

LA PRATIQUE AUDIOVISUELLE EN CRÈCHES

dix ans de stages professionnels et de réflexion sur l'image en Seine-Saint-Denis



EDITO PERIPHERIE

Depuis plus de dix ans, la Direction de l'Enfance et de la Famille du Conseil général de Seine-Saint-Denis développe, en partenariat avec l'association Périphérie, des actions de sensibilisation de ses professionnels de la petite enfance, autour de la notion de l'image.

De nombreux professionnels des crèches départementales ont ainsi été initiés à la pratique de l'image et à la réalisation documentaire.

De ces multiples échanges est née l'idée d'un support, un livre-DVD, que je suis heureux de vous présenter aujourd'hui.

Le livre est, à la fois, un recueil des multiples réflexions et témoignages des professionnels et un outil pédagogique essentiel sur la pratique audiovisuelle.

Quant au DVD, qui contient 3 films réalisés dans des crèches départementales, il est une trace cinématographique de cette décennie de rencontres passionnantes, notamment entre professionnels du cinéma et professionnels de la petite enfance.

Outil de mémoire, ce livre-DVD est un support précieux qui saura, j'en suis sûr, vous rappeler combien les métiers de la petite enfance sont essentiels et doivent être largement valorisés.

A l'heure où ces métiers souffrent justement d'une pénurie de candidats, il est en effet primordial de montrer toute leur richesse.

Pascal Popelin

Vice-Président en charge de l'Enfance, de la Famille et de la Santé enfants qui ont collaboré à sa rédaction.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS page 13

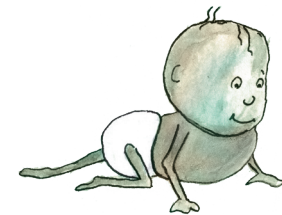
FLASHBACK page 17

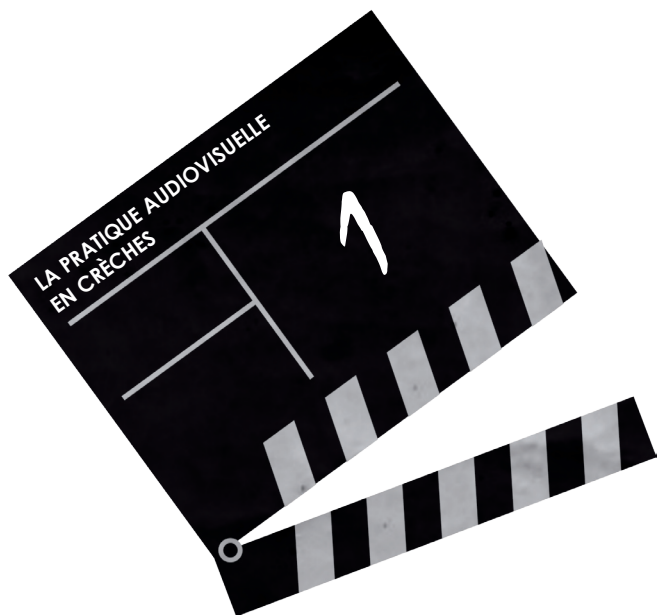
PREMIÈRE PRISE page 39

SECONDE PRISE page 57

EPILOGUE page 73

ANNEXES page 77





AVANT-PROPOS

« Personne ne voit ce que l'autre voit et vous ne pouvez jamais faire ce que cette expression désastreuse – « se mettre à la place de l'autre » – exprime en français. On ne pourra jamais être à la place de l'autre, car personne ne voit ce que l'autre voit, et pourtant nous avons envie de nous asseoir et de nous rassembler, d'écouter ensemble des mots et de partager des images. »

Voici ce que disait le 25 juin 2004 Marie-José Mondzain, philosophe et directrice de recherche au CNRS, lors de la journée professionnelle « Voir ensemble » organisée par le Service des Crèches de la Seine-Saint-Denis.

Cette intervention résume l'esprit qui a animé l'organisation de stages de pratique audiovisuelle au sein des crèches du Département durant les dix dernières années, avec comme aboutissement la réalisation de trois courts-métrages (*Une journée à la crèche*, *Jeux d'eau*, et *À hauteur d'enfant*), présentés dans le DVD ci-joint.

En confiant une caméra aux professionnelles de la petite enfance, en leur demandant de filmer leur métier, ces stages renvoient à cette volonté de fonder un en-commun. Un dialogue s'instaure entre le cinéaste et le travailleur. Chacun fait connaître son savoir-faire à l'autre. La traditionnelle césure entre filmeur et filmé est contestée, à la manière de ce qu'une partie du cinéma militant des années 60-70 a pu entreprendre, par exemple avec les Groupes Medvedkine.

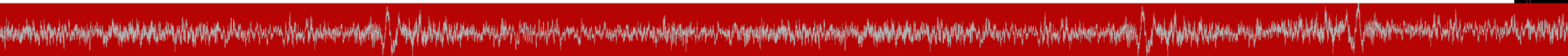
Il est certes impossible de « se mettre à la place de ». Mais le cinéma a ce pouvoir merveilleux d'en donner l'illusion. Ce transfert du point de vue - aussi illusoire soit-il - est utile pour intégrer à sa vision des choses et du monde un regard parfois bien plus pertinent que le sien propre. La caméra revisite bien sûr le réel, mais elle permet d'en saisir certaines subtilités.

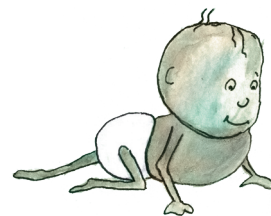
Bien souvent, les métiers de la petite enfance sont encore renvoyés à des clichés aussi tenaces qu'inexactes. Il suffirait soi-disant d'être une

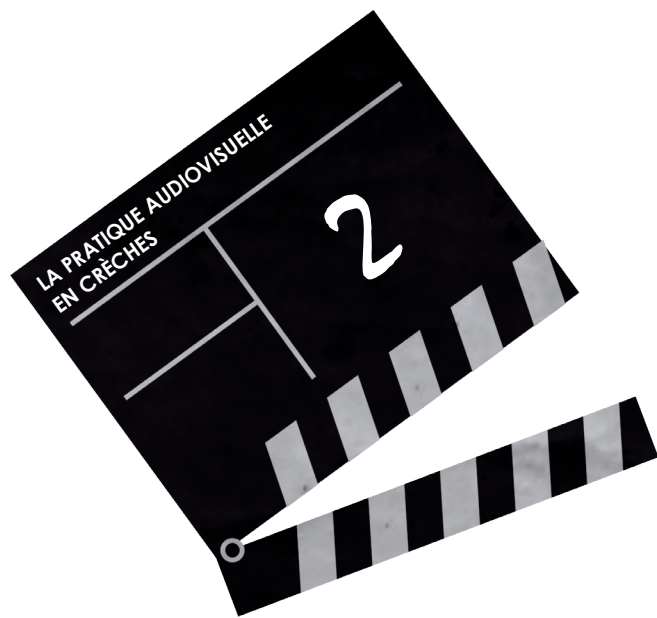
femme pour faire une bonne auxiliaire de crèche ou éducatrice jeunes enfants. Or, en quelques plans, les trois films réalisés montrent combien une prévalence donnée à l'inné dénigre à tort une qualification acquise qui mérite respect et considération.

Comme révélateur pour les professionnelles de la petite enfance de la légitimité de leur prise de parole, comme vecteur d'informations pour les parents sur la vie de leurs enfants en crèches, cette décennie d'expériences audiovisuelles méritait donc d'être contée. Tel est l'objectif de cet ouvrage qui n'aurait pas vu le jour sans l'engagement conjoint du Département de la Seine-Saint-Denis et de l'association Périphérie.

Nous remercions tout particulièrement les auxiliaires de puériculture et les éducatrices jeunes enfants qui ont collaboré à sa rédaction.







FLASHBACK

La réalisation de films dans les crèches de Seine-Saint-Denis est une entreprise extrêmement singulière.

En effet, rares sont les expériences où les salariés sont autorisés à prendre une caméra pour filmer leur cadre de travail, leurs habitudes, les gestes qui constituent leur activité.

Néanmoins, ces films appartiennent aussi à une longue généalogie composée d'œuvres où se sont mêlés le cinéma et le monde du travail.



1. Filmer un métier, la poursuite d'une histoire.

Premiers coups de manivelle et déjà, le travail !

Le 28 décembre 1895, dans les sous-sols du Grand Café, à Paris, quelques spectateurs privilégiés vont avoir la chance d'assister à un événement sans précédent : la première projection cinématographique payante au monde !

Et quel est l'objet de ce nouveau divertissement, appelé à un succès monstre, jusqu'à devenir le premier des loisirs de masse ? Rien moins que le cinéma.

En effet, les frères Lumière, inventeurs présumés du cinématographe, montraient ce soir-là une œuvre souvent considérée comme la première de l'histoire du cinéma et qui s'intitulait *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. On pouvait y voir des ouvriers et des ouvrières quittant leur lieu de travail, endimanchés, guillerets et badins sous un franc soleil d'été.

Ainsi, le cinéma entamait-il dès le berceau une fructueuse relation avec l'univers du travail. De plus, *La Sortie de l'usine Lumière* constituait en soi l'archétype visionnaire des relations que ces deux mondes allaient entretenir par la suite.

La caméra reste à la porte de l'usine, les ouvriers ne portent pas leur tenue de travail, l'humeur est excellente, la vie est belle. Dès le départ, l'entreprise rechigne à laisser voir ses entrailles, le fonctionnement de ses machines, la cadence qui rythme les journées des employés, la face obscure de l'activité dont elle tire bénéfice.

Dès l'origine, filmer le travail n'a donc pas été une tâche aisée. Outre les réticences de l'entreprise, il faut surmonter un autre écueil : l'ennui. Car le travail, répétitif par nature, délicat à déchiffrer pour les regards novices, peut difficilement prétendre au glamour d'un baiser hollywoodien ou à l'ivresse d'une bataille navale.

Pour contourner cette difficulté, nombre de films choisiront donc de montrer des travailleurs s'arrachant à leur condition sociale pour connaître un sort meilleur (*Le Gamin de Paris, La Belle équipe, Antoine et Antoinette...*). Une autre solution consistera à parler du travail en creux, d'une manière paradoxale finalement, en prenant pour objet un moment pour le moins singulier : la grève. (*Chers Camarades* de Gérard Vidal, *Le Dos au mur* de Jean-Pierre Thorn).

Travailleurs de tous pays, réjouissez-vous

En 1917, à Moscou, la Révolution renverse le

régime tsariste. En URSS, les prolétaires sont les nouveaux maîtres du pays. En théorie, tout du moins. Bientôt, Stakhanov deviendra l'idole des foules progressistes. Aussi l'heure est-elle à l'exaltation du travail et du monde ouvrier.

Dans *L'Homme à la caméra*, Vertov fait donc un éloge passionné de l'ère industrielle et célèbre sans retenue la puissance de l'homme et de la machine. Dans *La Ligne générale*, Sergueï Eisenstein, sacrifiant à l'esthétique officielle du réalisme socialiste, illustre les bienfaits de la collectivisation et de la mécanisation de l'agriculture. Il montre une ronde de tracteurs sur laquelle s'inscrit le mot d'ordre : « En avant le socialisme ! » Les travailleurs et les machines sont alliés dans un même effort qui les porte sur le chemin du progrès. L'horizon est clair : le bonheur, enfin. Les gestes des conducteurs de locomotives, des mineurs, des sidérurgistes et des paysans sont sublimés. Le travailleur a pris son destin en main et sa sueur annonce des lendemains qui chantent.

En France, le Parti Communiste finance lui aussi des films qui valorisent le travail. Celui-ci devient la métaphore de la réalisation de soi. En 1938, la CGT initie trois films qui vont dans ce sens, trois films documentaires qui sont un hymne au labeur, une apologie de la rigueur, de l'abnégation et de l'héroïsme des prolétaires :

Sur la route de l'acier de Boris Peskine, *Les Bâtisseurs* de Jean Epstein et *Les Métallos* de Jacques Lemarre.

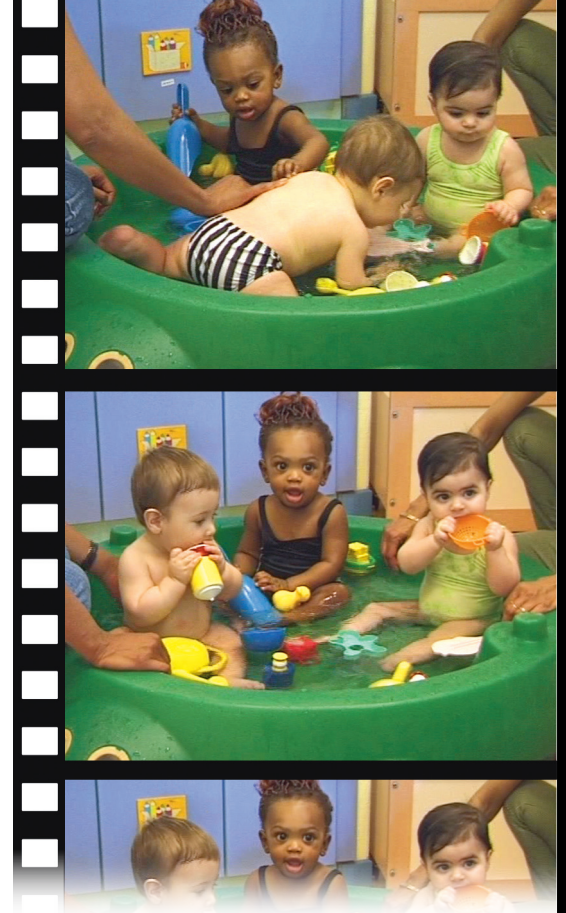
Mais la caméra, dont l'œil n'est pas appelé objectif pour rien, ne va pas poursuivre longtemps cette œuvre de propagande enthousiaste.

Travail et cinéma : je te tiens, tu me tiens...

Dès 1936, dans *Les Temps modernes*, Chaplin tourne le travail à la chaîne en dérision. L'entreprise nous déshumanise, le travail fait de nous des pantins, l'industrie nous transforme en rouage de son implacable mécanique. Amer constat qui dans le monde entier fait rire aux éclats.

Il demeure toujours une place pour faire l'éloge du beau geste et du travailleur opiniâtre. Entre 1987 et 1990, Alain Cavalier réalise ainsi une série de 24 portraits dédiés au travail manuel des femmes. Pour autant, ce travail de mémoire, qui pose un regard attentif sur des savoir-faire parfois désuets, n'est plus du tout un hymne. Une élégie plutôt.

Mais le divorce entre caméra et monde du travail est consommé. Nombreux sont les cinéastes





qui vont désormais s'engager dans la dénonciation du capitalisme, de l'exploitation, des rapports de domination. À Saint-Nazaire des réalisateurs - tel René Vautier - apprennent l'art de filmer aux ouvriers. Louis Malle tourne *Humain, trop humain* en 1972 dans une usine Citroën de Rennes. Le travail à la chaîne y est montré sans commentaire, poste après poste, images qui alternent avec d'autres tournées au Salon de l'auto. Constat glaçant.

Évidemment, l'entreprise n'apprécie guère, se replie, fait valoir le caractère privé de son espace pour en interdire l'accès. Il faut alors ruser, confier des caméras aux employés, recueillir leur parole à la sortie du bureau comme le fait Jean-Louis Comolli avec *La vraie vie dans les bureaux* ou détourner la commande.

Pour assurer sa mainmise, l'entreprise est devenue commanditaire. Elle produit ses propres films, à sa gloire et pour son bénéfice. Il s'agit des films institutionnels, plus communément appelés « films d'entreprise ». On y montre des produits et des machines, plus rarement ce que vivent les employés. C'est le spectacle du travail qui s'exhibe, dynamique, musical, enchanté. Certains, comme Alain Resnais avec *Le Chant du styrène*, détournent le genre pour en transgresser les codes. D'autres, comme

Jean-Daniel Pollet avec *L'Ordre* (institutionnel tourné sur une léproserie grecque pour les laboratoires Sandoz), se servent de la commande pour réaliser « leur » film.

Un travail exemplaire : Les Groupes Medvedkine

Face à ce refus des entreprises de laisser entrer les caméras dans les lieux mêmes où s'écoulent les journées de travail, des alternatives voient donc le jour. Parmi elle, l'histoire des Groupes Medvedkine mérite d'être évoquée.

En mars 1967, Mario Marret et Chris Marker (réalisateur de *La Jetée* qui inspirera bien plus tard *L'Armée des 12 singes* avec Bruce Willis), filment la grève qui paralyse l'usine de filature de la Rhodiacéta (groupe Rhône-Poulenc). Si ce sont des menaces de licenciements qui ont mis le feu aux poudres, les grévistes discutent aussi de leurs conditions de vie et de cet accès à la culture dont ils manquent cruellement. En somme, l'humeur de Mai 68 plane déjà sur Besançon.

Quand le montage est achevé, les réalisateurs organisent une projection à laquelle les ouvriers sont conviés. Le débat est houleux, les échanges plutôt vifs. En effet, les employés ne se reconnaissent pas dans cette représentation

de leur lutte et le reprochent aux auteurs. Plutôt que de repartir chercher fortune ailleurs, Marker et Marret décident alors de former ces hommes et ces femmes au maniement des instruments cinématographiques. L'idée est révolutionnaire : au lieu de parler à la place des ouvriers, il s'agit de leur donner les moyens de s'exprimer. Car les deux réalisateurs sont persuadés que leur regard restera toujours extérieur puisqu'ils n'appartiennent pas à la classe ouvrière. Ainsi pendant six mois, Marker, Marret, Antoine Bonfanti et Jacques Loiseleux, forment une vingtaine d'ouvriers aux techniques du cinéma. Les groupes Medvedkine sont nés.

