

**Médiations du cinéma: Groupe 1 (Valérie Ganne) - Lundi 18h-20h**  
**– Compte Rendu par İlayda Hasipoğlu –**

**Les dispositifs hors temps scolaire pour les jeunes**  
**(avec intervenante de l'Acrif, Passeurs d'Images Ile-de-France, Claudie Le Bissonnais)**

## Introduction

Dans la continuité de la séance précédente consacrée à l'éducation à l'image et aux dispositifs scolaires (École, Collège et Lycée au cinéma), cette séance accueille une intervenante : Claudie Le Bissonnais, déléguée régionale Passeurs d'Images au sein de [l'Acrif \(Association des cinémas de recherche d'Île-de-France\)](#). L'Acrif regroupe des salles de cinéma de recherche situées dans la région Île-de-France et mène diverses actions autour de la médiation cinématographique. L'objectif de cette séance est d'approfondir la question de l'éducation au cinéma et à l'image, notamment dans le cadre des partenariats entre dispositifs éducatifs et salles de cinéma.

## C'est quoi l'acrif ?

### LE RÉSEAU DE SALLES

Regroupe les cinémas indépendants de petite et grande couronne parisienne en faveur d'une diffusion des films et d'une action culturelle cinématographique auprès de tous les publics.

[En savoir plus](#)

### LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Pour les académies de Créteil et de Versailles, coordination régionale du dispositif, en groupement conjoint avec Les Cinémas Indépendants Parisiens.

[En savoir plus](#)

### PASSEURS D'IMAGES

Coordination Île-de-France de ce dispositif d'éducation à l'image hors temps scolaire, destiné aux publics exclus ou éloignés de l'offre culturelle.

[En savoir plus](#)

## Début du contenu

L'éducation au cinéma et plus largement à l'image s'inscrit dans une série de dispositifs institutionnels mis en place pour les écoles, les collèges et les lycées. Ces dispositifs reposent sur un partenariat solide avec les salles de cinéma, qui deviennent les lieux privilégiés de la découverte et de l'apprentissage. L'Acrif, en tant qu'association de salles de recherche franciliennes, s'inscrit dans cette logique. Son rôle est de fédérer les salles et de mettre en œuvre des actions de médiation, à travers des dispositifs comme Passeurs d'Images, qui développent des projets d'éducation et de sensibilisation au cinéma.

## Présentation de [Claudie Le Bissonnais](#)



Claudie Le Bissonnais est professionnelle de la médiation cinématographique et de l'éducation à l'image. Elle est actuellement déléguée régionale du dispositif Passeurs d'Images au sein de l'Acrif (Association des cinémas de recherche d'Île-de-France). Son parcours croise la pratique, la recherche et l'enseignement autour du cinéma et de la communication.

### Formation académique :

- CELSA – École des hautes études en sciences de l'information et de la communication (1993-1994) : DESS en communication d'entreprise, avec des compétences développées en marketing, sponsoring, communication stratégique et institutionnelle.
- Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) (1989-1993) : Maîtrise en information et communication, avec des séminaires en sémiologie et cinéma.
- Le Mans Université (1984-1985) : Préparation aux concours et examens des filières des métiers du livre et de la lecture.

En parallèle de son rôle au sein de l'Acrif, Claudie Le Bissonnais est également monteuse et intervenante universitaire. Elle enseigne à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), dans le cadre du master Didactique de l'image, qui articule pratique et recherche. Ce master forme notamment les étudiant·e·s à une démarche de recherche-action, les plaçant dans une posture de création d'ateliers pédagogiques et artistiques.

Elle collabore également avec de jeunes chercheur·e·s et praticien·ne·s dans le champ du cinéma. À titre d'exemple, elle accompagne le travail d'Ariane Papillon, doctorante travaillant sur les pratiques de film de création partagée. La recherche de Papillon articule production académique et réalisation cinématographique, croisant théorie et pratique.

Au sein de l'Acrif et de Passeurs d'Images, Claudie Le Bissonnais œuvre à la mise en place de projets d'éducation à l'image en Île-de-France. Elle contribue à articuler les dispositifs scolaires (École, Collège et Lycée au cinéma) avec le travail de médiation mené dans les salles de cinéma de recherche, afin de renforcer la rencontre entre les publics jeunes et les œuvres cinématographiques.

### **Les cinémas de recherche et le label Art et Essai**

En France, les salles de cinéma sont classées selon leur programmation et leur travail de médiation. [L'AFCAE \(Association française des cinémas d'art et essai\)](#) délivre le label Art et Essai, attribué aux cinémas qui s'engagent dans une programmation de films considérés comme relevant du champ « art et essai », ainsi que dans un travail d'animation culturelle autour de ces œuvres.

À l'intérieur de ce label, certaines salles reçoivent la distinction de cinémas de recherche. Ce classement reconnaît un engagement supérieur :

- une programmation plus exigeante, incluant des films parfois difficiles d'accès,
- un investissement particulier dans la médiation auprès de publics spécifiques, notamment dans des quartiers où l'accès à la culture est plus fragile,
- une valorisation du patrimoine cinématographique, par la diffusion régulière de films de répertoire.

L'attribution du label est décidée par des commissions nationales, rattachées notamment au [CNC \(Centre national du cinéma et de l'image animée\)](#) et à l'[ADRC \(Agence pour le développement régional du cinéma\)](#). Ces commissions regroupent des représentants de la profession, notamment des exploitants, afin de garantir que le label reflète un véritable engagement du côté de la programmation comme de la médiation.

