligne, n°7, 2015.map.revues.org.
- Pastre, (de), B., Dubost, M., Aubert, F. (2006). *Cinéma pédagogique et scientifique : à la redécouverte des archives*, ENS éditions.Prost, A. (2006). Jalons pour une histoire de la formation des adultes (192à-1980), dans *Recherche et formation pour les professions de l'éducation*, n° 53, p. 11-24.
- Odin, R. (2016). « La sémiologie au service de la didactique de l'image fixe et animée », dans F. Gimello-Mesplomb, P. Laborde, L. Souillés-Debats, *La ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, 2016, p. 159-194.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*, Bruxelles-Paris, De Boeck, 183 p.
- Odin, R. (1990). *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 285 p.
- Odin, R. (1986). « Eloge du cinéma comme objet d'enseignement cinéma et université » *Art et éducation, Centre Interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine*, Saint-Etienne, p. 101-106.

- Odin, R. (1984). « Le statut logique du film documentaire », Roger Odin, J.-C. Lyant (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, pp. 263-278.
- Pisano, G., Park, H.-T. (2015). « Enseignement du cinéma et des médias en Corée du sud », dans Bourdier, Philippe, Bron, Jean-Albert, Laborde Barbara (dir.), « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », *Mise au point, Cahiers de l'AFECCA* en ligne, n° 7.
- Prost, A. (1992). *Éducation, société et politiques, une histoire de l'enseignement en France, de 1945 à nos jours*, Paris, Ed. du Seuil, 272 p.
- Serceau, D. (2013). *L'école en crise au cinéma*, Paris, Armand Colin, 185 p.
- Tomasulo, F. (2001). “What kind of film history do we teach ? The introductory survey course as pedagogical opportunity”, *Cinéma Journal*, n° 41.1, pp. 110-114.
- Tournemire, M. (2015). *La ligue de l'enseignement*, Toulouse, Les essentiels Milan, 63 p.
- Traini, C. (2010). « Des sentiments aux émotions (et vice-versa) : comment devient-on militant de la cause animale ? », dans *Revue française de science politique*, avril 2010, vol. 60, n° 2, p. 335-358.
- Vignaux, V. (2011). « Célestin Freinet ou le cinéma français et l'éducation nouvelle (1927-1939) » dans Philippe Bourdier (dir.) ; *Images à l'école, image de l'école : 1880-1960*, Chartres, IUFM Centre Val de Loire, p. 75-86.
- Vinuela, A. (2015). “Teaching documentary : between academia and the media industry”, dans Bourdier, P., Bron, J.A., Laborde, B., *Mise au point, cahiers de l'AFECCA*. Revue en ligne, numéro 7.
- Zazzo R., Jullien G. (1954). « Contribution à la psychologie différentielle des sexes au niveau préscolaire » dans, *Enfance*, tome 7, n°1, pp. 13-23.