Le réalisateur Bruno Muel définira l'expérience Medvedkine comme étant la volonté de « montrer ce qu'il faut surmonter d'interdits culturels, on pourrait dire usurper de savoir, pour se donner les moyens de lutter à armes égales contre ceux qui pensent que chacun doit rester à sa place ».

Cette expérience exceptionnelle va durer de 1967 à 1974, à Besançon pour commencer, puis à Sochaux par la suite. Les salariés recevront le soutien de certains grands noms de l'époque, apportant un soutien logistique ou matériel : Jean-Luc Godard, René Vautier, Joris Ivens, etc. En définitive, quatorze films naîtront de cette singulière synergie.

ALEXANDRE MEDVEDKINE

Cinéaste soviétique né en 1900 à Penza et mort en 1989 à Moscou.

Issu d'un milieu paysan, il s'illustre pendant la guerre civile qui suit la Révolution en commandant un détachement de cavalerie. Il n'a alors que 18 ans.

En 1920, il adhère au Parti Communiste puis intègre le service cinématographique de l'armée en 1927.

Le commissariat du peuple aux Transports lui confie bientôt un « ciné-train ». Le but est simple. Il s'agit, grâce au caractère pédagogique du film, d'améliorer le travail dans les principaux centres ferroviaires d'Ukraine et de Crimée. En 1932, le « ciné-train » de Medvedkine et de ses collaborateurs effectue 6 voyages, filmant les ouvriers, les paysans et les mineurs du pays afin de leur montrer leur travail sur le champ, dans le but de l'améliorer et d'aider à la construction de la « Russie Nouvelle ».

Lui-même expliquait sa méthode ainsi : « Filmer aujourd'hui ce qui ne va pas, le montrer aux intéressés dès demain, en débattre aussitôt avec eux, filmer à nouveau, une semaine, un mois plus tard, pour juger des changements. »

On lui doit aussi des longs métrages comme *Le Bonheur* (1934) et *La Fille qui faisait des miracles* (1936).

À partir de 1958, il consacra l'essentiel de son temps à la réalisation de « documentaire-pamphlets ».



Dans ces films, on verra ce que le cinéma ne montre pas d'ordinaire. Le travail qui abîme les corps et les rapports entre les êtres, les horaires qui usent les tempéraments, les jeunesse envolées, les vies sacrifiées pour faire tourner la machine productive.

Filmer pour analyser : les chercheurs au travail

Dès les années cinquante, les psychosociologues de Palo Alto (Californie) emploient des outils audio-visuels pour analyser le travail. La caméra se révèle en effet un outil plus performant que l'œil nu pour observer et analyser cet objet. Plus objective, elle fixe l'éphémère et capte les détails que notre vision écarte. Les chercheurs appartenant au courant de « l'action située » qui mettent en place les « workplace studies » vont user abondamment de ce dispositif filmique. Grâce à lui, la recherche va affiner son analyse des interactions, mettre en avant l'énergie et l'intelligence que les salariés mettent en œuvre dans leur activité quotidienne.

Les ergonomes vont également utiliser ces mêmes moyens. En France, c'est le cas de Jacques Thoreau. Il s'agit alors de saisir le travail, sa spécificité, les erreurs dont il souffre, de prendre l'image à témoin, de chercher

à mettre en place grâce à son aide les procédures les plus efficaces et les plus sûres. Ainsi, dans *Aucun risque ! Parole de compagnon* de René Baratta, le réalisateur suit pas à pas les ouvriers d'un chantier de construction et met à jour la manière dont ils flirtent en permanence avec le risque. Ensuite, confrontés à leur image, ceux-ci doivent décrire leurs postures et en faire l'analyse.

Pour les chercheurs, et notamment les psychosociologues, l'usage des instruments audio-visuels et l'image ont une autre vertu : ils constituent d'extraordinaires stimulateurs de parole. Il est difficile pour les opérateurs, souvent privés d'un droit à la parole et immergé dans leur quotidien, d'exprimer le sens de ce qu'ils font. Face à des séquences filmées, le commentaire émerge naturellement. Le psychologue allemand Von Cranach a pratiqué et théorisé les bienfaits de l'« autoconfrontation ». Il relève que le film permet de reconstituer un contexte pour la parole. Dans les années 80, Theureau et Pinsky reprendront ces démarches à leur compte, systématisant cette démarche d'« autoconfrontation », de verbalisation après coup, de confrontation réflexive.

Toutefois, les chercheurs notent que la caméra ne peut pas être imposée. Les objectifs doivent être partagés entre opérateurs et chercheurs.

Cette pratique, pour être efficace, doit impérativement se fonder sur un rapport de confiance et de co-élaboration.

Filmer le travail aujourd'hui

Tout à leur communication, les multinationales continuent à produire quantité de petits films grandiloquents et publicitaires sur leurs activités.

Heureusement, le cinéma poursuit quant à lui son inlassable travail de contestation sociale et d'ouverture sur l'autre. Quelques titres permettent de s'en rendre compte : *Peau neuve* (1999) d'Emilie Deleuze, *Ça commence aujourd'hui* (1999) de Bertrand Tavernier, *Parole de Bibs* (2001) de Jocelyne Lemaire-Darnaud, *Ressources humaines* (2000) de Laurent Cantet, *Trois huit* (2001) de Philippe Le Guay, *Etre et avoir* (2002) de Nicolas Philibert, *J'ai (très) mal au travail* (2007) de Jean-Michel Carré, etc.

Finalement, la télévision elle-même paie son tribut à cette pratique centenaire. Entre deux reportages sur les brigades anti-criminalités ou les services urgentistes débordés, il est possible de tomber sur une perle comme *Les Prolos*, de Marcel Trillat diffusé en 2002 sur France 2.



2. Filmer l'enfance, une histoire à poursuivre.

Réaliser des films sur le travail en crèches, c'est inévitablement faire de l'enfant un protagoniste. Ce qui renvoie à tout un champ cinématographique qui a fait son miel de ce motif attachant.

Ainsi, il est impossible de dénombrer tous les films qui ont, à travers le monde et depuis l'invention de ce médium, utilisé des "marmots" rebelles, des "moufflets" capricieux, des "orphelins" déchirants, des "bambins" hilarants. Sans parler de la publicité qui a fait des tout-petits l'argument de vente massue par excellence.

On ne tentera donc pas de réaliser ici l'étude exhaustive de la représentation enfantine au cinéma. En revanche, on plantera quelques jalons utiles, historiques et thématiques, quelques pistes à suivre, dans le domaine de la fiction puis du documentaire.

FILMER L'ENFANCE - LA FICTION

Enfance et cinéma : toutes les raisons de s'entendre

Dès 1895, Louis Lumière tourne dans son

cercle familial, ce qui donne lieu à des petits films comme *Le goûter de bébé* et *Les premiers pas de bébé*. Tout de suite, l'enfance est « ciné-génique ». La peinture avait ses « amours », rondouillards et ailés, le cinéma aura ses poupons, joufflus et cabotins. Car dès les premières projections, le succès est considérable. On s'attendrit aussitôt pour ces petits personnages confondants de naturel. Car l'enfant ne joue pas, il est. C'est en tout cas le préjugé qui naît dès lors et demeure jusqu'à nos jours.

Ce regard attendri porté sur l'enfance, héritage du romantisme et de Rousseau, va perdurer longtemps. Aujourd'hui encore, un film comme *Big City*, de Djamel Bensallah, où des enfants rejouent « pour de rire » les archétypes du western, compte évidemment sur l'indulgence complice de notre regard.

Par ailleurs, il existait dès le départ une convergence naturelle entre le cinéma, art encore jeune, et l'enfance. Tous deux font assaut d'imagination, posent sur le monde un regard encore vierge, adorent le mouvement et brisent les conventions. Le critique Serge Daney disait d'ailleurs, dans une formule lapidaire : « Le cinéma, c'est l'enfance. » Sans doute entendait-il aussi par là qu'il n'est de meilleur spectateur que l'enfant, dont la précieuse crédulité pare n'importe quel film d'un vernis de vérité, qu'on

cherche en vain une fois devenu adulte.

Les premiers enfants stars

Qui se souvient de René Dary ? Il fut pourtant la première vedette en bas âge, jouant dès 5 ans dans la série des *Bébé* réalisée par Louis Feuillade à partir de 1908. En tout, 74 films aux péripéties invraisemblables dont certains titres méritent de demeurer inscrits au patrimoine mondial de la cinématographie : *Bébé millionnaire*, *Bébé flirte*, *Bébé devient féministe*, *Bébé pratique le jiu-jitsu*.

Mais le premier enfant qui va devenir une star internationalement connue s'appelle Jackie Coogan. Découvert par Chaplin, c'est lui qu'on pourra voir quelque temps plus tard à ses côtés dans le fameux *The Kid* (1921). Il est aujourd'hui difficile d'imaginer l'engouement suscité alors par ce gamin. Des poupées à son effigie étaient vendues dans le monde entier. Sa silhouette se retrouvait sur toutes sortes de produits, allant du verre à bière à la boîte d'allumettes.

Mais les petites stars grandissent mal en général et à mesure que Jackie grandit, sa popularité décline. Pis ! En 1937, il se retrouvait sans le sou, ruiné, escroqué par sa propre famille. Il intenta donc un procès à sa mère et


à son beau-père pour récupérer une partie des quatre millions de dollars gagnés durant sa brève carrière. Une loi portant son nom sera d'ailleurs votée par la suite. La Coogan's Law contraindra désormais les tuteurs légaux d'un artiste mineur à déposer la moitié de ses gains sur un compte dont il pourra profiter à sa majorité.

Hollywood et ses légions d'enfants

Dès lors, l'usine à rêve a compris qu'elle tenait un bon filon. Elle va l'exploiter en conséquence, souvent au détriment des petits acteurs qui en seront la matière première.

Des années 30 à 50, Hollywood vit son âge d'or. Son cinéma se caractérise souvent par une insouciance mêlée d'optimisme, un puritanisme mâtiné de candeur juvénile. Certes, cette description ne suffit pas à résumer toute la production de l'époque. Mais en ce qui concerne les films, nombreux, dont les enfants sont les vedettes, c'est bien de cela dont il s'agit. Sur les écrans, ce ne sont que visages poupins et rayonnants de fraîcheur, regard malicieux, sourires joyeux, petites stars à frisettes et culottes courtes, défilés de fossettes désarmantes et de socquettes blanches.

La plus fameuse de ces mini-stars est bien sûr



Shirley Temple. Cabotine en diable, elle débuta dès l'âge de trois ans une carrière qui devait lui rapporter un Oscar spécial en 1934. Au milieu des années Trente, ses films sont les plus regardés aux Etats-Unis. Une « shirleymania » s'empare du pays et fait vendre à peu près n'importe quelle marchandise qui porte son estampille. Elle jouera dans une quarantaine de films, pour la plupart de médiocre qualité, parmi lesquels on peut retenir *Boucles d'or d'Irving Cummings*, *Pauvre petite fille riche* du même auteur et *La Mascotte du régiment* de John Ford. Elle mettra un terme à sa carrière la vingtaine venue. Plus tard, après s'être investie auprès du Parti Républicain, elle sera nommée ambassadrice au Ghana (1974-1976), puis en Tchécoslovaquie (1989-1992).

Parmi les autres petits coureurs de cachets qui donnent une image angélique de l'enfance, explorant toujours plus ou moins les mêmes registres, nous trouvons aussi le pétillant Mickey Rooney. Débutant sur les planches à deux ans, devant les caméras à six, il se fait connaître avec le rôle Mickey McGuire qu'il reprend une cinquantaine de fois (il s'agit de courts métrages) de 1927 à 1932. Devenu adolescent, son extraordinaire vitalité symbolisera la jeunesse « made in America » et fera de lui une des vedettes les plus sûres du box-office. Adulte, il s'illustrera encore à de nombreuses reprises,

dans *Baby Face Nelson* de Don Siegel ou dans *L'Étalon noir* (film qui donnera d'ailleurs lieu à une série télévisée dans laquelle il reprendra son rôle). Aujourd'hui âgé de 87 ans, lui qui fut une star immense et épousa huit femmes dont Ava Gardner, apparaît encore ici et là, dans *Une nuit au musée* en 2006 par exemple.

Les « kiddies » furent donc pour le cinéma de cette époque aussi importants que d'autres figures comme celles du cow-boy ou du gangster. Affectueux, malicieux, naïfs ou futés, maladroits ou débrouillards, ils incarnaient la spontanéité, la joie de vivre, l'optimisme d'une nation. On pourrait encore évoquer bien d'autres noms comme celui de Jackie Cooper ou de Dean Stockwell, lequel débuta à l'âge de neuf ans et faisait encore les beaux jours de *Code Quantum* dans les années 90.

Pourtant, le sort sera en général plutôt cruel pour ces artistes en herbe. Pour remplir les salles, les studios renouvelleront impitoyablement leur cheptel de têtes blondes au cours des ans. Plus près de nous, Macaulay Culkin, tête d'affiche de *Maman, j'ai raté l'avion*, a déserté les génériques pour la rubrique des faits divers. Qu'en sera-t-il demain de Haley Joel Osment (*Le Sixième sens*) ou de Dakota Fanning (*La Guerre des mondes*).

En France, la croissance des jeunes acteurs n'est pas des plus aisées. Jules Sitruck, vu dans *Monsieur Batignole* et *Moi César*, se plaignait récemment des difficultés rencontrées pour trouver un rôle maintenant que sa voix mue et que les grâces de l'enfance l'abandonnent.

La Nuit du chasseur (1956)

Bien sûr, le courant dominant qui vient d'être décrit ne résume pas tout. Il y a toujours eu des films sombres et des enfants tristes au cinéma (*Moonfleet*). Mais s'il fallait pointer un film emblématique du changement qui se produit dans les années cinquante, c'est sans conteste *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton qui s'imposerait à l'esprit des cinéphiles.

Chef-d'œuvre inclassable, film noir à la beauté expressionniste, ce film se distingue par la morale ambiguë qu'il véhicule, son caractère cauchemardesque, l'image singulière de l'enfance qu'il propose. John et Pearl sont confrontés au mal qui a revêtu les atours de l'Eglise. Ils protègent l'argent de leur père, que ce dernier tenait d'un crime. Tout est complexe, sombre, horrifique et beau dans ce conte ambivalent qui emprunte à Huckelleberry Finn comme au western, qui est à la fois un thriller palpitant, un roman d'initiation en noir et blanc et un drame psychanalytique d'une

profondeur rare.

Le paradis perdu

Le cinéma n'avait évidemment pas négligé cette veine romanesque de l'enfance malheureuse. On ne compte plus les adaptations de Dickens, les *Sans famille*, *Petit chose* et autres *Poil de carotte* (telle la version de Julien Duvivier de 1932) qui fleurirent avant-guerre.

Mais le néoréalisme italien porta un regard neuf sur l'enfance. En effet, Bruno dans *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica. 1948) et Karl-Heinz dans *Allemagne, année zéro* (Roberto Rossellini. 1947) constituent des figures inédites, graves et modernes.

Dans ces deux films, les petits protagonistes sont confrontés aux rigueurs de l'après-guerre, aux problèmes sociaux, à des adultes incapables de les protéger. Le monde de l'enfance n'est plus un havre paradisiaque mais une catégorie humaine comme une autre où le drame est possible, la mort présente, le jeu sérieux. Il faut non seulement grandir mais déjà s'assumer, survivre, surmonter la faiblesse des grands.

En 1952, René Clément remporte le Lion d'Or au Festival de Venise et l'Oscar du meilleur film étranger avec *Jeux interdits*. Dans ce film,

au réalisme rigoureux, mais qui ne s'interdit pas des accents poétiques, deux enfants sont également confrontés à la guerre, à la mort, à la trahison. Derrière la morbidité du sujet, la figure de l'enfance qui s'ébauche ici fait écho à celle qui est apparue dans les films néoréalistes. L'enfance est désormais une affaire sérieuse.

Par ailleurs, dans son dictionnaire des films, Jacques Lourcelles notait justement : « Le centre d'intérêt principal du film est évidemment l'interprétation exceptionnelle de Brigitte Fossey ; à notre connaissance, aucune enfant aussi jeune n'a interprété dans un film un rôle dramatique aussi important. Cette interprétation suscite à parts égales l'émotion et l'étonnement ».

Là encore, le sérieux qui est apporté à cette entreprise tranche avec les habitudes.

À votre tour d'avoir peur

L'enfance est, par convention, l'âge des terreurs sourdes, des craintes irraisonnées, des tremblements nocturnes, des mauvais rêves. Peur du noir, peur des monstres, peur de ce qui est plus grand, plus fort, peur du monde entier.

Au tournant des années 60, des réalisateurs

inversent la perspective. Une vague de films fantastiques font de l'enfant un objet de crainte pour l'adulte, le ferment d'un mal insondable. L'innocence n'est plus. L'heure du petit démon a sonné.