Le label est accordé par écran et non par complexe : ainsi, dans un même cinéma multi-salles, certaines salles peuvent être labellisées Art et Essai (ou Recherche) et d'autres non. Cela permet de distinguer précisément la vocation culturelle de chaque écran au sein d'une exploitation. Le label Art et Essai repose sur plusieurs critères, au-delà de la simple programmation. On compte environ une douzaine d'éléments pris en considération, tous liés à la qualité et à la cohérence de la programmation, mais aussi au travail de médiation et d'animation réalisé par les salles. Le label étant attribué par écran, il est théoriquement possible qu'un cinéma multi-salles obtienne la labellisation uniquement pour certains de ses écrans. En pratique, cela reste rare, car les grands complexes (par exemple l'UGC Ciné Cité) ont une programmation trop large pour répondre aux exigences du label Art et Essai. En revanche, des cinémas plus petits peuvent se voir attribuer le label pour une partie de leur programmation.

### **L'expérience de l'ADRC et le rôle actuel de l'Acrif**

Claudie Le Bissonnais rappelle avoir travaillé dans le passé à l'ADRC (Agence pour le développement régional du cinéma), mais précise que ce n'est pas à ce titre qu'elle intervient ici. Son rôle actuel est lié à sa fonction de coordinatrice régionale au sein de l'Acrif (Association des cinémas de recherche d'Île-de-France), où elle assure la gestion d'un dispositif spécifique : Passeurs d'Images. Ce dispositif, présent dans toute la France, est décliné localement à travers 22 associations ou institutions. En Île-de-France, la coordination est assurée par l'Acrif.

### **Une double gouvernance**

Le fonctionnement de Passeurs d'Images repose sur une double gouvernance :

au niveau régional, les associations (comme l'Acrif) coordonnent et mettent en place le dispositif, avec leur propre conseil d'administration et leur direction, au niveau national, une association appelée [l'Archipel des Lucioles](#) assure la coordination générale du dispositif. Cette structure donne des directives nationales et veille à la cohérence du programme sur l'ensemble du territoire. L'articulation entre ces deux échelles (régionale et nationale) rend parfois le fonctionnement complexe, mais elle garantit une organisation commune et un pilotage partagé de Passeurs d'Images sur l'ensemble du territoire français.

### **L'évolution de la gouvernance de Passeurs d'Images**

Jusqu'en 2016, la gouvernance nationale du dispositif Passeurs d'Images reposait sur une structuration différente. Elle était confiée à l'association [Kyrnéa](#), qui assurait la coordination générale tout en s'appuyant sur des relais régionaux dans chaque territoire. Chaque région disposait ainsi de son opérateur chargé de la mise en œuvre locale. À la même époque, d'autres dispositifs d'éducation à l'image, tels que École et cinéma, Collège au cinéma et

Lycéens et apprentis au cinéma, fonctionnaient également, mais selon des logiques de gouvernance séparées. Avec l'arrivée d'une nouvelle direction générale au CNC, une volonté est apparue de rassembler et mutualiser la gouvernance de ces différents dispositifs. La coordination nationale a alors été confiée à une même structure : l'association L'Archipel des Lucioles, qui assure désormais la gestion de plusieurs dispositifs au niveau national. Une exception subsiste : Lycéens et apprentis au cinéma. Ce dispositif repose sur une gouvernance particulière qui associe le CNC, l'Éducation nationale, les régions et des opérateurs régionaux chargés de la mise en œuvre.

### **La mise en œuvre en Île-de-France**

En Île-de-France, la coordination des dispositifs dépend d'un système d'appel d'offres et de délégation de service public. Les institutions régionales lancent un marché public afin de désigner les opérateurs chargés de mettre en place les dispositifs.

Deux associations se partagent ce rôle en Île-de-France :

- [l'Association du cinéma indépendant](#) pour sa diffusion (ACID Paris), qui gère la mise en œuvre sur Paris,
- l'Acrif (Association des cinémas de recherche d'Île-de-France), qui prend en charge le reste du territoire francilien.

Cette répartition garantit une couverture de l'ensemble de la région, en distinguant la capitale de sa périphérie, tout en confiant la coordination à des associations reconnues pour leur engagement en faveur du cinéma indépendant et de recherche.

### **Les marchés publics et la gestion des dispositifs**

Depuis 2007, la gestion des dispositifs en Île-de-France s'effectue dans le cadre d'un marché public. Cette procédure s'explique par les montants importants engagés par les pouvoirs publics : par exemple, la dotation régionale atteint environ 1,5 million d'euros sur trois ans pour financer la coordination. Une telle somme ne peut pas être attribuée directement à une association sans passer par une procédure transparente de délégation de service public. Tous les trois ans, l'Acrif doit donc repostuler pour renouveler son mandat, en répondant à l'appel d'offres. Cette obligation découle à la fois du processus de décentralisation et du fonctionnement des collectivités territoriales, qui imposent un cadre juridique strict à l'attribution de fonds publics.

### **Les trois missions principales de l'Acrif**

L'Acrif assure trois grandes missions :

#### **1. Lycéens et apprentis au cinéma**

C'est l'activité la plus importante financièrement et en termes de moyens humains. Trois salariés de l'Acrif y sont consacrés. Ce dispositif représente une part majeure de l'action régionale en éducation à l'image.

## 2. Passeurs d'Images

Deux personnes travaillent exclusivement sur ce dispositif, dont Claudie Le Bissonnais et sa collaboratrice. Passeurs d'Images se distingue par son action auprès de publics variés, souvent hors du cadre scolaire, avec une forte dimension d'animation culturelle.

## 3. Animation du réseau de salles de cinéma de recherche en Île-de-France

Deux salariés sont chargés de cette mission. Animer un réseau de salles implique un travail de service et de mise en relation :

- proposer des programmations spécifiques et des cycles,
- mettre à disposition des films en avant-première,
- organiser des prévisionnements : projections réservées aux exploitants, bien avant la sortie nationale, afin qu'ils puissent découvrir les films, préparer leur programmation et engager un travail de médiation auprès des spectateurs.

### **Le rôle stratégique des prévisionnements**

Dans un marché cinématographique hautement concurrentiel, les prévisionnements jouent un rôle crucial. Les distributeurs établissent des plans de diffusion pour les sorties nationales : ils privilégient les salles considérées comme « fortes » ou stratégiques, capables de générer rapidement un nombre important d'entrées.