Dans cette veine, on peut signaler *Le Village des damnés* de Wolf Rilla, réalisé en 1960. Dans une petite ville anglaise, un beau jour, toute la population tombe évanouie. Douze mois plus tard naissent de bien étranges têtes blondes aux sombres desseins. Dans *Les Damnés* (1962), Joseph Losey montre quant à lui des enfants contaminés par la radioactivité et que des militaires prennent en charge. Avec *Sa majesté des mouches*, Peter Brook met un terme à l'illusion rousseauiste d'un homme naturellement bon. Des enfants se retrouvent sur une île déserte et rejoue le drame de la cruauté et de la domination héritée de leurs aînés.

Les enfants démoniaques ne sont pas en reste. Il suffit de songer à *L'exorciste* de William Friedkin, à *L'Hérétique* de William Boorman, à *La Malédiction* de Richard Donner ou à *Rosemary's Baby* de Roman Polanski.

Les désillusions engendrées par la deuxième guerre mondiale, la Shoah, la guerre du Viêt-Nam ont largement entamé le primat de l'innocence qui avait prévalu jusqu'ici.

Désormais, l'ère du soupçon a débuté et les enfants mêmes n'en sortent pas indemnes.

Filmer la petite enfance

Les professionnels du cinéma se méfient de deux types d'« acteurs », tous deux réputés particulièrement imprévisibles et impossibles à diriger : les enfants et les animaux. De fait, les films qui font le choix de les faire tourner accumulent souvent retards et accidents. Quant à la petite enfance, elle constitue un sujet plus complexe encore à traiter, du point de vue de la fiction en tout cas. Car comment faire jouer un être si jeune qu'il commence à peine à avoir la maîtrise de son corps et du langage ?

Pour autant, il existe quelques exemples intéressants, parmi lesquelles l'extraordinaire réussite que constitue le film *Ponette*, de Jacques Doillon.

Ponette est une petite fille de quatre ans qui vient de perdre sa maman dans un accident. Sûre qu'elle va pouvoir la retrouver, la petite fille entame une enquête auprès de ses proches, adultes et enfants. Que faut-il faire pour rejoindre sa maman ? Comment joindre le Bon Dieu ? Qu'est-ce que la mort ? Des questions profondes auxquelles s'atèle obstinément un bout de chou confondant de justesse. Victoire Thivisol, qui interprète le rôle, remportera d'ailleurs le prix

d'interprétation à la Mostra de Venise en 1996, déclenchant au passage une polémique.

Dans ce film, il est notamment intéressant de voir les longs dialogues qui opposent des enfants entre eux. Des enfants qui ne savent pas lire et n'ont donc pu apprendre leur texte d'après un script.

Quelques thèmes vus et revus

Après avoir relaté les grands axes historiques caractérisant les relations entre enfance et cinéma, il est peut-être intéressant de s'attarder sur les histoires que nous racontent, les enfants au cinéma.

Le deuil

Moment de transition et de construction de soi, toujours douloureux, particulièrement pénible pour un enfant, il s'agit là d'un thème récurrent. Au-delà du deuil qui doit être fait, c'est surtout du deuil de l'enfance ou de l'innocence dont il est question (*Cria cuervos*, *Jeux interdits*, *Je suis le seigneur du château*, *L'Avion...*).

L'enfance révoltée

Soumise à toutes sortes d'autorités, prise entre les principes qu'on lui inculque, les vertus qu'on exige d'elle et la réalité des faits,



l'hypocrisie des êtres, les reniements des uns et la petitesse des autres, l'enfance a de quoi ruer dans les brancards. Sans compter le manque d'amour qu'elle ne saurait tolérer (*Zéro de conduite, Les 400 coups, Chiens perdus sans colliers, Le Tambour...*).

L'enfance maltraitée

Tous les apprentissages sont difficiles et celui qui consiste à grandir plus que les autres encore. Un enfant a toujours un bourreau, adulte ou camarade, pour lui en faire voir de toutes les couleurs. Reste à savoir s'il sortira de l'épreuve, aguerri ou anéanti (*Aurore, l'enfant martyr, La Classe de neige, Mouchette, La petite de l'assistance...*).

Les copains

Les films de bandes sont également très nombreux. Les premiers émois, les amitiés qui se forgent pour la vie, les bagarres et les chamailleries, les jeux et les mauvais coups, tout y passe. À noter l'absence remarquable de présence féminine qui a longtemps caractérisé ce type de films (*La Guerre des boutons, Scout toujours, L'Argent de poche, Les Disparus de Saint-Agil...*).

En définitive, le grand thème des films con-

sacrés à l'enfance reste le passage à l'âge adulte. Tous les films, ou presque, nous donnent à voir cette transformation, ce passage lent et inexorable d'un état à l'autre. Car après tout, vivre son enfance, c'est apprendre à la laisser derrière soi.

Filmer l'enfance aujourd'hui

De nos jours, l'enfance demeure un sujet porteur, qui stimule l'imagination des scénaristes et attire les foules. Plusieurs films récents l'attestent, comme *Les Choristes*, la série des *Harry Potter* ou *Le Labyrinthe de Pan*.

Cinégénie du corps enfantin, identification à cette figure que chacun porte en soi, sympathie quasi immédiate que les adultes éprouvent à l'égard des enfants, les raisons de cette connivence originelle entre cinéma et enfance a toujours les mêmes fondements.

FILMER L'ENFANCE - LE DOCUMENTAIRE

Les documentaires qui s'attachent à décrire l'enfance, et plus encore la jeunesse, sont légions. On se cantonnera donc, pour l'essentiel, aux films tournés en banlieue, de préférence sur le territoire de la Seine-Saint-Denis. Précisons que l'histoire retracée ici doit beaucoup aux travaux de l'historien du cinéma ouvrier et

militant, Tanguy Perron.

L'enfance malheureuse

L'enfance est tout d'abord représentée sous un jour sinistre. Les gamins de banlieue, avatars de "poulbots" désocialisés, ont bien souvent faim et froid dans des films au discours politique.

Ainsi, *Aubervilliers* (1946), documentaire réalisé par Elie Lotar, accompagné d'une musique de Joseph Kosma et d'un commentaire poétique et virulent de Jacques Prévert, constitue-t-il un violent réquisitoire contre la misère sévissant alors dans cette ville. Commandé par le député-maire Charles Tillon, ce film sera interdit de projection durant le week-end car jugé trop démoralisant pour les Français, alors occupés à reconstruire leur pays.

Prévert a d'ailleurs toujours montré une grande sensibilité aux affres de l'enfance miséreuse. Il écrivit ainsi le scénario de *La fleur de l'âge* (1947), film de Marcel Carné traitant de la révolte des enfants détenus au bagne de Belle-Île-en-Mer (1934). Au générique, on retrouvait des noms prestigieux : Arletty, Serge Reggiani, Anouk Aimée. Cette histoire, qui avait déjà fait l'objet d'un premier projet Carné-Prévert en 1937 sous le titre de *L'Île des enfants perdus*, était décidément maudit. Le tournage sera interrompu

après quelques semaines seulement, laissant le film inachevé à jamais. Prévert tirera néanmoins un poème de cette histoire, intitulé *La chasse aux enfants*, plus tard mis en musique par Joseph Kosma et chanté par Marianne Oswald.

En 1959, Edouard Luntz investit la même veine avec *Les Enfants des courants d'air*. Cette fois, ce sont les bidonvilles situés aux portes de Paris que la caméra capture. Elle y retrace la journée d'un même ordinaire, pauvre et seul dans la France des Trente Glorieuses. Prix Jean Vigo 1960, ce film à l'esthétique « noir et blanc » très travaillée revisite ainsi le bidonville espagnol de Saint-Denis au Cornillon et les taudis algériens d'Aubervilliers..

En définitive, l'enfance constitue alors la métaphore de l'injustice, dans ce qu'elle a de plus cruel. Et cette innocence bafouée légitime la révolte. De plus, au-delà de cette volonté de témoignage, il y a évidemment le souci de sensibiliser les spectateurs. Et rien sans doute n'est plus efficace pour cela que de montrer une bouille d'enfant.

Ce regard compassionnel, cette enfance qui provoque l'empathie, on la retrouvera plus tard, lorsqu'il s'agira de filmer le sort des enfants immigrés (*Etranges étrangers* de Marcel Trillat en 1970) ou de sans papiers.

Des lendemains qui chantent

A l'inverse, d'autres films insistent sur les efforts mis en œuvre pour le bien-être des jeunes générations. C'est le cas par exemple des films voulus par les municipalités ouvrières après guerre.

Mais il convient de rappeler le contexte qui prévaut à ce moment-là. Dès les années 30, un communisme municipal, fait d'expériences pragmatiques et d'utopie concrète, se met en place dans les banlieues situées au Nord et à l'Est de la capitale. En 1928, Bagnolet tombe ainsi dans l'escarcelle de la Section française de l'internationale communiste. Puis c'est le tour de Montreuil en 1935. Grâce au rôle de résistant dont il peut se prévaloir auprès des électeurs, le PCF reconquiert encore d'autres municipalités à la Libération, comme Saint-Ouen ou Saint-Denis. Dans ces villes, le Parti communiste, inspiré par le socialisme du XIX^{ème} siècle et les théories hygiénistes afférentes, cherche à prendre soin des enfants. Il s'attache également à le faire savoir. Les enfants sont alors un moteur privilégié de son action et la promesse d'un avenir radieux.

Ainsi, dans le film *Colonies de vacances* (1932), après avoir vu des enfants taudis jouer dans le ruisseau, nous assistons aux efforts déployés par la mairie de Bagnolet pour les envoyer à la mer.

La Vignerie, colonie de vacances sise sur l'île d'Oléron, devient d'ailleurs une fierté municipale. De plus, les idéaux progressistes véhiculés par ces séjours vont marquer les enfants des banlieues des décennies durant.

Outre qu'il suit le quotidien des jeunes administrés (de la pesée à l'épouillage, de la sieste aux bains de mer), « ce film de propagande marie anticléricalisme et culture prolétarienne, hygiénisme et collectivisme. Au noir du clergé, à la crasse de certaines campagnes, s'oppose la lumière de la colonie balnéaire et communiste »..

Dans *Ivry ou 20 ans de gestion municipale communiste* (1947), une partie importante du film est consacrée à la politique en faveur de l'enfance. Si les autorités municipales assurent se soucier de tous les âges, « du berceau à la tombe », la jeunesse fait néanmoins l'objet d'une sollicitude toute particulière. S'occuper des plus petits, c'est aussi assurer la construction d'un avenir radieux. L'enfance est alors promesse de jours meilleurs, ferment révolutionnaire, terreau des lendemains qui chantent.

Il en va de même dans les films fédéraux commandés par la CGT en 1938. Une séquence de *Sur les routes de l'acier* (réalisé par Boris Peskine) est consacrée à l'orphelinat de la Fédération des travailleurs du chemin de fer. Car dans ces films, s'exprime toujours une exigence de

solidarité à l'égard des enfants démunis. C'est ce même esprit qui prévaudra lorsque des municipalités ouvrières offriront à des familles de grévistes d'accueillir leurs enfants pour les soulager à l'occasion de conflits sociaux. Ainsi, en 1948, 2000 enfants de mineurs en grève seront accueillis en Seine-Saint-Denis. La banlieue se construit ainsi, dans son imaginaire et dans les faits, comme un espace certes défavorisé, mais également solidaire et autonome.

Les Bâtisseurs de Jean Epstein et *Les Métallos* de Jacques Lemare, deux autres films issus de la commande CGT à la même époque, s'achèvent sur des rondes, des chants ou des courses d'enfants. Là encore, le registre est bel est bien celui de l'espérance.

Filmer l'enfance aujourd'hui

Au tournant des années 70, alors que la crise économique frappe la banlieue de plein fouet et que l'individualisme se répand, on assiste à une dépolitisation du regard. A la télévision comme dans les documentaires, l'enfant de banlieue est remplacé par le « jeune », mineur délinquant, échoué scolaire, émeutier potentiel, graine de violence.

Demeurent quelques documentaires militants sur les enfants sans-papiers, comme ceux que

soutient l'association RESF (Réseau Education sans Frontière), tels *Amères victoires* de Pierre Tredez ou *Sans Papiers ni crayons* de Marie Borrelli (2006).

Une autre voie explorée est celle des chercheurs. Filmer l'enfance devient alors un outil pour les ergonomes, les pédopsychiatres, les psychologues qui, à l'instar de Sylvie Rayna, prennent la caméra pour fixer les gestes et les attitudes. L'objectif permet d'analyser les comportements, de décortiquer les habitudes, de comprendre l'enfant dans son rapport aux autres et à son environnement.





3. Filmer en crèches, une aventure collective.

Partie du questionnement d'un élu, élaborée à partir de divers rapports et études intermédiaires, lancée par un groupe de travail rassemblant à la fois des professionnels des crèches et de la petite enfance, des professionnels de l'image et des chercheuses du CNRS, l'organisation de stages de pratique audiovisuelle dans les crèches de la Seine-Saint-Denis débute au milieu des années 90.

Une initiative qui ne fait finalement que renouer avec le riche et multiple héritage cinématographique existant sur la manière de filmer un métier ou sur la façon de retranscrire l'enfance sur pellicule.

Les premières interrogations

La genèse des stages de pratique audiovisuelle dans les crèches de Seine-Saint-Denis remonte à 1994. À l'époque, de nombreuses questions se posent sur l'impact des images, de la télévision, et ce notamment sur les enfants. Dans ce contexte, Bernard Vergnaud, alors vice-président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, cherche à en savoir davantage sur le rapport du petit enfant à l'image et plus précisément sur les pratiques audiovisuelles en crèches.

Le Service des Crèches s'organise pour répondre à cette commande. Il constate qu'une pratique audiovisuelle importante existe dans les crèches départementales. Durant la seule année 1994, 350 sorties de matériel vidéo ont été enregistrées. La vidéo est utilisée comme support à un travail de réflexion menée sur les pratiques dans les crèches ou comme moyen de conserver une trace de moments de convivialité (fêtes de fin d'année, anniversaires...).

En janvier 1996, est rédigée une note intitulée *Impact de l'audiovisuel sur le jeune enfant*. Elle décrit à la fois la complexité du sujet et la nécessité « d'éviter les conjectures sur une matière qui s'y prêterait bien ». Elle pointe l'usage massif de la vidéo qui est devenu une pratique banale dans le cadre de la crèche, et que cette utilisation fréquente s'est mise en place sans questionnement particulier.

De cette note, naît l'idée d'entreprendre un travail mêlant recherche et formation avec le personnel des crèches qui partirait de leurs pratiques audiovisuelles et serait mené en lien avec le Projet éducatif départemental (PED). L'un des objectifs est de donner aux équipes des crèches une formation juridique concernant le droit à l'image. Dès son lancement, 21 éducateurs de jeunes enfants donnent leur accord pour participer à cette démarche.

Le Service des Crèches décide de formaliser cette réflexion en constituant un groupe de travail à la fin de l'année 1996. Il réunit tous les deux ou trois mois des représentants de tous les secteurs concernés : un psychologue de la Direction de l'Enfance et de la Famille (DEF), un représentant du Groupe de Recherche sur la Relation Enfant Média (GRREM) et évidemment des professionnelles des crèches départementales : auxiliaires, éducatrices jeunes enfants (EJE), directrices, et médecins.

Afin d'encadrer ce groupe de travail, un comité de pilotage réunit deux fois par an les chefs de service, la directrice-adjointe de la Direction de l'Enfance et de la Famille (DEF) et le responsable de la communication en charge de la DEF, lesquels valident les avancées effectuées.

L'expertise du CNRS

Dans le même temps, pour éclaircir les problématiques qui étaient apparues, une convention a été signée avec l'Université René Descartes et avec le CNRS. Issue de cette dernière institution, Denise Josse, psychologue, et son étudiante Pascale Mirailles font ainsi partie du groupe de travail.

En 1999, ces deux chercheuses rendent un rapport riche d'enseignements. Cette étude,

portant sur 30 crèches départementales et un total de 208 professionnels, montre notamment qu'à l'époque, un caméscope a déjà été utilisé dans 26 de ces crèches. Cette proportion est considérable, même s'il s'agit d'une utilisation peu fréquente (moins de 4 fois par an).

Pour ce qui est du matériel, il appartient généralement à une professionnelle de la section (96%). Les professionnelles utilisent également celui mis à disposition par le Département, mais dans une moindre mesure (58%), sans doute pour des raisons de disponibilité. Il peut enfin s'agir du caméscope des parents ou de celui d'une personne extérieure (chercheurs, journalistes...).

Dans la majorité des cas, la personne qui filme est une professionnelle de la section (92%) : auxiliaires (55%), éducatrices (18%), directrices (12%), psychomotriciennes (8%), médecins (8%), psychologues (8%). Mais il peut également s'agir de parents (50%), de personnels du département communication (38%), ou de personnes extérieures (35%).

Les raisons de ces tournages sont multiples : avoir des documents à montrer aux parents (92%), avoir un souvenir du vécu de la crèche (85%), avoir un outil de travail (77%), servir de support à une activité avec les enfants (58%),

observer le comportement des enfants (54%),

L'étude liste également les difficultés rencontrées dans l'utilisation du caméscope : « faire attention au son », « avoir tous les enfants sur le film », « rester disponible pour le groupe », « avoir une bonne lumière », « cadrer les enfants », « obtenir le matériel », et un sujet plus problématique : « faire attention de ne pas filmer les enfants qui n'ont pas d'autorisation ».