Cette logique de marché implique que la survie d'un film en salle dépend du volume de spectateurs dès sa sortie. Si un film ne réalise pas assez d'entrées immédiatement, il risque d'être retiré rapidement de l'affiche. Les prévisionnements permettent donc aux salles de recherche de mieux défendre leur place dans ce système, en anticipant la programmation et en s'adaptant aux attentes des distributeurs comme du public.

### **La position des salles de recherche dans la distribution**

Les salles de l'Acrif peuvent obtenir certains films dès leur sortie nationale en première semaine. Cela dépend de la stratégie des distributeurs, qui privilégient les salles les plus réactives et celles capables de garantir un travail solide auprès du public. Le fait d'assister régulièrement aux prévisionnements (environ treize par an) et de pouvoir assurer aux distributeurs que les films seront accompagnés et valorisés constitue un atout décisif pour ces salles. La répartition territoriale de la diffusion repose sur trois zones : Paris, la province, et ce qu'on appelle la périphérie. Cette dernière, où se situent de nombreuses salles franciliennes, obéit à des logiques particulières : les règles de diffusion n'y sont pas exactement celles de Paris ni celles de la province. Certaines salles de périphérie bénéficient d'une réputation forte auprès des distributeurs, car elles réalisent un nombre important d'entrées. C'est le cas, par exemple, du Méliès à Montreuil, qui bénéficie d'un poids considérable et accède aisément aux films dès leur sortie nationale.

Cependant, la concurrence est vive entre les salles indépendantes et les multiplexes (UGC, Pathé, MK2, etc.), qui disposent d'un réseau complet allant de la production à l'exploitation. Grâce à leur grand nombre d'écrans, ces multiplexes peuvent réserver une petite salle à une programmation « art et essai » et concurrencer directement les salles indépendantes, souvent plus fragiles économiquement.

### **Le label Art et Essai et l'évolution de la médiation**

Le label Art et Essai est soutenu par des subventions, attribuées en fonction du degré d'engagement des salles. Plus une salle développe des actions de médiation et programme des films de patrimoine, plus le soutien financier peut être renforcé. En quinze à vingt ans, la notion de médiation a profondément évolué. Autrefois, elle reposait surtout sur le modèle classique de la séance avec invité (réalisateur, critique de cinéma), dont le rôle était de donner au public des clés de lecture et un discours d'accompagnement. Aujourd'hui, les formes d'intervention se sont multipliées et diversifiées.

### **Vers la notion de « salle augmentée »**

La salle de cinéma ne se définit plus seulement comme un lieu de projection, mais comme un acteur social et culturel ancré dans un territoire. Cette transformation s'apparente à ce qui existe depuis longtemps dans le théâtre : une troupe programmée dans un lieu doit souvent, en contrepartie, mener des actions auprès des publics du territoire. Dans le cinéma, cette exigence s'est imposée plus tardivement, mais elle est désormais devenue incontournable.

Les médiateurs en salle de cinéma développent donc des stratégies multiples :

- Actions ciblées auprès de publics éloignés du cinéma (jeunes, associations, publics empêchés),
- Organisation de ciné-clubs ou d'ateliers thématiques,
- Travail avec des pratiques culturelles existantes, par exemple chez les adolescents : détourner TikTok pour en faire un outil pédagogique, en incitant les jeunes à exprimer leurs émotions immédiatement après une séance, puis à transformer ce ressenti en un début de discours critique.

Ainsi, la médiation ne se limite plus à l'accompagnement d'une œuvre : elle englobe désormais la conquête de nouveaux publics, l'adaptation aux pratiques sociales et numériques contemporaines, et la redéfinition du rôle de la salle comme espace culturel élargi, ou « salle augmentée ».

### **Le rôle du CNC et les conventions État-Région**

Il y a une dizaine d'années, le CNC a renforcé la place des médiateurs dans les salles de cinéma grâce à un dispositif de financement spécifique. Ce soutien s'est organisé à travers les conventions CNC-État-Région, sortes de contrats signés tous les trois ans avec chaque région.

Ces conventions couvrent l'ensemble de la politique cinéma d'un territoire :

- aide à la production (films, séries, écriture),
- aide à la diffusion et à l'animation culturelle,
- financement de postes de médiateurs à l'échelle d'un territoire (et non pas uniquement d'une salle).

L'objectif était de pallier les limites des dispositifs scolaires, en garantissant la présence de médiateurs capables de toucher des publics plus larges.

### **Les limites des dispositifs scolaires**

Pendant longtemps, la philosophie des pouvoirs publics reposait sur l'idée que l'école suffirait à assurer une éducation à l'image pour toute une génération. Avec École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma, chaque classe d'âge devait être concernée.

Cependant, cette approche présentait plusieurs limites :

- La participation est basée sur le volontariat des établissements et des partenariats avec des salles, ce qui entraîne de nombreux « trous dans la raquette ».
- La couverture réelle est bien moindre : environ 10 à 15 % des élèves sont effectivement concernés, et dans le secondaire, seulement 30 % des lycées participent.
- Certains publics sont exclus : apprentis en CFA, lycées agricoles (relevant du ministère de l'Agriculture), etc.
- Les inégalités territoriales sont fortes : certains départements sont très actifs et mobilisent des moyens supplémentaires, tandis que d'autres n'offrent aucune action. Par exemple, en Île-de-France, les Yvelines n'ont ni École, ni Collège, ni Lycéens au cinéma. La Seine-et-Marne est très partiellement couverte.