Concernant ces autorisations, elles ont été demandées dans 65% des crèches, le plus souvent uniquement pour le film concerné. Au total, 81% des parents ont été avertis des tournages survenus en crèches, le plus souvent verbalement, soit par l'équipe, soit par la directrice.

Enfin, les films ont été copiés dans la moitié des cas. Ces copies étant surtout destinées aux parents, mais aussi de manière moins fréquente au personnel. D'ordinaire, ces films sont conservés au sein des crèches pendant plus de trois ans.

Le rôle de Périphérie

Les liens entre Périphérie et le Service des Crèches n'étaient pas récents. De 1986 à 1994, l'association avait réalisé un magazine pour France 3, *L'Antenne est à nous*, commande

du Conseil général de Seine-Saint-Denis, dont plusieurs reportages portaient sur les crèches départementales. Et, en 1995, le service des crèches avait confié la réalisation d'un film institutionnel, *Un jour à la crèche*, réalisé par Olivier Esmein.

La relation de confiance établie, les réalisateurs Jean-Patrick Lebel et Philippe Troyon représentant l'association Périphérie sont logiquement conviés à rejoindre le groupe de travail constitué au sein du Service des crèches. Pour accompagner les pratiques audiovisuelles, la mise en place de formations spécifiques est posée.

Périphérie propose rapidement un stage « Les Réalités de l'image » qu'accepte le Conseil général de Seine-Saint-Denis. Devant l'impossibilité de mobiliser sur plusieurs jours un nombre important de professionnelles des crèches, sa durée est fixée à une semaine.

Pour y participer, une liste de douze stagiaires - essentiellement des auxiliaires, mais également des EJE et des directrices - est établie par le Service des Crèches en fonction des disponibilités.

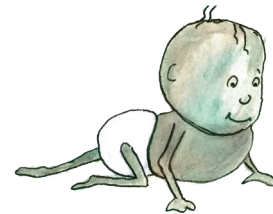
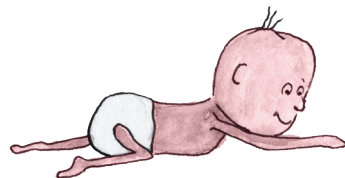
Il est décidé que les stages s'implanteront dans les locaux de Périphérie ainsi qu'au Magic Ci-

néma de Bobigny. Le premier d'entre eux va se dérouler du 20 au 24 octobre 1997.

PÉRIPHÉRIE

Périphérie, centre de création cinématographique, est une association loi 1901 créée en 1984. Fortement ancrée dans le territoire de la Seine-Saint-Denis, elle dirige ses actions vers la création documentaire et les rencontres documentaires à travers un réseau de salles indépendantes du département. Progressivement, elle intégrera deux nouvelles actions : l'éducation à l'image et le patrimoine cinématographique. Située à Montreuil, elle poursuit aujourd'hui son action territoriale en tissant des liens profonds avec les acteurs sociaux et en axant sa politique sur la fidélisation des publics.







PREMIÈRE PRISE

Avant de lancer le premier stage, plusieurs réunions préparatoires sont organisées entre Philippe Troyon et Jean-Patrick Lebel. Un objectif est fixé : définir la pédagogie la mieux à même d'expliquer le cinéma à un groupe de salariés.

Trois axes s'imposent pour structurer le stage : une entrée en matière théorique, une phase laissant la parole à différents intervenants sur leurs spécialités respectives, et pour finir une séquence d'initiation pratique.



1. La théorie

Cette partie occupe trois des cinq jours du stage. Un premier module d'une demi-journée vise à donner aux professionnels des crèches une connaissance succincte des métiers du cinéma et de l'audiovisuel, des techniques employées, ainsi qu'un petit historique ayant essentiellement pour but de cerner les parentés entre cinéma, télévision et vidéo.

Un second module d'une journée consiste en une approche critique d'un film en tant qu'objet artistique, son « discours », ses « lectures » possibles, son aspect témoignage/document... Un documentaire est projeté dans la grande salle du Magic Cinéma, en présence du réalisateur, et disséqué de manière très rigoureuse, plan par plan.

Un troisième module, d'une journée lui aussi, repose sur un travail au niveau du plan et de la séquence : la « position » de la caméra, l'espace imaginaire, le montage, les décalages son/image... Ce travail d'analyse s'inscrit dans une problématique de rapport au réel, s'appuyant sur des documents pédagogiques audiovisuels construits comme de petits exercices.

Chacun de ces exercices renvoie à un point précis : les faux raccords, les effets de montage, la

reconstitution de l'effet Koulechov, l'étude de dispositifs comme le décryptage d'un journal télévisé, les effets naissant de la position, de l'angle de la caméra, du type et des directions de regard...

Ces exercices sont conçus pour susciter une prise de conscience chez les stagiaires. L'image n'est pas le réel qu'elle induit ou qui a servi à le fabriquer. Et ses effets sont divers et multiples et dépendent du type de lecture qu'on en fait.

Enfin, une quatrième session théorique d'une demi-journée propose en bilan du stage une réflexion sur l'usage d'un film, sur ses différents niveaux d'appropriation... À qui sert-il ? Comment ? Sous quelles formes agit-il ? En essayant en contrepoint de voir comment les professionnels des crèches peuvent utiliser dans leur pratique ce qu'ils ont appris pendant le stage.

Pour illustrer cette première partie théorique, des petits films pédagogiques ont été préalablement tournés. « Par exemple, Jean-Patrick m'avait successivement filmé en gros plan, en plan américain, puis en plan large, pour montrer leur différence de nature et de sens », raconte Philippe Troyon.

Par ailleurs, pour expliciter au mieux la présentation orale, un document écrit d'une vingtaine de pages est confié aux stagiaires : « Elles étaient très studieuses et annotaient consciencieusement les schémas et les glossaires qu'il contenait. »

Les professionnelles présentes sont invitées à montrer lors du stage ce qu'elles ont filmé en crèches par le passé. Ces images sont projetées et commentées : « En travaillant sur ces exemples, la théorie était davantage en prise avec leur réalité . Elle trouvait place au cœur de leur métier. »





2. Les interventions extérieures

Afin d'apporter leur expertise complémentaire aux professionnelles des crèches, plusieurs spécialistes sont conviés à se joindre au stage.

En pleine lumière

À chaque session, un chef opérateur ou directeur de la photographie, suivant les nomenclatures, vient expliquer son travail, qui est celui de la lumière, aspect fondamental dans un art de la captation tel que le cinéma.

À charge pour lui d'explicitier les réglages possibles (le point, le diaphragme...) et le matériel à disposition (projecteurs, réflecteurs, filtres...) pour apprivoiser l'apport de la lumière naturelle. .

Ainsi, les questions purement techniques ne sont pas écartées, mais traitées de manière à ce que les professionnelles des crèches ne se trouvent pas écrasées par des notions trop pointues, de toute façon impossibles à approfondir dans un temps aussi réduit.

Droit devant

Proposer un point sur le droit à l'image le plus adapté possible à la situation des crèches

est également un axe du stage. La tâche est confiée à Denis Réserbat-Plantey, éducateur spécialisé/réalisateur vidéo au sein du Service Universitaire de Psychiatrie à Poitiers.

Il existe en effet des règles précises pour protéger les mineurs, encadrer la prise d'images et leur diffusion. Les sanctions encourues en cas d'infraction sont décrites dans le code pénal :

LA LOI

Art 226-1 Est puni d'un an d'emprisonnement et de 45 000 € d'amende le fait, au moyen d'un procédé quelconque, de porter volontairement atteinte à l'intimité de la vie privée d'autrui. Cette atteinte se caractérise par le fait de fixer, d'enregistrer ou de transmettre, sans le consentement de la personne son image se trouvant dans un lieu privé [1]. Lorsque les actes mentionnés ont été accomplis au vu et au su des intéressés, sans qu'ils s'y soient opposés, alors qu'ils étaient en mesure de la faire (problème de la validité du consentement éclairé), le consentement de ceux-ci est présumé. L'accord écrit faisant suite à une présentation des éléments pratiques, juridiques et du droit de retrait sont une garantie nécessaire.

Art 226-2 Est puni des mêmes peines le fait de conserver, de porter à la connaissance du public ou d'un tiers, ou d'utiliser de quelque manière que ce soit, tout enregistrement ou document obtenu à l'aide d'un des actes prévus à l'article 226-1

Art 226-7 Les personnes morales peuvent être déclarées responsables pénalement (...) des infractions.

Art 226-8 Est puni d'un an d'emprisonnement et de 100 000 F d'amende le fait de publier, par quelque voie que ce soit, le montage réalisé avec les paroles ou l'image d'une personne sans son consentement, s'il n'apparaît pas à l'évidence qu'il s'agit d'un montage ou s'il n'en est pas fait expressément mention.

Références Chapitre VI (des atteintes à la personnalité)

section I (de l'atteinte à la vie privée)

section II (de l'atteinte à la représentation de la personne)

[1] La notion de lieu privé est très relative. Que penser de la nature du local utilisé pendant une consultation de PMI ou autre? La nature d'un même local peut changer suivant son usage. Ceux qui estiment que leur lieu est public et qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent auraient des surprises face à un tribunal. La salle d'attente d'un service d'hôpital public est un lieu où la réalisation d'une photo ou une vidéo consisterait, sans accord valable du sujet, une atteinte grave à la vie privée, aux droits de la personnalité....



Filmer autrui à son insu constitue clairement une infraction, même si la « victime » a été filmée dans un lieu public. Dans l'ancien Code Pénal, seuls les propos et agissements tenus dans un lieu privé étaient protégés. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. La personne filmée peut porter plainte dès lors qu'elle considérerait agir dans une relative intimité au moment des prises de vues.

Sur le plan légal, le risque réel est mince car les « victimes » portent rarement plainte, ignorant le plus souvent les recours légaux auxquels elles ont droit. Cela étant, les risques sur le plan psycho-pédagogique sont réels. Une personne, enfant ou parent, peut avoir le sentiment que son image lui a été volée et ressentir cette captation comme une véritable violence. De ce fait, l'éthique du preneur d'images consiste à anticiper et à protéger par avance les personnes qui vont être filmées.

Quoi qu'il en soit, d'un point de vue juridique, il est indispensable de demander une autorisation de filmer aux parents ou aux tuteurs d'un enfant dont on souhaite faire des images. Cette autorisation précise le cadre dans lequel ces images seront prises et l'usage qui en sera fait.

Il s'agit d'un document simple, circonstancié

et précis, mentionnant :

- les lieux de prise de vue ;
- les conditions éventuelles de restitution ;
- le cadre de diffusion ou d'utilisation postérieure.

Ce contrat lie le preneur d'images aux parents et/ou à l'institution. Il peut comporter des éléments assez larges et étalés dans le temps. En réalité, son contenu est relativement libre et peut être adapté, à condition qu'il mentionne les éléments de base et qu'il dissocie les contractants, les prises d'images et leur utilisations.

Concernant le cadre de diffusion de ces images, tout dépend du contrat signé avec les parents. Si une exploitation commerciale est envisagée, des rémunérations sont à fixer pour les parents, voire pour l'institution qui accueille les enfants.

Récemment, Nicolas Philibert, le réalisateur du documentaire *Être et avoir* tourné dans une classe de primaire, a eu maille à partir avec la justice. Le succès du film a modifié l'échelle des enjeux financiers et faute d'engagements précis pris en amont, certaines parties ont pu demander à être rémunérées.

Cela étant, en règle générale, une diffusion associative ne pose aucun problème. Mais encore

une fois, cette diffusion - sa nature et son ampleur - doit être précisée dans l'autorisation de filmer et de diffuser que signent les parents.

Sur le divan

Très vite, les responsables du stage souhaitent y inclure une approche psychanalytique de l'image, s'attachant au développement des mécanismes de la représentation chez le petit enfant.

Sur les conseils de Serge Tisseron, psychanalyste réputé pour ses études sur les relations jeunes-médias-images, ils contactent le psychoclinicien Michael Stora. Celui-ci teste à l'époque une nouvelle méthode d'analyse auprès d'enfants autistes : une thérapie par les jeux vidéo. Il pense que cette approche pourrait intéresser les professionnelles de la petite enfance.

Comme il le pratique désormais dans sa Clinique du Virtuel, le contrôle d'un « avatar » permet selon lui à des enfants en souffrance d'exprimer le mal-être qu'ils enfouissent d'ordinaire au fond d'eux-mêmes. En outre, réussir des aventures en 3D ou vaincre un monstre de pixels aide à restaurer une estime de soi en berne.

Armé d'une console de jeux, Michael Stora vient donc présenter ses recherches aux

CONTRAT D'AUTORISATION DE FILMER, DE PHOTOGRAPHER ET DE DIFFUSER

Il est établi entre les signataires le contrat suivant :

M et Mme... autorisent le personnel de la crèche... à effectuer des enregistrements vidéo et des photographies où figure leur enfant.

Ces enregistrements et clichés photographiques pourront uniquement être utilisés et diffusés par le personnel de la crèche... ou sous leur responsabilité, dans le cadre suivant :

.....
.....
.....

Sur simple demande écrite de M et Mme... tous les enregistrements seront effacés, sans conditions, les négatifs et tirages photographiques détruits.

Ces différents éléments ont été détaillés lors d'un entretien préalable à la signature de ce document.

Fait à... en double exemplaire, le ... /.../...

Signatures :

.....
.....



stagiaires, suscitant un grand intérêt auprès de ces adultes qui replongent pour l'occasion en enfance, explorant les mondes fantastiques d'un jeu de rôles, ou s'affrontant gaiement sur le ring d'un jeu de combat.

« De part leur métier, les professionnelles des crèches sont extrêmement sensibles à ce qui passe par l'émotion et par le ressenti », constate Philippe Troyon. « Le jeu vidéo a le mérite d'être dans le concret. Pour diriger un personnage, il faut se servir d'une manette et appuyer sur des boutons. Le rapport à l'écran permet de mettre en application ce que la psychanalyse a pu théoriser concernant la réception d'une image chez l'être humain. »

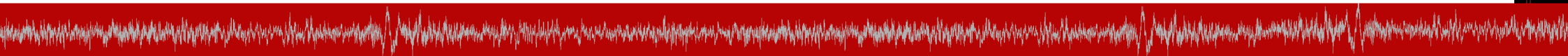
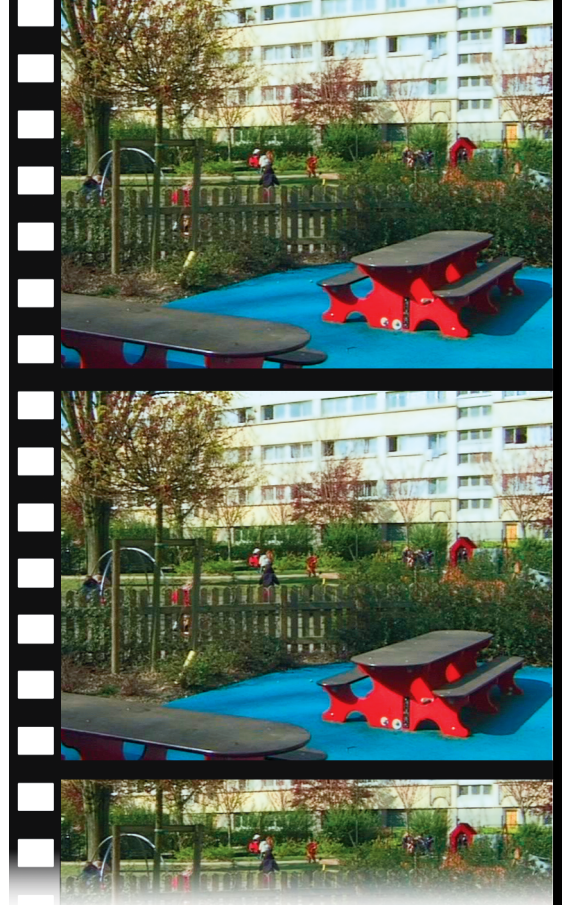
La preuve par l'image

Dans le cadre du second module théorique, consacré à l'étude d'un film, le réalisateur du long métrage projeté est invité à répondre aux questions des stagiaires.

Le film est choisi pour coller aux préoccupations quotidiennes des professionnelles des crèches. Il doit s'attacher à mettre en scène un lieu clos avec un groupe de personnes comme principaux protagonistes. Ainsi ont été sélectionnés : *Une journée au garage* de Michel Andrieu, *L'Hôtel des réfugiés* de Renaud

Cohen, *La Poste à la Courneuve* de Dominique Cabrera...

La venue d'une personne extérieure permet de réemployer des mots définis auparavant. Les stagiaires ne se montrent en aucun cas intimidées. Elles n'hésitent pas à dire qu'elles n'ont pas compris tel ou tel plan. Du coup, un vrai dialogue s'instaure entre elles et le réalisateur. La discussion devient même souvent assez précise. Leurs remarques touchent au cœur du film. Elles forcent le documentariste à expliquer de manière détaillée le point de vue qu'il a choisi. Elles sont davantage dans la position de réalisatrices que de spectatrices.



3. La pratique

Le quatrième jour de formation est consacré à la réalisation d'un petit court-métrage. La phase pratique est primordiale. La rencontre est le thème du film. L'idée est simple : un groupe attend au Magic Cinéma pendant qu'un autre sort du métro et ne parvient pas à trouver la salle de cinéma. Ce dispositif permet de présenter à la fois les caractéristiques du tournage en intérieur - avec lumières et caméra posée - et celles du tournage en extérieur - avec le côté cinéma direct et caméra à l'épaule.

Le court-métrage est constitué de six plans. Tour à tour, chaque stagiaire occupe l'un des postes à pourvoir : actrice, cadreuse, preneuse de sons, scripte... « Elles allaient de surprise en surprise », se souvient Philippe Troyon. « La preneuse de sons s'étonnait d'entendre les moindres bruits de la rue dans son casque. La cadreuse souffrait du poids de la caméra. C'était un choix de notre part de ne pas prendre de pied. Elles devaient porter sur l'épaule une caméra Betacam assez lourde. Il fallait qu'elles comprennent l'aspect physique du cinéma. Que filmer est une pratique du corps tout entier. »

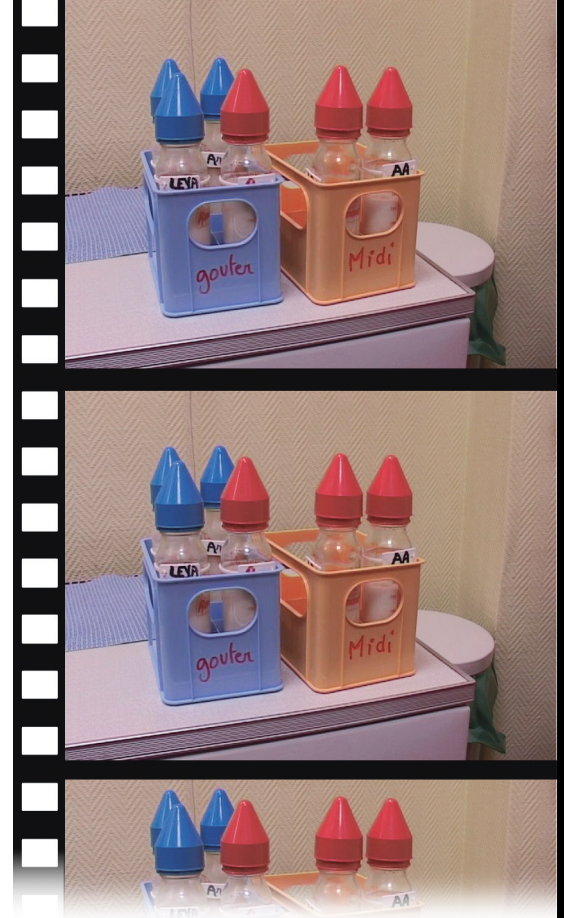
Tous les rituels du cinéma sont scrupuleusement respectés : « Le placement de la ca-

méra prenait beaucoup de temps. Mais c'était intéressant de les voir mettre en pratique tout ce qui avait été évoqué les jours précédents. Elles étaient très consciencieuses. Elles faisaient quelques erreurs. La préposée au clap oubliait de l'actionner. Mais globalement elles entraient assez facilement dans le temps du cinéma, qui est vraiment un autre temps que celui du quotidien. Il y a nécessité de ne pas se précipiter. Pour pouvoir réfléchir et bien faire vivre la scène qui suit. »

Même si les professionnelles des crèches ne se connaissent pas avant le début du stage, la cohésion du groupe est immédiate et l'ambiance est toujours particulièrement joyeuse : « Il fallait gérer les impondérables de tout tournage en extérieur : le froid puisque nous tournions en plein hiver ; les passants qui venaient hurler devant la caméra ; une actrice qui doit monter un escalator, mais ne le fait pas, car elle attend un signal qui ne viendra jamais ; ou encore une actrice qui doit être filmée en train de sortir du tram, mais qui se retrouve piégée à l'intérieur de la rame par la fermeture des portes... Quoi qu'il arrive, quel que soit l'obstacle à surmonter, il n'y avait que du rire et jamais d'énervement. »

La journée pratique se termine par le visionnage des rushes : « C'était un moment privilé-

gié. Les professionnelles des crèches restaient tard le soir à Périphérie pour regarder les images qu'elles avaient tournées. En les voyant, elles se rendaient compte de la force de l'image, de sa capacité à faire passer une émotion. Un montage rapide était effectué et voir sous leurs yeux se construire une histoire – aussi simple soit-elle – les fascinait. Tout ce qu'on avait pu leur expliquer auparavant sur l'aspect magique du cinéma prenait sens. »



4. Bilan et évaluation

Depuis 1997, sept stages « Les Réalités de l'image » niveau 1 ont été réalisés. À raison de douze stagiaires par session, c'est plus d'une cinquantaine de professionnelles des crèches qui ont pu en bénéficier. Comme un maximum de deux stagiaires pouvaient être issues d'une même crèche, c'est entre vingt et trente crèches qui ont été concernées par ce dispositif.

La partie juridique du stage a profondément transformé l'approche du droit à l'image dans les crèches départementales.

INTERVIEW CROISÉE

Carole BEAUFORT (auxiliaire de puériculture) :

« Plusieurs crèches proposaient aux parents de réaliser un petit album photographique pour chaque enfant. Les parents étaient ravis d'avoir une trace de sa présence à la crèche. Et le Département mettait à notre disposition des appareils jetables.

Du point de vue juridique, nous nous étions bien sûr demandés comment gérer la prise de clichés dans le cadre de la crèche. Nous savions que des autorisations étaient nécessaires. La plupart des crèches ont demandé aux parents d'en signer une. »

Guylaine SPENCER-ODLUM (éducatrice jeunes enfants) :

« Mais ce document était signé lors de l'inscription et passait donc un peu inaperçu parmi tous les autres papiers administratifs. À partir du stage, nous avons décidé de faire signer cette autorisation concernant le droit à l'image comme un document à part.

Désormais, dans chaque section, ce sont maintenant les auxiliaires elles-mêmes qui font signer ce papier en expliquant qu'elles ont l'intention de faire des photos à différentes

occasions. Les parents peuvent ainsi exprimer clairement nous dire s'ils sont d'accord ou non. De cette manière, c'est clair et précis pour eux. »

**Carole BEAUFORT
(auxiliaire de puériculture) :**

« La majorité des parents signent cette autorisation. Ces photographies sont des souvenirs qu'ils peuvent conserver. »

**Guylaine SPENCER-ODLUM
(éducatrice jeunes enfants) :**

« Pour notre crèche, cette autorisation, nous l'avons rédigée ensemble, d'après notre expérience. Nous y avons précisé les moments durant lesquels nous sommes susceptibles de prendre des photographies, à l'occasion des anniversaires ou pendant certaines activités.


Je pense qu'il faut faire signer d'autres types d'autorisation si on souhaite filmer les enfants car c'est quelque chose de très différent. Il est également important de préciser si ces supports (films ou photos) sont conservés à la crèche ou ouvert à d'autres personnes. »

**Carole BEAUFORT
(auxiliaire de puériculture) :**

« Pour des occasions exceptionnelles, comme un tournage par exemple, nous préférons

faire signer une nouvelle autorisation. Finalement, l'intervention de Mr Réserbat-Plantey a conduit à dédramatiser cette pratique photographique en cours dans les crèches. En connaissant davantage le cadre juridique, des bornes sont désormais fixées, et nous nous sentons en fait plus à l'aise. »





Au début et à la fin de chaque stage, une responsable du Bureau Formation du Service des Crèches du Département de la Seine-Saint-Denis venait recueillir les impressions des professionnelles. L'occasion pour les stagiaires de s'exprimer et de participer à l'amélioration permanente des stages.

Les responsables du stage attachaient une grande importance à ces remarques. Elles leur permettaient d'affiner le contenu pour coller au plus près des attentes exprimées.

TÉMOIGNAGES

20/24 octobre 1997

• « Stage intéressant. Nos attentes ont été satisfaites avec l'intervention passionnante de Mr Réserbat-Plantey concernant tous les aspects juridiques. »

19/23 octobre 1998

• « Ce stage a bien rempli mes attentes. La partie technique bien que très ardue par moments est intéressante. Elle permet de mieux définir ce que l'on filme, comment, pourquoi... La partie juridique rappelle la nécessité de respecter le sujet filmé. Le cadre que je recherchais en début de stage pour utiliser la vidéo à la crèche me semble mieux se dessiner maintenant. »

• « Ce stage m'a permis d'apprendre beaucoup de choses sur les techniques de l'image. J'espère pouvoir en faire bon usage sur mon lieu de travail, autant que dans ma vie privée. La rubrique juridique était très intéressante pour nous qui travaillons en milieu public. Je comprends mieux quels sont mes droits et mes devoirs en matière d'image. »

25/29 octobre 1999

- « J'avais choisi ce stage car je redoutais les désagréments que pouvait causer l'image sur les enfants et je ne savais pas comment y remédier. À la fin du stage, je suis devenu un peu moins craintive, car je me suis aperçue que l'image pouvait apporter des bienfaits, avec la projection de *L'Hôtel des réfugiés*, ainsi qu'avec le travail de Michael Stora avec l'image pour le traitement des enfants autistes. »

- « Stage très intéressant, surtout en fin de parcours. La pratique est passionnante car on s'aperçoit que c'est loin d'être évident. »

6/10 novembre 2000

- « Ce stage a parfaitement répondu à mon attente. J'ai été touchée par l'attention, l'écoute, la considération, et la disponibilité des animateurs. Le rythme des interventions était bien équilibré. En résumé, c'est un stage passionnant qui m'a ouvert une fenêtre sur un domaine d'activité que je connaissais peu et qui m'aidera dans ma pratique professionnelle. »

19/23 novembre 2001

- « Le stage était très intéressant. Il m'a même paru trop court. Je vais essayer de transmettre aux collègues ce que j'ai pu comprendre en espérant ne pas avoir trop de difficultés. Merci aux encadrants pour leur attention et leur gentillesse. »

2/6 décembre 2002

- « Je suis très contente de ce stage. Je ne savais pas vraiment sur quoi déboucherait cette semaine en m'inscrivant. J'avais envie de filmer à la crèche. Mais maintenant je comprends la nécessité d'une réflexion préliminaire. J'entrevois d'une manière plus intelligente la prise d'images. Déjà depuis deux jours je regarde la télévision de façon différente. »

29 novembre/3 décembre 2004

- « C'est un très bon stage qui permet de voir tous les aspects de l'image, des techniques mises en œuvre pour la concevoir, des autorisations préalables à faire signer avant tout tournage... Très pratique, il va servir dans mon quotidien des crèches. »



Les professionnelles se sentent valorisées de voir qu'une autre profession puisse s'intéresser à leur métier. À chaque fin de stage, il y a de leur part un enthousiasme non dissimulé. Les stages les ont ouvertes à l'utilisation de l'image. Le but est atteint.

Du point de vue du bureau de la formation de la direction personnelle, la conclusion est identique. En 2001, une évaluation précise que les stages « Les Réalités de l'image » niveau I donnaient une grande satisfaction, avec un taux d'absentéisme nul : « Les stagiaires ont beaucoup apprécié le mode d'organisation du stage. L'accueil dans un cinéma a été particulièrement souligné. Cependant, les professionnelles souhaitent bénéficier de plus de pratique. »

Elles sont nombreuses à exprimer le souhait que le Département mette à leur disposition du matériel (caméras, bancs de montage...) et un centre de ressources spécifique afin de faciliter et développer la pratique audiovisuelle en crèches.

TÉMOIGNAGES

19/23 octobre 1998

• « Serait-il possible que Périphérie et la Direction de l'enfance et de la famille s'associent pour que des séances de montage vidéo puissent être organisées ? Un stage de perfectionnement serait utile. »

25/29 octobre 1999

• « Je trouve qu'une journée pour la pratique (vidéo et montage) est beaucoup trop courte et qu'il serait bien d'avoir le choix de pouvoir faire un stage deuxième niveau (plus approfondi sur la pratique). »

6/10 novembre 2000

• « Sur le plan pratique, ce fut trop court. Je n'ai pas eu le temps, par rapport à mon rythme, de vraiment savoir manipuler une caméra. Serait-il possible dans le cadre du stage de réaliser un petit film avec des enfants ?

2/6 décembre 2002

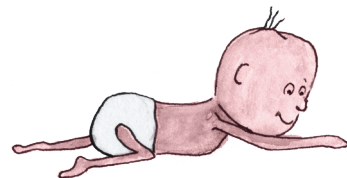
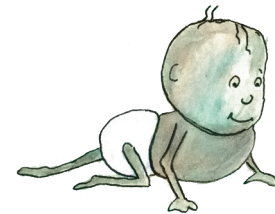
• « Que le stage soit un peu plus long, avec la possibilité de mettre sur pied un véritable tournage, peut-être dans un niveau 2. »

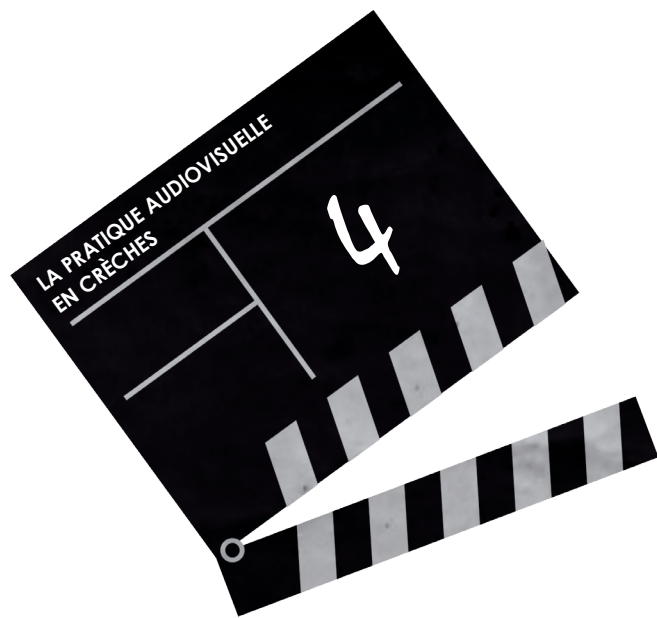
En premier lieu, ces nouvelles demandes questionnent les responsables du stage. « Cela allait bien au-delà du but initial des stages », explique Philippe Troyon. « Nous espérions simplement présenter le cinéma dans sa globalité. Nous ne voulions pas les pousser à réaliser un film. »

Au fil du stage, les professionnelles des crèches ont compris qu'un film peut être un moyen efficace de reconnaissance de leur travail. Que l'image est susceptible de faire comprendre que leur métier est loin d'être facile, qu'une crèche n'a rien d'une garderie, que derrière chacun de leurs gestes ou chacune de leurs paroles, il y a une pensée et une réflexion.

Dans leur désir de faire un film, les professionnelles des crèches expriment en fait une revendication : celle d'être davantage comprises donc valorisées. En cela, la caméra est perçue comme le meilleur moyen d'expression possible.







SECONDE PRISE

Souhaitant poursuivre l'expérience, le Service des Crèches accepte la proposition de Périphérie de lancer un stage « Les Réalités de l'image » niveau 2.

Ce niveau se construit en suivant les grandes étapes de la réalisation d'un film : le scénario, le tournage, le montage...



1. Scénario

Les responsables de la formation ne souhaitent pas imposer un scénario, mais le faire émerger des équipes. À ce titre, une lettre officielle est donc émise par le Service des Crèches demandant l'envoi de projets écrits précisant les motivations et l'intention du sujet proposé.

Un nombre important de notes d'intention parvient au Service des crèches. Une commission - composée de Philippe Troyon, Jean-Patrick Lebel, une responsable des crèches, et un responsable du Bureau Formation - opère la sélection.

TÉMOIGNAGES

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Christine BOSSUT
(auxiliaire de puériculture)

« Nous avons à cœur de parler de la prise en charge individuelle des enfants. Nous voulions montrer qu'il est possible de prendre du temps pour chaque enfant. Souvent, le travail en crèches est un peu stéréotypé et revient souvent à s'occuper d'un grand groupe d'enfants de manière simultanée. Nous voulions prouver par l'image que donner du temps à chaque enfant leur permet de supporter la collectivité. »

Joëlle FREYDET
(auxiliaire de puériculture)

« Ce que nous souhaitons montrer, c'est une prise en charge dans le respect de l'enfant. Un respect qui passe par la parole, par des interactions, par des gestes adaptés, par se mettre finalement à hauteur d'enfant. Nous voulions aussi montrer la continuité qui doit gouverner. L'enfant n'est pas morcelé. On doit s'occuper de lui jusqu'à ce qu'il soit satisfait. Nous voulions filmer comment l'enfant est capable de s'abandonner, de se laisser aller à jouer, à s'endormir, de découvrir son corps, de



SEQUENCES DEPOUILLEMENT

BEBES : Introduction 1/3 / matériel 2/3 / sommaire ext 3/3

MOYENS : Repas 4/3 / Jeux d'eau 5/3

GRANDS : Lignes 6/3 / Petite 7/3

SANS SUP. : chanson 8/3 / plus ext. 9/3 / Plan coupes 10/3 / plan échanges 11/3

PLAN DE TRAVAIL

SOURS	MARDI 22	MERCREDI 23	JEUDI 24	VENDREDI 25
EQUAM	5	1 + 7	4	8
PERSONNEL	JANIS	JANIS	JANIS	JANIS

développer ses capacités motrices et intellectuelles. »

JEUX D'EAU


Catherine SAUVAGE (auxiliaire de puériculture)

« Le travail d'écriture que nous avons réalisé nous a permis de nous libérer. Nous n'avons ni interdit ni frustration. Les encadrants nous ont conduits de manière très pédagogique à voir que nous pouvions nous exprimer par le biais d'images. »

« Les projets qui nous parvenaient étaient écrits comme des rapports, de manière très institutionnelle », note Philippe Troyon. « Ils traitaient de la vie quotidienne à la crèche à travers des problèmes un peu trop détaillés pour en faire la base d'un documentaire. »

Afin de reformuler ces scénarios suivant un angle plus cinématographique, la commission reçoit les porteurs de projets. Une nouvelle occasion de faire de la pédagogie en montrant combien ce processus d'écriture tient d'un long et studieux affinage.