### **Les enjeux d'une politique territoriale**

Ces inégalités montrent que les dispositifs scolaires ne suffisent pas et qu'ils restent fragiles s'ils ne sont pas relayés par les collectivités territoriales. Sans un investissement des régions, départements et villes, l'éducation à l'image peut vite apparaître comme une politique marginale, limitée à quelques territoires dynamiques. C'est dans ce contexte que les médiateurs en salle de cinéma ont pris une importance croissante : leur rôle est d'assurer une action continue auprès des publics, en complément des dispositifs scolaires. Leur financement ne repose pas uniquement sur les salles elles-mêmes, mais dépend en grande partie des conventions et des aides publiques.

## **Le financement et la structuration des médiateurs**

Les médiateurs en salle de cinéma ne sont pas directement employés par les salles. Leur financement a été rendu possible grâce aux conventions CNC–État–Région, qui ont permis de créer des postes de médiateurs rattachés à un territoire plutôt qu'à une salle unique. Cette logique territoriale a favorisé l'apparition de postes nombreux dans certaines régions particulièrement dynamiques. L'exemple emblématique est l'Aquitaine, qui, dès la première année de mise en œuvre, a pu créer une quinzaine de postes de médiateurs.

En pratique, les médiateurs sont rarement salariés des cinémas. Ils travaillent le plus souvent au sein d'associations ou de structures de coordination régionales. Leur action dépasse donc la simple animation d'une salle et s'inscrit dans une logique d'aménagement culturel du territoire.

## **Les pôles régionaux d'images**

Un acteur important dans ce paysage est constitué par les pôles régionaux d'images. Ces structures ont été créées après les célébrations du centenaire du cinéma, moment qui a marqué une étape clé dans l'histoire de l'éducation à l'image (c'est à cette période qu'ont été lancés des dispositifs comme École et cinéma et Lycéens au cinéma). Face à la multiplication des dispositifs, le CNC a décidé de confier à certains pôles régionaux une mission de structuration et de coordination. Ces pôles ne sont pas présents dans toutes les régions, mais lorsqu'ils existent, ils assurent un rôle de fédération et de capitalisation des moyens, permettant aussi des économies d'échelle. Leur dotation reste modeste (environ 30 000 €), mais elle permet de financer du temps de travail et de coordonner les dispositifs d'éducation à l'image.

Les pôles régionaux d'images assurent aussi une mission de diffusion d'information. Ils éditent la revue en ligne [Au fil des images](#), ressource accessible au public, riche en informations sur la médiation, et organisent chaque année des rencontres professionnelles dans le cadre du Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand. Ces rencontres, parfois réservées aux professionnels mais ouvertes aux observateurs, constituent un lieu central de débats, d'échanges d'expériences et de formation pour celles et ceux qui souhaitent s'investir dans la médiation cinématographique.

## **Exemples concrets de postes de médiateurs**

Les pôles d'images ne sont pas les seuls à gérer les postes de médiateurs. En Île-de-France, par exemple, Cinéma 93 (le réseau des salles de Seine-Saint-Denis) bénéficie d'un poste de médiateur financé à la fois par le département et par le CNC. Dans les faits, le salaire de ces médiateurs est souvent complété par les collectivités territoriales, qui apportent un soutien déterminant.

Les médiateurs interviennent dans des contextes très variés :

- salles municipales,
- salles associatives (parfois issues d'anciens patronages),

- circuits itinérants, très présents en milieu rural, où les départements financent des points de diffusion équipés pour la projection cinématographique. Ces salles itinérantes, bien que différentes des cinémas fixes, possèdent un numéro d'exploitation délivré par le CNC, leur permettant de vendre des billets et d'intégrer le paysage officiel de l'exploitation cinématographique.

Ainsi, le tissu de diffusion en France repose non seulement sur les cinémas traditionnels, mais aussi sur un réseau diversifié de structures municipales, associatives et itinérantes, qui jouent un rôle essentiel dans l'accès à l'image sur l'ensemble du territoire.

### **Les actions hors-les-murs et l'Été culturel**

Depuis 2020, dans le contexte de la pandémie de Covid-19 et des confinements, le CNC et la DRAC Île-de-France ont soutenu un programme appelé [l'Été culturel](#), destiné à proposer des actions artistiques aux habitants qui ne partent pas en vacances. Ce dispositif, qui n'est pas limité au cinéma (il inclut aussi le cirque, le théâtre, le spectacle vivant, etc.), vise à renforcer la présence culturelle sur le territoire en période estivale.

L'Acrif participe chaque année à cette opération. Le principe consiste à accompagner les projections en plein air par des actions artistiques préalables, afin de renforcer le lien avec le public et de valoriser les séances. Ainsi, en Essonne, dans de petits villages éloignés de toute offre culturelle, des portraits photographiques sonores ont été réalisés par deux artistes, un photographe et un podcasteur. En quelques heures seulement, ils proposaient aux habitants de se prêter à une captation photo et audio, qui donnait naissance à de petites capsules diffusées avant la projection. Même si cela n'avait pas de lien direct avec le film présenté, le public a particulièrement apprécié cette démarche, qui permettait un contact direct et créatif. Ces actions se déroulent généralement le jour même de la projection : les artistes arrivent en milieu d'après-midi, travaillent avec les habitants, et présentent parfois le résultat avant la séance de cinéma, qui commence tard le soir. Cette démarche a rencontré un fort succès auprès des habitants comme des exploitants.

Soutenu par



**Été  
culturel**

En partenariat avec

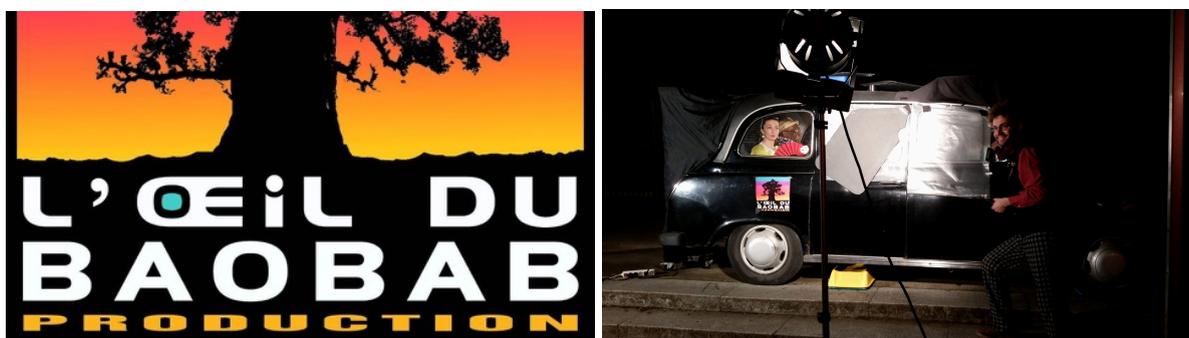


### **Diversification des partenariats artistiques**

L'Été culturel a aussi été l'occasion de collaborer avec des compagnies de théâtre de rue, de cirque ou de spectacles vivants, afin de développer des actions « hors cadre », plus expérimentales et participatives. L'idée était de montrer que le cinéma pouvait s'inscrire dans une démarche culturelle élargie, parfois même indépendante de la salle, notamment quand celles-ci restaient fermées en raison des contraintes sanitaires.

Un exemple marquant est celui de la compagnie [L'Œil du Baobab](#), qui a développé un projet de studio mobile de cinéma. À l'intérieur d'un grand taxi anglais transformé en mini-studio, les artistes invitaient le public – familles, groupes d'amis, adolescents ou simples passants – à réaliser un film minute. En moins d'une heure, les participants créaient un scénario, se répartissaient les rôles (réalisateur, acteurs, techniciens), tournaient devant un fond vert avec décors et costumes, ajoutaient des effets spéciaux, puis participaient au montage.

Cette démarche s'inscrit dans la lignée du concept inventé par Michel Gondry avec son Usine de films amateurs, qui propose au public de parcourir toutes les étapes de fabrication d'un film en un temps très court. Ici, la dimension conviviale, ludique mais aussi exigeante permettait aux participants de découvrir concrètement les coulisses de la création cinématographique.



### **Enjeux de ces actions**

Ces exemples illustrent la transformation du rôle des médiateurs et des structures de diffusion : il ne s'agit plus seulement d'accompagner une projection par un discours, mais de créer des expériences culturelles participatives qui associent le public en amont, dans et hors des salles. Ces initiatives contribuent à faire du cinéma non seulement un art à voir, mais aussi un vecteur de lien social et d'expression collective sur les territoires.

### **Passeurs d'Images et la politique de la ville**

Le dispositif Passeurs d'Images est né au début des années 1990, dans le cadre de la politique de la ville. Cette politique, lancée dans les années 1990, visait à soutenir les quartiers populaires identifiés comme prioritaires, en leur attribuant des moyens supplémentaires dans de nombreux domaines (urbanisme, social, économique, culturel). Ces territoires, appelés à l'époque ZUP puis ZUS et aujourd'hui QPV (quartiers prioritaires de la politique de la ville), font l'objet de contrats pluriannuels entre l'État et les collectivités, animés par les préfetures. Dans les années 1990, de fortes inégalités territoriales étaient constatées, notamment en Île-de-France, où près de la moitié des territoires prioritaires étaient concentrés. Les émeutes de 1991 avaient rappelé l'urgence d'intervenir dans ces zones. La culture fut identifiée comme un levier essentiel, au même titre que la rénovation urbaine ou les politiques sociales, afin de lutter contre les fractures sociales et territoriales.

## **La naissance de Passeurs d'Images**

C'est dans ce contexte que François Campana, réalisateur et programmeur impliqué dans les échanges culturels entre la France et l'Afrique, proposa au CNC la création d'un dispositif d'éducation à l'image à destination des jeunes des quartiers. À l'origine, il s'agissait d'offrir aux habitants, et en particulier aux jeunes, des activités culturelles alternatives, face au constat qu'ils avaient peu accès aux institutions culturelles traditionnelles. Les premières expériences eurent lieu dans trois villes jugées prioritaires : La Courneuve, Aubervilliers et une troisième implantation en région Auvergne. L'idée était simple mais ambitieuse : offrir un accès concret à la pratique cinématographique et à la diffusion de films, dans un cadre collectif et participatif. Dès le départ, Passeurs d'Images s'inscrivait dans la mouvance de la démocratisation culturelle impulsée par Jack Lang au ministère de la Culture. L'objectif n'était pas seulement de projeter des films en plein air, mais aussi de créer des espaces d'échange, de formation et d'expression pour les habitants, en particulier les jeunes.

## **Le rôle de Kyrnéa et l'évolution**

La sélection des films et l'organisation des premières opérations furent confiées à l'association Kyrnéa, qui assurait la gouvernance nationale du dispositif dans les années 1990 et 2000. Contrairement aux autres dispositifs d'éducation à l'image (École et cinéma, Collège au cinéma...), Passeurs d'Images ne reposait pas uniquement sur une logique de diffusion scolaire. Il s'agissait de sortir des cadres institutionnels classiques pour toucher un public qui, sinon, restait à l'écart de toute offre culturelle. Au départ, le programme avait une dimension pragmatique, parfois perçue comme instrumentale : proposer « autre chose » aux jeunes que les activités perçues négativement (débrouille de rue, délinquance, voitures volées...). La presse de l'époque parlait volontiers d'« occuper les jeunes l'été ». Mais progressivement, le dispositif a acquis une légitimité et s'est imposé comme un outil structurant de l'éducation à l'image et par l'image dans les quartiers.