« Les professionnelles des crèches ne pensaient pas qu'il était nécessaire de mettre autant de détails sur le papier », se rappelle Philippe Troyon. « En effet, le scénario se doit d'être le plus précis possible. Il prépare la mise en scène. Il permet de déterminer ce qui va être filmé. Et surtout ce qui ne va pas l'être. Mais au lieu de les tétaniser, ces contraintes les stimulaient. »

Si les stagiaires découvrent le découpage par séquences, qui est le propre de l'écriture cinématographique, les intervenants plongent quant à eux dans les subtilités des métiers de la petite enfance : « Nous croisions nos savoir-faire. Nous leur expliquions l'importance de la première scène qui doit planter le décor et installer le propos général du film. Elles nous explicitaient la notion d'accueil dans une crèche. À quelle heure a-t-il lieu ? Combien de professionnelles sont concernées ? Quelles actions exécutent-elles ? ».

Dans ces échanges d'une grande richesse, chacun explicite le lexique très particulier de son champ professionnel : « Le fait d'avoir un vocabulaire propre et parfois difficilement accessible pour les non-initiés renforçait leur sentiment d'exercer un métier méritant respect et considération. »

TÉMOIGNAGES

À HAUTEUR D'ENFANT

Thierry MOLARD (directeur)

« Le choix du sujet a suscité un grand débat. Moi et d'autres souhaitions faire quelque chose autour du conseil d'établissement ou du sommeil à l'extérieur pour les enfants, thèmes qui me tenaient à cœur.

Mais assez vite, les auxiliaires ont eu envie de parler de leur métier. L'une d'entre elles, Nathalie Dole, a beaucoup poussé dans ce sens. Elle venait de participer à un groupe de réflexion avec Liane Mozère, une psychosociologue, qui s'était précisément intéressée à l'exercice de leur métier, à libérer leur parole. Nathalie Dole voulait défendre l'idée que s'occuper des enfants en crèche était une véritable profession. Qu'être auxiliaire de puériculture nécessite des compétences, des connaissances, un savoir.

Le grand public croit à tort que s'occuper des enfants, c'est facile. Pourtant, on ne s'occupe pas des enfants par défaut, parce qu'on ne peut pas faire autre chose. Les professionnelles ne sont pas des mères de famille. Elles s'occupent des enfants sur un plan professionnel.

Le postulat du film était donc le suivant : « Il ne suffit pas d'être mère, d'être femme, d'aimer les enfants pour être auxiliaire de puériculture. »

Nous voulions informer les parents sur ce que les enfants font au sein de la crèche pendant la journée. Eux n'assistent pas à l'endormissement, aux ateliers que nous faisons, aux repas, etc. Ils ne sont présents que le matin et le soir.

Nous voulions aussi leur montrer ce dont est capable leur enfant. Car le comportement d'un enfant à la crèche, en groupe, avec des professionnels, n'est pas forcément le même que celui que les parents voient à la maison. »

Nathalie DOLE (auxiliaire de puériculture)

« J'ai proposé de montrer la journée d'une auxiliaire en crèche. Après tout, nous parlons toujours des enfants, la caméra les prend continuellement comme cible, peut-être était-il intéressant d'inverser le processus. Notre travail est important, ce serait bien de montrer ce que nous savons faire. Mon idée comportait un aspect militant. Je voulais absolument qu'on revalorise le travail d'auxiliaire.

Avant de travailler ici, j'étais auxiliaire en pé-

diatrie et quand j'amenais mes enfants en crèches, je nourrissais les mêmes lieux communs dont je souffre aujourd'hui. C'est-à-dire que je me disais : « le travail en crèche, c'est tranquille, les auxiliaires sont allongées toute la journée, etc. »

Quand j'ai commencé de travailler dans une crèche, j'en ai discuté avec mes nouvelles collègues et je me suis même excusée de la mauvaise opinion que j'avais eue. J'ai pris conscience de la patience qu'exige ce travail, de la préparation avant de faire jouer les enfants... Rien n'est fait au hasard.

Il s'agit en plus d'un travail assez physique. Nous devons nous baisser, porter, nous mettre à la hauteur des enfants tout le temps.

Je me disais que les parents devaient avoir les mêmes préjugés que les miens. Et de fait, certains parents, quand ils déposent leurs enfants, nous disent : « Bon, jouez bien alors. » Par le film, je voulais montrer qu'ils ont tort. »



2. Tournage

Fidèles aux fondements juridiques posés dans le cadre du niveau 1, des autorisations écrites sont demandées aux parents des enfants filmés. « Ce n'était pas forcément évident », explique Philippe Troyon. « Une certaine fébrilité par rapport à l'image persistait chez les parents compte tenu de l'utilisation quelque peu anarchique qui en avait été faite antérieurement dans les crèches. Mais ils ont vite compris que les tournages à venir étaient d'un tout autre ordre que les photographies réalisées pour un anniversaire ou une fête de fin d'année. »

Néanmoins, certaines contraintes doivent être respectées. « Ne pas filmer les moments de change ou de passage sur le pot paraissait assez évident. D'autres réserves ont donné lieu à discussion, mais finalement nous avons eu une totale liberté d'action. »

Tourner en crèche demande une grande organisation. En général, au moins cinq professionnelles sur dix sont directement concernées par le film. Parallèlement, il faut continuer de s'occuper des enfants. Et le personnel n'était pas extensible. Du coup, les professionnelles doivent alternativement travailler et filmer.

Plus même que sur un tournage classique, le plan de travail doit donc être d'une extrême précision. Il indique pour les cinq jours de tournage la répartition des tâches. La journée est divisée en deux parties où chacune des professionnelles se voit attribuer un poste précis, soit sur le tournage soit dans le travail de la crèche.

Juste avant le début du tournage, par un petit rappel technique, les formateurs résument ce qui a été vu lors des stages niveau 1 : « Pour elles, la grande difficulté était de placer la caméra. Dans leur embarras, elles comprenaient que chaque plan d'un film est le résultat d'un choix. Que le positionnement de la caméra joue fortement sur le sens que l'on veut donner à la scène à venir. »

Par ailleurs, les stagiaires affrontent le difficile passage de l'écriture au plan. Les particularités du langage cinématographique ne sont pas simples à intégrer : « Elles considéraient les plans de coupe comme des illustrations inutiles. Elles ne concevaient pas qu'un plan de fenêtre pouvait avoir une utilité. De la même manière, elles ne recouraient jamais au plan d'ensemble. Elles ne se servaient que du gros plan qui renvoie à l'affect ou le plan rapproché qui est l'action. »

TÉMOIGNAGES

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Joëlle FREYTET (auxiliaire de puériculture)

« Le tournage s'est passé dans des conditions optimales, avec un nombre d'enfants restreints. En définitive, cela représente un idéal, peut-être éloigné du quotidien. Cela dit, c'est l'objectif vers lequel on tend chaque jour. Ce film représente un souvenir de ce qu'on peut et doit faire. Et quelques fois, on y arrive, on a effectivement cette sérénité et l'enfant éprouve un réel bien-être. »

JEUX D'EAU

Catherine SAUVAGE (auxiliaire de puériculture)

« Tourner un film exige un tel investissement physique et technique que tout le monde a dû mettre la main à la pâte. Même les personnes qui étaient au départ en retrait se sont investies. Des professionnelles qui ne souhaitaient pas être devant la caméra ont finalement accepté.

Certaines personnes se sont dépassées à cette occasion. Je m'attendais à davantage de résistance et j'ai finalement trouvé une solidarité fas-

cinante. Il y a eu un enthousiasme et une énergie qui nous ont fait du bien.

En fait, il y avait un côté jeu. Nous imitions un métier qui n'était pas le nôtre. Avant cela, nous n'imaginions pas le travail que ça pouvait représenter. Nous avons pris conscience des particularités d'un travail qui n'était pas le nôtre. »


À HAUTEUR D'ENFANT

Thierry MOLARD (directeur)

« Le tournage s'est déroulé sur une semaine. Nous avons fait un planning, nous nous sommes répartis les tâches, et nous avons commencé. Il faut savoir que nous filmions en temps réel. Quand nous avons filmé le repas, c'était du début à la fin. Ça pouvait donc durer une heure, voire une heure et demie.

Tout ce travail a exigé beaucoup de temps et beaucoup d'organisation puisque nous continuions à accueillir les enfants. Les professionnelles qui ne tournaient pas devaient assurer pour celles qui n'étaient pas disponibles. La possibilité même de faire un film comme celui-là prouve que notre fonctionnement est efficace.





La présence de la caméra transforme leur espace quotidien et familier en un nouvel espace : « Elles se cognaient contre le mobilier. Elles n'arrivaient plus à se mouvoir en toute sérénité. Il y avait une résistance de leur corps. Je leur montrai alors l'importance d'être calme pour être le plus réceptif possible, de contrôler sa respiration, d'être stable pour pouvoir anticiper les événements qui se produisent devant l'objectif. Ne pas les subir. Être toujours prêt à les accompagner. Je leur expliquais qu'il fallait éviter de zoomer en permanence et plutôt se déplacer. »

Frondeuses, certaines stagiaires insistent pour filmer à l'opposé de ce que les formateurs estiment nécessaire de capter : « C'était du tango argentin ! Je me plaçais derrière elles. J'essayais de les pousser à tourner la caméra vers la scène que je croyais nécessaire de filmer pour aller dans le sens du projet que nous avons défini. Mais elles résistaient. L'objectif n'était pas de les brider. Il valait mieux qu'elle aille au bout de son idée quitte à ce que cela soit une erreur. Et qu'on en rediscute par la suite. »

Cet épisode résume assez bien la tension classique du cinéaste documentaire partagé entre le respect de ses intentions de départ et la réalité qui défile devant ses yeux : « Dans

une crèche, au contact des enfants, beaucoup de choses formidables se passent. Faut-il en rester au scénario établi ou profiter de ce qui se déroule devant vous ? Une vraie problématique de cinéaste... La question du point de vue... Elles ne filmaient pas le travail comme aurait pu le faire un documentariste en immersion. Elles se filmaient travaillant. »

Quel que soit leur poste, les professionnelles des crèches s'impliquent en tout cas avec le plus grand sérieux dans la conception du film : « Les scriptes rendaient toujours des comptes-rendus extrêmement détaillés. L'une d'entre elles a même râlé parce qu'elle n'arrivait pas à écrire tout ce qui se déroulait. Elle trouvait que le tournage allait trop vite ! »

TÉMOIGNAGES

À HAUTEUR D'ENFANT

Sylvie LAMBERT (éducatrice jeunes enfants)

« Doit-on s'approcher ou non ? À quelle distance se placer ? De face ou de biais ? La position de la caméra détermine la signification de telle ou telle scène. Tout comme en tant que professionnelle de la petite enfance notre attitude par rapport à l'enfant va avoir une résonance sur son comportement. C'est aussi finalement une question de positionnement. J'en étais consciente. Mais le fait d'être derrière un objectif m'a permis de mieux appréhender cela. »

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Patricia BERTHELIER (directrice)

« J'ai appris à filmer, c'est-à-dire à rester longtemps sur un sujet, quitte à n'en prendre ensuite que quelques minutes. J'ai surtout appris à faire le deuil que ce que je ne pouvais pas filmer. Par exemple, tandis que la caméra tourne, on aperçoit quelque chose d'intéressant à côté. Et bien il faut savoir renoncer à aller chercher ce détail, faute de quoi la caméra est sans cesse en mouvement et en définitive, on ne filme rien du tout. »

Danièle VALENTE (auxiliaire de puériculture)

« Après une période d'appréhension, parce que les enfants étaient très petits et qu'on pouvait se demander comment un tournage se déroulait exactement, nous avons pris beaucoup de plaisir. L'équipe qui nous encadrait était géniale. Ils ne connaissaient pas notre métier et se sont révélés surpris et intéressés. C'était donc valorisant pour nous. En plus, leur présence était très discrète, ce qui a permis aux enfants de ne pas être perturbés. À cet âge, on sait que les petits ont des difficultés à accepter les nouveaux visages, les changements de rythme et de repères. Puisque notre directrice tenait la caméra, ça lui a permis de voir les choses qui sont importantes pour nous, sur lesquelles elle n'a pas forcément le temps de s'attarder en temps normal. Pendant une semaine, elle était avec nous et elle a pu voir sur le terrain les difficultés ou les besoins qu'on évoque parfois. »



3. Montage

Chaque midi, pendant le tournage, stagiaires et encadrants visionnent les images tournées. « À cet instant, elles redevenaient spectatrices et non plus techniciennes », note Philippe Troyon. « Elles étaient surprises par le son de leurs voix. Elles redécouvraient leur crèche. Elles la trouvaient belle, comme un joli endroit rempli de couleurs. Le film les aidait à voir ce qu'elles ne voyaient plus. »

Mais ce ne sont pas des spectatrices comme les autres. Durant ce premier visionnage, elles se placent déjà en tant que professionnelles de la petite enfance : « Leurs remarques portaient beaucoup sur les erreurs commises dans la manière de s'occuper des enfants. De les porter... J'avais peur que la séance laisse place à une certaine tension. Mais pas du tout. La critique était acceptée par toutes. Il faut dire qu'elles voyaient bien à l'image qu'elles accomplissaient très convenablement les tâches qui leur sont attribuées. »

L'image devient donc un révélateur. D'abord humain : « Une équipe en proie à des tensions internes s'est ressoudée autour du tournage. Sur un autre film, une stagiaire décadrerait toujours ses plans. J'ai essayé de la corriger, mais rien n'y faisait. Quelques semaines plus

tard, on lui a diagnostiqué un problème dans l'œil. Comme quoi le cinéma n'est pas que l'application d'une technique. Lorsqu'une personne filme, elle fait entrer en jeu tout son corps, toute sa vie. »

Mais également un révélateur professionnel. Les pratiques professionnelles de leur métier évoluent après l'intrusion de la caméra dans leur univers : « Dans les métiers de l'enfance, il n'y a pas de pause. Le visionnage des images tournées a marqué un arrêt, une décompression, un temps de réflexion sur son métier. »

Ensuite, vient le dérushage, et le montage proprement dit, réalisés dans les locaux de Périphérie. Il s'agit d'un moment de pédagogie à part entière.

Comme pour un documentaire classique, les stagiaires doivent noter dans un cahier quatre types de renseignements pour chaque plan : le numéro de la cassette et le « timecode » (pour pouvoir retrouver rapidement l'extrait), une description de la qualité de l'image (présence d'une perche dans le champ, images tremblées...) et du son (grésillements, volume trop faible...)... En marge, une appréciation globale indique si le plan a possiblement sa place dans le montage final.

TÉMOIGNAGES

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Christine BOSSUT
(auxiliaire de puériculture)

« Le film est un support d'observation très intéressant. La caméra est cet œil extérieur qui révèle des détails infimes, qui peuvent ensuite devenir l'objet de discussions avec les collègues, les parents ou la psychologue. »

À HAUTEUR D'ENFANT

Thierry MOLARD (directeur)

« Des problèmes que nous abordions de façon un peu trop théorique ont alors pris une nouvelle dimension sous nos yeux. Nous nous interrogeons sur les difficultés d'un enfant à prendre part à la vie de la crèche. Au visionnage, grâce à l'œil neutre et objectif de la caméra, nous avons vu que cet enfant restait en effet à part. Cela nous a permis de mettre en place une prise en charge spécifique. »

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Danièle VALENTE
(auxiliaire de puériculture)

« À l'image, je me suis rendue compte que, chaque fois que je déposais un enfant sur

un tapis, je lui donnais systématiquement un jouet. Pourtant, je sais qu'un enfant de cet âge-là n'a pas besoin de ça. Un tout petit, il a son corps pour jouer : ses pieds, ses mains...

Il peut regarder ce qui se passe autour de lui. Je lui donnais ce jouet, comme si j'avais besoin de remplacer ma présence. C'était un moyen de me donner bonne conscience avant de réaliser une autre tâche. C'est grâce au film que je m'en suis aperçue et c'est une chose que j'évite de faire désormais. »

JEUX D'EAU

Catherine SAUVAGE
(auxiliaire de puériculture)

« Grâce au film, nous avons pris conscience de certains éléments qui méritaient d'être améliorés. Par exemple, dans la salle de psychomotricité, nous avons déplacé certains éléments, notamment les miroirs. Nous nous sommes aperçus que certains parcours n'étaient pas très évidents, si on laissait les objets disposés tel qu'ils l'étaient.