## **De la séance de plein air à la pratique des ateliers**

À la différence des projections de plein air classiques, qui se limitaient souvent à un moment convivial sans véritable dimension pédagogique, Passeurs d'Images a, dès le départ, affirmé une ambition formatrice. Les séances proposées par l'association Kyrnéa, coordinatrice nationale, se distinguaient par la qualité et la diversité des films, choisis pour leur accessibilité et leur capacité à ouvrir une réflexion cinématographique auprès des publics. Rapidement, le dispositif s'est régionalisé. Contrairement à École et cinéma ou Collège au cinéma, qui fonctionnent avec une programmation uniforme à l'échelle nationale sous la tutelle de l'Éducation nationale, Passeurs d'Images a été décliné localement par des structures très diverses : associations de MJC, coordinations régionales, ou encore structures culturelles hybrides comme Tessif (Théâtres et Cinémas en Île-de-France).

Le dispositif s'est également enrichi : aux projections de plein air se sont ajoutées des séances spéciales en partenariat avec les salles, souvent accompagnées d'invités. Mais surtout, la véritable originalité de Passeurs d'Images est d'avoir développé une pratique de réalisation cinématographique par les publics eux-mêmes, en dehors du temps scolaire. Les ateliers, animés par des professionnels (réalisateurs, scénaristes, techniciens), permettent aux participants – adolescents mais aussi adultes – de concevoir et de tourner leurs propres

films. Cette pratique, unique dans le paysage français, a parfois donné lieu à des productions reconnues et diffusées en salle.

### **Exemple de films issus des ateliers**

Deux films de la réalisatrice Laurence Petit-Jubé sont nés directement d'ateliers Passeurs d'Images : Correspondance et un second projet réalisé dans les années 2000. Bien que rares, ces exemples montrent que les ateliers peuvent dépasser le simple exercice pédagogique pour devenir de véritables œuvres cinématographiques.

### **L'axe "Mémoire plurielle"**

Dans les années 2000, une orientation forte fut donnée au dispositif autour de la mémoire et de l'histoire, notamment des mémoires postcoloniales et de l'immigration. Cette thématique faisait écho à une dynamique plus large de la société civile et du milieu académique, avec des historiens comme Benjamin Stora, l'ouverture du Musée national de l'histoire de l'immigration, et un regain d'intérêt pour les mémoires collectives.

L'opération intitulée "Mémoire plurielle" a été conçue comme un fil rouge :

- travailler sur les mémoires individuelles et collectives,
- déconstruire les stigmates et les représentations négatives associées à certaines populations,
- permettre aux habitants de se réapproprier leur histoire à travers le cinéma.

En Île-de-France, où certaines villes comptent une forte diversité (par exemple Sarcelles, avec 85 nationalités différentes), ces ateliers ont pris une résonance particulière. Ils ont exploré plusieurs entrées thématiques :

- mémoire des lieux, en lien avec l'histoire symbolique des quartiers et des communautés,
- mémoire du travail, en s'appuyant sur les archives militantes et les luttes sociales, souvent présentes dans les banlieues industrielles.

Ces projets ont permis d'associer habitants, collectivités et professionnels du cinéma dans une démarche à la fois artistique, sociale et politique.

### **Un exemple fondateur : Correspondance de Laurence Petit-Jubé**

Dans les années 2000, la rencontre avec la réalisatrice Laurence Petit-Jubé a donné naissance à l'un des projets les plus emblématiques de Passeurs d'Images. Petit-Jubé avait déjà réalisé un film sur l'interculturalité dans le domaine du soin, en explorant comment les pratiques médicales pouvaient intégrer la culture religieuse et l'ethnopsychiatrie (J'ai rêvé de mes temps de don).

Avec Passeurs d'Images, l'idée fut de travailler sur la parole des femmes immigrées, souvent absente de l'espace public. Le projet démarra par des ateliers avec des femmes maliennes à Montreuil, auxquelles on proposa d'écrire des lettres adressées à une personne réelle ou fictive. Ces lettres, impossibles à « faire répondre » directement, furent mises en résonance par un tournage complémentaire au Mali, où d'autres femmes répondirent symboliquement. De cette démarche naquit le film Correspondance, produit avec de véritables moyens professionnels. Ce projet illustre la spécificité de Passeurs d'Images : dépasser le cadre d'un simple atelier pédagogique pour accompagner les participants jusqu'à une véritable œuvre de cinéma.

### **Une marque de fabrique : la gestion partagée et participative**

Passeurs d'Images se distingue par une méthode qui refuse le modèle scolaire descendant (un « sachant » qui transmet à un public). L'approche adoptée est celle d'une gestion partagée et participative : donner la parole aux participants, les mettre en relation avec un artiste, et parfois laisser l'artiste imposer sa propre parole dans un dialogue créatif. Depuis 2002, environ 500 films d'ateliers ont été réalisés, constituant un corpus extrêmement riche et diversifié.

Les formes sont multiples :

- de longs projets proches du documentaire classique (comme Correspondance),
- des exercices courts, réalisés en quelques heures,
- des créations hybrides, adaptées aux situations et aux publics rencontrés.

### **L'ouverture aux Missions Locales et aux jeunes en insertion**

À partir des années 2010, Passeurs d'Images a développé des partenariats avec des [Missions Locales](#), structures chargées de l'insertion sociale et professionnelle des jeunes (15-23 ans). Ces structures, financées par la politique de la ville et les collectivités, mènent déjà de nombreuses actions culturelles, dont certaines autour de l'audiovisuel. Une opération emblématique est Vox Milo, qui propose aux jeunes de rencontrer des réalisateurs et des producteurs, de réaliser de petits films, et de participer à un festival. Passeurs d'Images s'est appuyé sur cette dynamique pour mettre en place des ateliers courts (dix heures environ), permettant aux jeunes de :

- travailler directement avec un réalisateur,
- réaliser un petit exercice filmé (entretien, pastille audiovisuelle),
- s'immerger dans un festival où le réalisateur est programmé.

Ces ateliers, modestes en apparence, se sont révélés extrêmement utiles pour les jeunes. Le partenariat, prolongé sur quatre ans, a donné lieu à des projets plus ambitieux. En Essonne, par exemple, des jeunes ont collaboré avec un réalisateur pour réaliser un film, Passer l'hiver, inspiré des carnets de prison de Rosa Luxembourg. Ce film, projeté au cinéma Le

Luxy d'Ivry-sur-Seine, témoigne de la capacité de Passeurs d'Images à rapprocher des jeunes éloignés de la culture de figures et de thématiques exigeantes, en les engageant dans une véritable démarche artistique.



# Les Missions Locales

## **La restitution des ateliers : un moment essentiel**

Chaque atelier soutenu dans le cadre de Passeurs d'Images donne lieu à une restitution publique. Ce moment est considéré comme indispensable : il ne s'agit pas seulement d'un processus pédagogique, mais aussi de permettre aux participants – en particulier les jeunes – de montrer leur travail dans l'espace public et d'en être fiers. Ces restitutions se tiennent souvent en salle de cinéma, grâce à des partenariats noués par les associations avec les exploitants. Elles représentent parfois un événement unique, mais crucial, où les jeunes prennent conscience de la valeur de ce qu'ils ont produit. Contrairement à l'idée répandue selon laquelle « seule la démarche compte », Passeurs d'Images insiste sur la nécessité d'un résultat qualitatif : il faut que les films réalisés soient présentables, valorisants, et qu'ils constituent une véritable expérience de reconnaissance pour les participants.

## **Les dispositifs parallèles : 100 ans de jeunesse et Cinémas du Sud**

D'autres dispositifs d'éducation à l'image existent, parallèles à Passeurs d'Images. Parmi eux :

- [100 ans de jeunesse](#), créé par la Cinémathèque française sous l'impulsion d'Alain Bergala. Ce dispositif associe souvent des jeunes français et étrangers dans la réalisation de films en milieu scolaire, avec une visée pédagogique et artistique forte.
- Cinémas du Sud, association basée à Marseille, qui anime un réseau de salles dans le sud de la France (Fos-sur-Mer, Port-de-Bouc, etc.). Ces salles sont souvent hybrides, combinant programmation cinématographique et activités théâtrales ou culturelles. Ce type de réseau permet de développer des formes de médiation hybrides, à la croisée du cinéma, du théâtre et d'autres disciplines artistiques.

## **L'ouverture interdisciplinaire et les résidences artistiques**

Passeurs d'Images ne limite pas son champ d'action au seul cinéma. Des collaborations sont menées avec des compagnies de théâtre, des photographes ou encore des artistes numériques. Par exemple, une résidence artistique a récemment été financée à Garges-lès-Gonesse, en partenariat avec le Pôle numérique, afin d'explorer les liens entre cinéma et arts visuels. Cette ouverture interdisciplinaire permet d'enrichir les pratiques de médiation et d'adapter les projets aux territoires et aux publics.

## **Le financement de Passeurs d'Images**

Le financement de Passeurs d'Images a longtemps été qualifié de conséquent, même si, à l'échelle des besoins de l'Île-de-France, il restait largement insuffisant. La région compte près de deux cents QPV (quartiers prioritaires de la politique de la ville), ce qui génère des besoins colossaux en termes d'éducation à l'image. Le dispositif s'adresse principalement aux jeunes de quinze à vingt-cinq ans, considérés comme le public privilégié, mais il inclut également leurs familles et, parfois, des projets intergénérationnels. À son apogée, le dispositif a disposé de 300 000 euros de financement redistribuables au bénéfice des opérateurs de terrain. Cette enveloppe était structurée en deux volets : d'une part, les frais de fonctionnement et les salaires des deux salariés chargés de la coordination, et d'autre part, les fonds alloués directement aux associations et structures partenaires pour soutenir les projets.

## **Le rôle d'Arcadi et la logique des EPCC**

Pendant plusieurs années, Passeurs d'Images a été porté en Île-de-France par [Arcadi](#), un [EPCC \(Établissement Public de Coopération Culturelle\)](#). Ce statut juridique hybride, réunissant collectivités territoriales, DRAC et services de l'État, permettait de mutualiser les moyens et de développer une politique culturelle d'ampleur. Arcadi disposait d'un budget considérable qui offrait de véritables marges de redistribution et permettait de soutenir des actions artistiques de manière beaucoup plus large. Claudie Le Bissonnais y travaillait comme salariée spécifiquement pour Passeurs d'Images. Dans ce cadre, les moyens étaient plus importants, car mutualisés, et la redistribution aux opérateurs en bénéficiait directement.

## **La fermeture d'Arcadi et la rupture de 2018**

La situation a changé radicalement en 2018 avec l'arrivée de Valérie Pécresse à la présidence de la Région Île-de-France. Dans le cadre de ses promesses électorales, elle a supprimé ce qu'elle appelait les « établissements intermédiaires » ou « établissements associés », considérés comme coûteux. Arcadi a alors été fermé définitivement, ce qui a entraîné la perte d'un relais essentiel pour Passeurs d'Images. L'hébergement s'est poursuivi un temps au sein de l'Archipel des Lucioles, structure nationale de coordination, mais les moyens financiers se sont considérablement réduits.

## **La crise actuelle du financement**

Aujourd'hui, la situation financière de Passeurs d'Images est critique. L'enveloppe disponible pour les actions a chuté de manière drastique. Une coupe de 50 000 euros est déjà annoncée pour l'année prochaine, et à partir de 2027, la Région cessera totalement de financer le dispositif. Cela signifie qu'à court terme, la pérennité des actions est menacée. Les financements de l'État via la DRAC subsistent, à hauteur de 140 000 euros, mais cette somme sert en grande partie à rémunérer le poste de coordination et à couvrir les frais de fonctionnement (administration, communication, locaux, charges diverses). En réalité, il reste très peu d'argent pour financer directement les projets.