En revanche, le film a confirmé les options que nous avons choisies au niveau du jeu d'eau. Les enfants allaient et venaient sans encombre, n'avaient pas la sensation de glisser, etc. »



De nouveau accaparées par leur travail en crèches, les professionnelles de la petite enfance ne peuvent pas venir en groupe à Périphérie. Elles s'y rendent donc en duo pour tenir le rôle du réalisateur auprès du monteur mis à disposition par Périphérie : « Les formateurs étaient bien sûr présents, mais ils restaient en retrait pour que les stagiaires comprennent le rôle particulier du monteur, premier spectateur du film qui donne son avis sur les plans et la structure, au risque de rentrer en opposition avec les réalisateurs. »

Après le temps de l'émotion, que fut le premier visionnage, voici en effet celui du pragmatisme : « Les stagiaires avaient du mal à appréhender le choix qu'elles devraient faire devant toute cette matière. Évidemment, tout ne pouvait pas être conservé. Nous étions tout de même dans un rapport de un à dix. Sur les dix heures de tournage que nous avons, il était fixé au départ que nous n'en garderions que quarante minutes. »

Le choix est rendu d'autant plus complexe que le niveau de lecture n'est pas le même entre stagiaires – voulant transmettre les subtilités de leur profession - et formateurs – plus attachés à des critères cinématographiques : « Je me souviens d'une scène montrant une auxiliaire jouant avec un bébé. Elle me paraiss-

sait inutile, car moins bien filmée que d'autres du même genre. Mais les stagiaires voyaient en arrière-plan qu'un autre bébé suivait du regard le jeu et agissait par mimétisme. Elles considéraient que ce passage traduisait sur quoi repose l'éveil de l'enfant. Au final, ce dialogue était passionnant. »

Pour savoir quelles séquences seront retenues, et dans quel ordre, un « ours » (cf lexique) a été constitué. Dans la difficulté, puisqu'il a fallu trois semaines pour le mettre au point : « C'est une durée tout à fait normale pour un documentaire. Le montage est toujours une épreuve douloureuse nécessitant une grande patience. Il y a toujours une crainte de ne pas réussir à donner au film une structure compréhensible. Qu'il ne raconte rien. »

Par peur de ne pas faire sens, les stagiaires sont tentées de recourir à quelques béquilles : « La question du recours au commentaire s'est posée. Également celle de l'utilisation d'une musique additionnelle. Par ailleurs, les ellipses étaient une grande source d'incompréhension. Elles impliquaient un hors champ que les professionnelles des crèches trouvaient intelligible pour le futur spectateur. Il fallait leur montrer que les images se suffisaient à elles-mêmes. Qu'elles intériorisent certes leur parole, mais qu'elles la diffusent de manière

très explicite, et bien mieux que n'importe quelle explication orale, souvent empreinte de lourdeurs ou de redondances. »

Petit à petit, une forme finit par apparaître qui est évidemment très éloignée de ce que les stagiaires ont pu imaginer, mais qui renvoie après de multiples détours à l'idée de départ du scénario : « Sur le banc de montage, ces travailleuses découvraient en fait combien la genèse d'un film ne s'arrête pas au tournage. Qu'il s'agit d'un processus long, s'étalant nécessairement sur plusieurs mois, où chaque étape (scénario, tournage, montage) est à la fois autonome et indispensable.

TÉMOIGNAGE

À HAUTEUR D'ENFANT

Thierry MOLARD (directeur)

« Pour le montage, pendant plusieurs jours, deux ou trois personnes de la crèche s'absentaient pour aller dans les locaux de Périphérie. Nous avons dû beaucoup discuter entre nous, car nous n'étions pas d'accord sur ce qui devait être conservé. Il fallait justifier ses choix.

Cette expérience a très clairement renforcé le dialogue et la cohésion au sein des équipes. Cela a aussi modifié la façon dont elles parlent de leur travail. Je les ai senties mieux armées et plus à l'aise pour échanger avec les familles. »

Nathalie DOLE (auxiliaire de puériculture)

« Il y avait eu une scène où nous étions en salle de repos, discutant de la pluie et du beau temps, de chiffons, de choses et d'autres. Où nous étions vraiment nous-mêmes. Ces moments font aussi partie de notre vie. C'est dommage qu'ils aient été coupés. Du coup, le film montre une réalité qui existe, mais à laquelle il manque ces instants du quotidien. »

4. Projection

Ultime étape, les trois films sont projetés dans la salle de cinéma de la ville où sont implantées les crèches ayant accueilli un tournage. Chaque séance est accompagnée de films des années 40 et d'une exposition de photographies.

« Il ne s'agissait pas d'une soirée de fin d'année, mais d'une véritable avant-première, avec un public nombreux, réunissant élus, responsables du Service des Crèches, auxiliaires, et parents », se rappelle Philippe Troyon. « Les professionnelles des crèches étaient à la fois fières et un peu fébriles de montrer leur travail. Souvent accompagnés de leurs enfants, les parents étaient tout aussi impatients. »

À l'issue de la projection, un débat d'une à deux heures s'organise. Les réactions sont très positives. Les parents sont très surpris de la qualité du film. Ils constatent que les stages ont été préparés et construits et que les films développent une réflexion précise. Ils perdent toute attitude défensive par rapport à l'utilisation de l'image de leurs enfants par le personnel des crèches. Les problèmes de droit à l'image sont oubliés. Ils sont même fiers de voir leur enfant associé à un tel projet.

Les parents découvrent qu'ils méconnaissent la

réalité du travail des professionnelles de la petite enfance : « Constatant à l'image l'exiguïté d'une crèche, ils signalaient ce problème non pas pour protester, mais pour remarquer combien les auxiliaires parvenaient à dépasser cette contingence. Ils faisaient des propositions pour tenter d'améliorer la situation. En cela, les projections légitimaient la démarche que nous avons mise en œuvre. »

Les professionnelles des crèches s'en trouvent réconfortées. Les compliments qu'elles entendent les touchent et les encouragent. Par l'intermédiaire du film, elles prennent enfin la parole pour expliquer ce qu'est leur métier et s'en sentent valorisées.

Par la suite, les trois films ont été présentés dans un cadre plus institutionnel (réunions internes ou conférences sur la petite enfance) : « Il est impossible de les projeter tels quels. Un accompagnement est nécessaire pour faire comprendre leur genèse et leur statut. Ce ne sont que des documentaires. En aucun, il s'agit de la mise en avant d'une exemplarité. »

TÉMOIGNAGES

JEUX D'EAU

Catherine SAUVAGE (auxiliaire de puériculture)

« La crèche est un milieu fermé. Le film a permis d'en ouvrir les portes, notamment aux parents. Même si par ailleurs nous leur expliquons chaque soir ce que leur enfant a fait pendant la journée, le voir les interpelle bien plus que nos mots.

En voyant le film, ils ont fait preuve d'un enthousiasme extraordinaire. Nous en avons entendu parler pendant longtemps. Le dialogue avec les parents en a été facilité.

Et même après le départ des enfants, les parents nous parlaient encore du film quand ils nous croisaient dans la rue. »

À HAUTEUR D'ENFANT

Nathalie DOLE (auxiliaire de puériculture)

« En sortant du cinéma, certains parents avaient les larmes aux yeux. J'ai été surprise que le film donne autant d'émotion. On en ressort avec un sentiment de fierté. Nous étions contentes d'avoir fait plaisir aux

parents. Ils étaient apaisés de voir combien le climat de la crèche était calme et serein. »

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

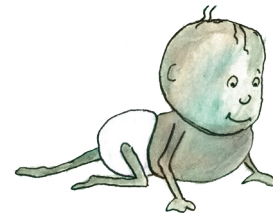
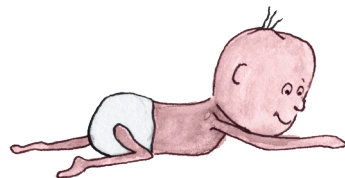
Christine BOSSUT (auxiliaire de puériculture)

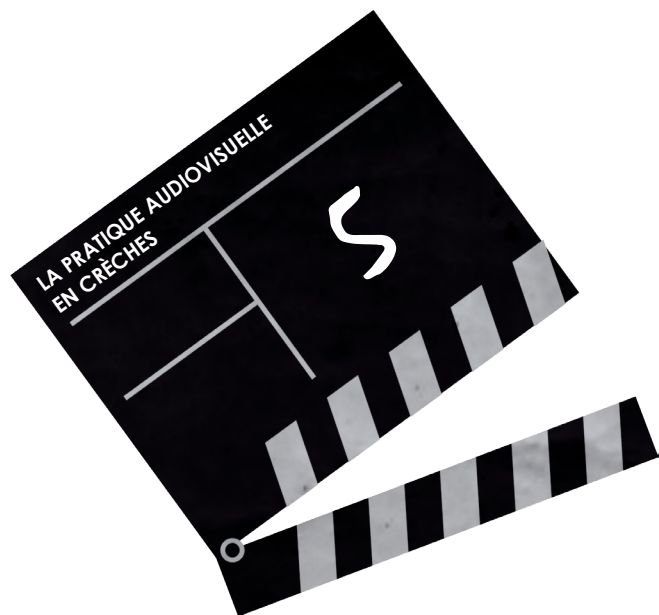
« Le film a été projeté dans divers endroits, au sein du Département, dans les crèches... À l'issue de ces projections, les gens ont toujours applaudi. C'est quelque chose de valorisant.

Nous nous sommes également servi de ce film dans le cadre de « Petits à Pantin » au Cinéma 104, un week-end durant lequel beaucoup de structures d'accueil de jeunes enfants sont réunies et s'adressent au public, aux parents, pour expliquer leur travail.

Grâce au film, nous avons pu montrer aux parents qu'il n'était pas nécessaire de donner des jeux très élaborés pour que l'enfant y trouve un intérêt, qu'il faut parler à un enfant et attendre qu'il assimile l'information. Les images ont permis des échanges sur ces sujets. »







EPILOGUE

En souhaitant qu'un livre/DVD voit le jour, qu'une dizaine d'années de pratique audiovisuelle dans les crèches du département de la Seine-Saint-Denis soient narrées, l'objectif de ce livre/DVD n'est pas de clore cette aventure, mais simplement en marquer une étape, et quelque part amorcer un nouveau départ qu'elle qu'en soit la forme.



Donnant au travail une dimension humaine plus que techniciste, l'audiovisuel pourrait notamment servir de vecteurs d'apprentissage.

« Je travaille actuellement auprès des élèves de BEP Sanitaire et Social qui se destinent entre autres aux métiers de la petite enfance », raconte Philippe Troyon.

« Et je peux constater combien elles sont livrées à elles-mêmes. Les enseignements qui leur sont délivrés me semblent très théoriques. Comme exercices pratiques, elles n'ont accès qu'à des bébés en plastique. »

Alors qu'il existe une pénurie d'auxiliaires, la projection de films traitant de thèmes précis liés à l'exercice de ce métier pourrait aider à susciter des vocations, en montrant la réalité du terrain :

« En une décennie, le rapport à l'image a évolué. Elle est partout présente, sur des supports multiples. L'avènement de la vidéo numérique en simplifie l'usage et en abaisse les coûts. Il est donc incontournable que l'audiovisuel pénètre davantage le monde du travail, notamment au niveau de la formation. »

TÉMOIGNAGES

UNE JOURNÉE À LA CRÈCHE

Joëlle FREYTET
(auxiliaire de puériculture)

« J'ai montré ce film à une auxiliaire d'une autre crèche avec laquelle je suis amie et qui a postulé ici. Elle avait lu le projet éducatif de notre crèche. Le film lui a permis de s'imprégner davantage.

C'est une illustration intéressante de nos objectifs et de nos méthodes. Le film sert aussi à transmettre des valeurs, à assurer une transmission entre les générations de professionnelles qui se succèdent au sein de la crèche. »

Danièle VALENTE
(auxiliaire de puériculture)

« Ce genre d'expérience est un excellent outil pédagogique. Cela nous aide beaucoup pour les nouvelles élèves, mais le film ne se suffit pas à lui-même. Il faut un accompagnement adéquat afin de pointer les éléments intéressants. »

Thierry MOLARD (directeur)

« Ce film a été montré à des futures professionnelles, dans le cadre d'un forum pour l'emploi. Il a été montré aux auxiliaires des

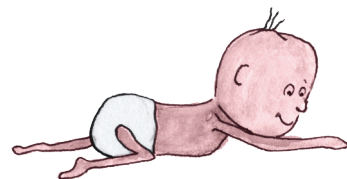
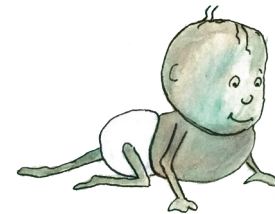
autres crèches. Je suis convaincu que ce film peut servir dans le cadre de la formation des professionnelles de demain. »

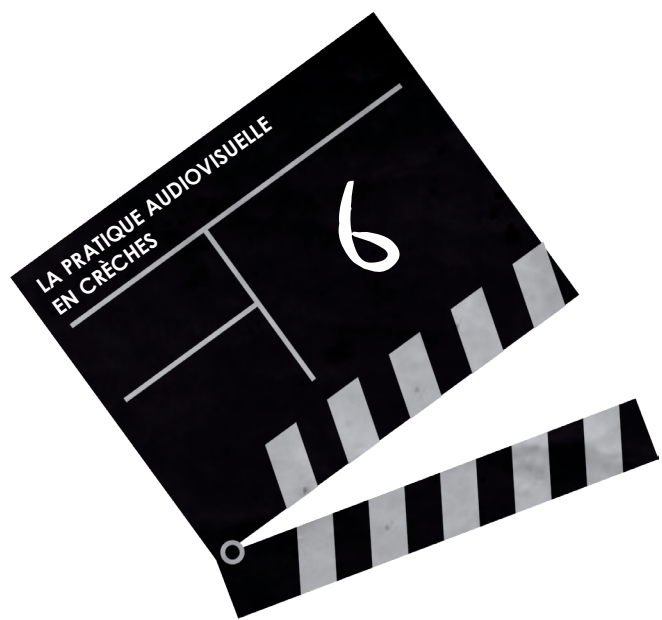
A HAUTEUR D'ENFANT

Patricia BERTHELIER (directrice)

« Je me sers de ces films dans le cadre de cours que je donne à des futures auxiliaires. Ça m'aide à leur expliquer certains aspects de leur nouvelle profession. »







ANNEXES



1. Filmographies (suggestions – repères)

FILMER L'ENFANCE

FICTION :

Bébé (1908-1914), Louis FEUILLADE

The Kid (1922), Charlie CHAPLIN

Visage d'enfants (1923), Jacques FEYDER

Poil de carotte (1925), Julien DUVIVIER

Gosses de Tokyo (1932), Yasujiro OZU

Zéro de conduite (1933), Jean VIGO

La Mascotte du régiment (1937), John FORD

Les Disparus de Saint-Agil (1938), Christian JACQUES

Nous, les gosses (1941), Louis DAQUIN

Allemagne année zéro (1947), Roberto ROSSELINI

Le Garçon aux cheveux verts (1948), Joseph LOSEY

Le Voleur de bicyclette (1948), Vittorio de SICA

L'École buissonnière (1949), Jean-Paul LE CHANOIS,

La Petite Aurore, l'enfant martyr (1951), Jean-Yves BIGRAS

Le Garçon sauvage (1951), Jean DELANNOY

Jeux interdits (1951), René CLEMENT

Heidi (1952), Luigi COMENCINI

Chiens perdus sans colliers (1955), Jean DELANNOY

La Nuit du chasseur (1955), Charles LAUGHTON

Mauvaise graine (1956), Melvin LEROY

Les 400 coups (1959), François TRUFFAUT

Zazie dans le métro (1960), Louis MALLE

Le Village des damnés (1960), Wolf RILLA

La Guerre des boutons (1961), Yves ROBERT

Sa Majesté des mouches (1963), Peter BROOK

L'Incompris (1967), Luigi COMMENCINI

Oliver ! (1968), Carol Reed

L'Enfant sauvage (1969), François TRUFFAUT

L'Arbre de Noël (1969), Terence YOUNG

L'Enfance nue (1970), Maurice PIALAT

L'Exorciste (1973), William FRIEDKIN

Cria cuervos (1975), Carlos SAURA

L'Argent de poche (1976), François TRUFFAUT

Damien, la malédiction (1976), Richard DONNER

La Petite (1978), Louis MALLE

Le Tambour (1979), Volker SCHLÖNDORFF

Fanny et Alexandre (1982), Ingmar BERGMAN

La Guerre des Tuques (1984), André MELANCON

Stand by me (1986), Rob Reiner

Le Grand chemin (1986), Jean Loup HUBERT

Je suis le seigneur du château (1988), Régis WAGNIER

La Gloire de mon père (1990), Yves ROBERT

Le Château de ma mère (1990), Yves ROBERT

Génial mes parents divorcent (1990), Patrick BRAOUDE

La Fracture du myocarde (1990), Jacques FANSTEN

Le Petit criminel (1990), Jacques DOILLON

Le Petit homme (1991), Jodie FOSTER

Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué (1993), Jean-Claude SUSSFELD

Ponette (1996), Jacques DOILLON

Ma vie en rose (1997), Alain BERLINER

The Butcher Boy (1997), Neil JORDAN

La Classe de neige (1998), Claude MILLER

Billy Elliot (1999), Stephen DALDRY

L'Été de Kikujiro (1999), Takeshi KITANO

La Forteresse suspendue (2000), Roger CANTIN

Moi César, 10 ans _, *Im39* (2003), Richard BERRY
Les Choristes (2004), Christophe BARRATIER
L'Avion (2005), Cédric KHAN
Le Temps des porte-plumes (2006), Daniel DUVAL
Big City (2007), Djamel Bensalah