## **Une catastrophe annoncée**

Cette évolution est décrite comme une véritable catastrophe pour le secteur. Jusque-là, Passeurs d'Images était l'un des rares dispositifs capables d'apporter une aide financière concrète et directe aux acteurs de terrain. Désormais, cette capacité disparaît progressivement. Les coûts fixes absorbent la majeure partie des financements, et les actions se réduisent d'année en année. À terme, tout ce qui avait été construit depuis 1992 avec Guirnéa, Arcadi puis Passeurs d'Images risque de s'effondrer. La perspective est sombre, et la situation est vécue comme un sinistre réel pour l'écosystème culturel et artistique en Île-de-France.

## **La situation du financement en Île-de-France et en régions**

La crise du financement qui touche Passeurs d'Images en Île-de-France s'inscrit dans un contexte national plus large. Si la région francilienne est la plus durement frappée, elle n'est pas la seule : d'autres régions connaissent également des pertes considérables, notamment les Pays-de-la-Loire et la région Auvergne-Rhône-Alpes. La situation est décrite comme paradoxale : l'Île-de-France, qui fut longtemps la région la mieux dotée, est désormais celle où le dispositif est le plus menacé. Ce paradoxe souligne le caractère éminemment politique de la gestion des budgets culturels : le problème ne vient pas tant des crédits affectés aux musées que de ceux destinés à la diffusion de la culture vers les publics qui en sont éloignés. C'est précisément ce sens politique de l'action culturelle qui est aujourd'hui fragilisé.

## **Les chiffres actuels du financement**

Pour l'année en cours, le financement se décompose de la manière suivante : environ 90 000 euros de la part de la Région, 140 000 euros de la DRAC, auxquels s'ajoutent 20 000 euros dédiés au dispositif « Été culturel ». En apparence, ces montants peuvent sembler significatifs, mais ils s'avèrent très modestes au regard du coût réel d'une structure. Toute activité culturelle suppose en effet des frais importants liés non seulement aux projets eux-mêmes mais aussi à leur encadrement, à l'administration, à la communication, aux locaux et aux charges diverses. L'écart entre les financements affichés et les dépenses effectives rend l'équilibre budgétaire extrêmement difficile.

## **Les perspectives et l'enjeu du mécénat**

Face à cette raréfaction des moyens publics, la question de solutions alternatives se pose. Tout le secteur de la médiation culturelle s'interroge sur le recours au financement privé, qu'il s'agisse de fondations ou de mécénat d'entreprise. Deux attitudes se distinguent : certains adoptent une approche pragmatique et estiment qu'il faut explorer cette voie, tandis que d'autres redoutent une dérive inquiétante. En effet, le recours au privé implique des logiques spécifiques : défiscalisation, recherche de visibilité, stratégie d'image des entreprises. Ces conditions limitent la liberté des projets et posent la question de la perte d'autonomie de l'action culturelle. Historiquement, le mécénat en France a toujours été complexe pour ces raisons. La conclusion reste donc largement pessimiste quant à l'avenir du financement exclusivement public.

## **Entre pessimisme et vitalité du terrain**

Malgré ce constat préoccupant, Claudie Lebissonais insiste sur l'énergie et la créativité observées chez les jeunes générations engagées dans ces questions. Elle donne elle-même des cours de master et témoigne d'une vitalité qu'elle trouve stimulante, en particulier en fin de carrière. Si les moyens traditionnels de l'État et des Régions se raréfient, il est encore possible de réaliser de nombreuses actions grâce à l'imagination, à l'adaptation et à la recherche de nouveaux leviers financiers. À titre d'exemple, une demande de soutien a récemment été déposée auprès d'un fonds dédié aux actions innovantes dans le champ associatif. Cela a permis de lancer un projet passionnant autour de la santé mentale des jeunes et du cinéma, explorant comment l'image peut devenir un outil différent pour aborder ces problématiques.

## **Réseaux et protestation professionnelle**

Au-delà des financements, il existe aussi une résistance collective. Les professionnels du secteur organisent chaque année des rencontres nationales, qui permettent de débattre, de partager des expériences, de monter des ateliers et de réfléchir aux perspectives. Ces réseaux professionnels, à l'image de ceux qui structurent Passeurs d'Images à l'échelle nationale, constituent un relais essentiel de solidarité et de continuité. Ils entretiennent la vitalité d'un champ professionnel menacé, mais encore animé par la conviction de défendre un accès à la culture pour tous.

## **Conclusion : pistes de recherche et vitalité du champ**

La discussion finale insiste sur la richesse des dispositifs existants, qu'il s'agisse d'initiatives passées ou encore actives, offrant de nombreuses pistes à explorer pour la médiation culturelle. Les productions issues des ateliers constituent des résultats concrets et parlants, témoignant de la pertinence de ces démarches et de leur impact, tant pour les participants que pour l'élargissement des pratiques.

La réflexion s'élargit ensuite vers les formes de recherche liées à la médiation. Un nombre croissant d'étudiants se tourne vers la « recherche-action », en croisant travail académique et pratiques de terrain. Certains projets s'appuient sur des démarches de création partagée, articulant théorisation et mise en pratique artistique, par exemple à travers des thèses qui

associent analyse conceptuelle et réalisation de films. D'autres explorent des terrains spécifiques, comme l'auto-représentation d'enfants au cinéma, en leur confiant la caméra et en organisant les conditions de leur propre mise en image. Ces approches témoignent d'un mouvement général qui cherche à dépasser la séparation entre la recherche théorique et l'expérience concrète du cinéma.

Ce constat renforce l'idée que la médiation ne se réduit pas à un discours académique ou institutionnel, mais qu'elle s'ancre aussi dans des expérimentations pratiques, qui font émerger de nouvelles formes d'expression et de nouveaux objets de recherche. Malgré la fragilisation des financements et le contexte politique incertain, il subsiste des points d'appui solides : vitalité des acteurs de terrain, créativité des chercheurs et volonté de croiser savoirs et pratiques. C'est dans cette dynamique que la médiation culturelle continue de se réinventer.