DOCUMENTAIRE :

Aubervilliers (1946), Elie LOTAR
Les Enfants des courants d'air (1959), Edouard LUNTZ
Colonies de vacance (1932)
Etre et avoir (2002) de Nicolas PHILIBERT
Sans papiers ni crayons (2006), Marie BORELLI

FILMER LE TRAVAIL ET LES TRAVAILLEURS

FICTION

La Grève (1924), Sergueï EISENSTEIN
L'Homme à la caméra (1929), Tziga VERTOV
La Ligne générale (1929), Sergueï EISENSTEIN
Les Temps modernes (1936), Charlie CHAPLIN
La Belle équipe (1936), Julien DUVIVIER
Antoine et Antoinette (1947), Jacques BECKER
Deux lions au soleil (1980), Claude FARALDO
Dockers de Liverpool (1996), de Ken LOACH
Paroles de grève (1996), Sabrina MALEK et Arnaud SOULIER
Riff Raff (1990), Ken LOACH
Peau neuve (1999), Emilie DELEUZE
Bread and Roses (2000), Ken LOACH

Ça commence aujourd'hui (1999), Bertrand TAVERNIER
Ressources humaines (2000) de Laurent CANTET
Trois huit (2001) de Philippe LEGUAY,
Violence des échanges en milieu tempéré (2004), Jean-Marie MOUTOUT
La Question humaine (2007), Nicolas KLOTZ

DOCUMENTAIRE ET IMAGE DU RÉEL :

La Sortie de l'usine lumière (1895), Louis LUMIERE
Sur la route de l'acier (1938), Boris PESKINE
Les Bâisseurs (1938), Jean EPSTEIN
Les Métallos (1938), Jacques LEMARRE
Le Chant du styrène (1957), Alain RESNAIS
Humain, trop humain (1972), Louis MALLE
Le Dos au mur (1980), Jean-Pierre THORN
Aucun risque ! Parole de compagnon (1993), René BARATTA
La Vraie vie dans les bureaux (1993), Jean-Louis COMOLLI
L'Emploi du temps (2000), Carole POLIQUIN
Managers encore un effort (2000), Bernard BLOCH
Parole de Bibs (2001), Jocelyne LEMAIRE-DARNAUD
L'Épreuve de la solidarité (2001), Jean-Luc COHEN
Les Prolos (2002), de Marcel TRILLAT
Chers Camarades (2006), Gérard VIDAL
J'ai (très) mal au travail (2007) de Jean-Michel CARRÉ
Les Lip, l'imagination au pouvoir (2007), Christian ROUAUD

Films des Groupes Medvedkine :

À bientôt, j'espère (1967), Mario MARRET et Chris MARKER
Classe de lutte (1968), G. MEDVEDKINE
Rhodia 4X8 (1969), G. MEDVEDKINE
Nouvelle société 5. Kelton (1969), G. MEDVEDKINE

Nouvelle société 5. Biscuiterie Buhler (1969), G. MEDVEDKINE
Nouvelle société 5. Augé découpage (1970), G. MEDVEDKINE
Sochaux, 11 juin 1968 (1970), Collectif de cinéastes et travailleurs de Sochaux

Le Traineau-échelle (1971), Jean-Pierre THIÉBAUD
Les Trois quarts de la vie (1971), G. MEDVEDKINE de Sochaux
Week-end à Sochaux (1971), G. MEDVEDKINE de Sochaux et Bruno MUEL

Avec le sang des autres (1974), Bruno MUEL

2. Lexique

Quelques mots de vocabulaire propres à l'univers du cinéma, par ordre alphabétique et thématique.

Cadre : Le cadre délimite la surface matérielle de l'image qui est une surface bidimensionnelle. Il ne faut pas le confondre avec le « champ », espace de représentation tridimensionnel.

Champ : Le champ est l'espace tridimensionnel imaginaire contenu dans le cadre.

Contrechamp : Plan spatialement opposé au plan précédent. Le montage champ-contrechamp est souvent utilisé pour filmer une conversation.

Hors-champ : Le hors-champ est l'espace invisible contigu et extérieur aux bords du cadre, espace tridimensionnel imaginaire qui n'est pas donné à voir au spectateur.

Règle des 180° : Quand on filme deux personnes face

à face, en champ-contrechamp, il ne faut pas franchir la ligne fictive à 180° qui les unit. C'est ainsi que les regards semblent se croiser.

Point de vue : Le point de vue correspond à l'emplacement de la caméra. Il peut être neutre ou s'identifier à un personnage du récit.

Plongée : La caméra filme le sujet depuis un point plus élevé. Cet angle de prise de vue induit une impression d'écrasement, de soumission, de petitesse.

Contre-plongée : La caméra filme le sujet depuis un point qui lui est inférieur. Cet angle de prise de vue induit un effet de puissance, de grandeur, d'inquiétante prééminence.

Court métrage : Film dont la durée est inférieure à 30 minutes ou 1 599 mètres de pellicule.

Moyen métrage : Film dont la durée se situe entre 30 minutes et une heure.

Long métrage : Film dont la durée est supérieure à une heure ou à 1600 mètres de pellicule. Le format habituel d'un long métrage est 90 minutes.

Digital ou Numérique : Technique de codage de l'information (son ou image) par ordinateur sur le mode binaire (0 et 1). Une image en couleur correspond ainsi à un certain nombre de lignes de code formulées comme suit : 10000101011101010101001 etc. Un film sur pellicule peut être numérisé. Une caméra numérique (ou Digital Video) enregistre directement l'image sous la forme d'un signal binaire. Le code peut être manipulé,

écrit de toute pièce, ce qui permet de créer des images de synthèse, très utile notamment pour les effets spéciaux (explosions, créatures chimériques, etc)

Pixel : De l'anglais « pics element ». Le pixel est le plus petit élément de l'image numérique. Une image haute définition (HD) peut compter des milliers de pixels.

Analogique : Représentation d'une information par un signal à évolution continue (par exemple sinusoïdal). Se dit de données représentées par la variation continue d'une grandeur physique, par opposition à numérique ou Digital (où on a une suite de valeurs discrètes). Par exemple, le disque vinyle et son sillon est un mode d'enregistrement du son analogique. De même pour la pellicule.

Documentaire : Le film documentaire renvoie au réel dont il s'efforce de restituer l'apparence. Il cherche à montrer le monde tel qu'il est et se prévaut souvent d'une vocation informative ou didactique.

Fiction : Le discours de fiction met en scène des personnages et des actions sans référent dans l'ordre de la réalité. Il construit une impression de réel, un simulateur du monde auquel le spectateur accepte de croire le temps de la projection.

Reportage : Film, article ou chronique par lequel un journaliste relate l'enquête effectuée par un journaliste sur le terrain.

Echelle des plans : L'échelle des plans est censée rendre compte de la distance de la caméra par rapport à son objet. -le plan général (ou plan de grand ensemble) présente

un espace très vaste, souvent naturel.

-le plan d'ensemble représente couvre l'ensemble du décor construit.

-le plan moyen permet de voir le personnage en pied.

-le plan américain encadre le personnage du sommet de la tête à mi cuisse, ce qui permettait de le voir dégainer dans les westerns, d'où son nom.

-le plan rapproché donne à voir le personnage depuis la taille ou la poitrine jusque au sommet de la tête.

-le gros plan encadre le visage depuis le cou. Ce terme est également utilisé s'agissant de plans qui isolent une partie du visage (œil, bouche, etc).

-insert : gros plan d'objet (en anglais, le gros plan de visage est désigné par le terme close up).

Focale : La distance focale est la distance entre le foyer (point fixe par lequel passe tous les rayons lumineux) et le centre optique de l'objectif (le diaphragme). Plus la distance focale est courte, plus la profondeur de champ est importante. Les objectifs à très longue distance focale sont appelés téléobjectifs. Ils permettent de voir un objet très éloigné mais n'autorise pas une grande profondeur de champ.

Profondeur de champ : Portion d'espace dans laquelle l'image est nette.

Grand angle : Objectif à courte focale et grande ouverture angulaire qui permet de visualiser un champ très large et d'obtenir une profondeur de champ maximale.

Major : Ce terme désigne les « major companies » qui étaient les studios les plus importants avant-guerre : Fox,

MGM, Paramount, RKO, Warner. Les Minors étaient Columbia, United Artists et Universal.

Montage : Cette opération technique consiste à coller les plans filmés et les éléments de la bande sonore à la suite les uns des autres, dans l'ordre déterminé par le réalisateur, en accord avec le monteur.

Fondu : Effet de liaison entre deux plans qui consiste à faire apparaître ou disparaître progressivement le son ou l'image. Un fondu au noir fait disparaître une image dans le noir. Une ouverture au noir, à l'inverse, fait émerger une image du noir. Le fondu enchaîné permet de passer d'un plan à l'autre grâce à la surimpression de deux images.

Raccord : Le raccord permet d'assurer la continuité entre deux plans. Ex : Un personnage tend la main vers la droite. Dans le plan suivant, une automobile roule dans la même direction. Il s'agit alors d'un raccord mouvement.

Producteur : Le producteur est chargé de la mise en œuvre du film. Il doit trouver des capitaux, engager les membres de l'équipe de réalisation, superviser la préparation et l'administration du tournage. Ces dernières tâches sont en général confiées à un producteur exécutif ou producteur délégué.

Plan : Unité filmique de base comprise entre deux coupures.

Séquence : Plusieurs plans retraçant une succession d'événements constituant un tout homogène par rapport

à l'ensemble du récit.

Plan-séquence : Plan d'une durée relativement importante et manifestant une homogénéité narrative semblable à celle d'une séquence.

Scène : Temps du film défini par l'unité d'action et qui se fonde sur une durée réelle (contrairement à la séquence, découpée en plusieurs plans).

Post-production : Toutes opérations intervenant après le tournage (montage, mixage, étalonnage, tirage des copies, etc)

Scénario : Texte qui détaille les épisodes du film, fixe les dialogues et donnent parfois des éléments de mise en scène ou des précisions quant aux décors.

Synopsis : Quelques lignes décrivant le propos et l'histoire du film.

Découpage technique : Document également appelé script, souvent organisé en deux colonnes et qui détaille les images et les sons du film plan par plan. C'est le texte auquel se réfère l'équipe technique lors du tournage.

Storyboard : Sorte de bande dessinée réalisée à partir du découpage et donnant à voir les images du film avant le tournage.

Travelling : Déplacement de la caméra dans l'espace. Il existe des travellings avant, latéraux, ascendants, etc.

3. Bibliographie

COLLECTIF, Filmer le travail, Recherche et réalisation,

Champ visuel, L'Harmattan

BOULIN Bertrand, Dictionnaire des enfants dans le cinéma, Dualpha

DESBARATS Carole, L'enfance au cinéma, Cahiers du cinéma

DELEUZE Gilles, L'image mouvement, Editions de Minuit

DELEUZE Gilles, L'image temps, Editions de Minuit

HALPERN Céline, Le droit à l'image, De Vecchi

HAYES Graeme et O'SHAUGGNESSY Martin (sous la dir. de), Cinéma et engagement, Champ visuel, L'Harmattan

IPPOLITO Marie-Marguerite, Image, droit d'auteur et respect de la vie privée, L'Harmattan

JULLIER Laurent, L'analyse de séquence, Nathan

PASSEK Jean-Louis, Dictionnaire du cinéma, Larousse

RESERBAT-PLANTEY, La vidéo dans tous ses états. Dans le secteurs de la santé et le secteur social, L'Harmattan

VALLET François, L'image de l'enfant au cinéma, Edition du Cerf

AUTEURS :

Nicolas Journet
Nicolas Mathieu

Direction de l'Enfance et de la Famille et du
Service des Crèches
Formation Professionnelle : Nelly de Carvalho,
Fabienne Faraut

COMITE EDITORIAL :

Philippe Troyon, Tamara Savitsky-Midena,
Carole Beaufort, Guylaine Spencer-Odlum,
Catherine Sauvage, Sylvie Lambert, Julien Pernet
Création graphique et mise en page : Umberto
Coen

Jean-Patrick Lebel

Tangui Perron, Denis Reserbat-Plantey,
Michael Stora, Guillaume Lebel, Christiane
Lack

Sylvie Berrier, Clémence Carrier, Dominique Bax,
Benoit Labourdette, Antoine Disle, Mohamed,
Fouzia, Umberto, Mélanie, Julien.

REMERCIEMENTS :

Les professionnels, les parents, les enfants des :
Crèche Voltaire à Montreuil, Crèche Pellat à
Pantin, Crèche De Lattre de Tassigny à Bondy

Claude Bartolone, Pascal Popelin, Emmanuel
Constant

Françoise Simon, Vincent Moisselin,
Frédéric Oyhanondo

Gilles Garnier, Nicole Bricot, Agnès Magnien.

Le personnel des services départementaux :

Le Magic Cinéma à Bobigny, Le Ciné 104 à
Pantin, Le Méliès à Montreuil , le Cinéma
André Malraux à Bondy

Tous les intervenants des stages niveau 1
et niveau 2 « Les réalités de l'image » de
Périphérie (réalisateurs, techniciens)

Et tous les professionnels des crèches qui ont
participé aux stages « Les réalités de l'image
N1 et N2 »

LES FILMS DES CRECHES :

Crèche Pellat à Pantin [2000] :

« *Une journée à la crèche* » [44']

Crèche De Lattre de Tassigny à Bondy [2002] :

« *Il pleut, ça mouille c'est la fête à la grenouille* » [20']

« *Entrez, sautez, dansez ...!* » [25']

Crèche Voltaire à Montreuil [2006] :

« *A hauteur d'enfants* » [37']

ENTRETIENS :

Entretiens menés par Tamara Savitsky-Midena,
responsable de Groupement de Crèches :

Témoignages : Les professionnels des
crèches : Patricia Berthelier – Thierry Molard
– Adjelevi Daniel [14']

Analyse des films : Tanguy Perron, Historien
du cinéma [9']

Une approche singulière : Michael Stora
Psychologue – Psychanalyste [14']

Réalisation: Philippe Troyon

Montage : Julien Pornet

Assistante - montage : Clémence Carrier

Assistant : Marc Arnaud Loison

FABRICATION :

Encodage, authoring, mastering :

QUIDAM PRODUCTION, Benoit Labourdette

Impression, packaging, édition :

STRIANA EDITION, Antoine Disle

Co-production:

PERIPHERIE - IMAGINEM

Production :

© Conseil Général de la Seine Saint-Denis - 2009

LA PRATIQUE AUDIOVISUELLE EN CRECHES

Dix ans de stages professionnels
et de réflexion sur l'image en Seine-Saint-Denis

Conseil Général de la Seine Saint Denis
Direction de l'Enfance et de la Famille
Service des Crèches

Le LIVRE :

« Personne ne voit ce que l'autre voit. On ne pourra jamais être à la place de l'autre et pourtant nous avons envie de nous asseoir et de nous rassembler, d'écouter ensemble des mots et de partager des images. ». Cela résume l'esprit qui a animé l'organisation des stages de pratique audio-visuelle au sein des crèches du département durant les dix dernières années. Ce livre rassemble les témoignages des professionnels des crèches et de cinéastes. La rencontre de leurs compétences et de leur créativité donne un éclairage singulier sur le travail en crèche. Le livre, qui apporte également de nombreux outils pratiques, replace cette expérience dans le contexte historique du cinéma documentaire.

Auteurs : Nicolas Journet – Nicolas Mathieu

Comité éditorial : Philippe Troyon, Tamara Savitsky-Midena, Carole Beaufort, Guylaine Spencer-Odlum, Catherine Sauvage, Sylvie Lambert, Julien Pornet

Création graphique et mise en page : Umberto Coen

Le DVD :

Le DVD inclus dans cet ouvrage rassemble en images plus de dix années de travail du service départemental des crèches de la Seine-Saint-Denis avec Périphérie, centre de création cinématographique. Il comprend les films documentaires réalisés par trois crèches du département et des entretiens permettant de faire un véritable bilan et de mener une réflexion sur la représentation du travail avec un historien du cinéma, une auxiliaire de puériculture, un psychologue-psychanalyste, et trois responsables des crèches qui ont participé aux stages d'éducation à l'image et à la réalisation des films. En parfaite complémentarité avec le livre, ce DVD sert de support visuel auprès des personnels des crèches et des apprentis et à susciter de nouvelles expériences.

LES FILMS DES CRECHES

Crèche Pellat à Pantin [2000] :

« Une journée à la crèche » [44']

Crèche De Lattre de Tassigny à Bondy [2002] :

« Il pleut, ça mouille c'est la fête à la grenouille » [20']

« Entrez, sautez, dansez ...! » [25']

Crèche Voltaire à Montreuil [2006] :

« A hauteur d'enfants » [37']

Le ENTRETIENS

Entretiens menés par Tamara Savitsky-Midena, responsable de Groupement de Crèches :

Témoignages : Les professionnels des crèches : Patricia Berthelier – Thierry Molard – Adjelevi Daniel [14']

Analyse des films : Tanguy Perron, Historien du cinéma [9']

Une approche singulière : Michael Stora Psychologue – Psychanalyste [14']

Réalisation: Philippe Troyon

Montage : Julien Pornet