L'IMAGE DANS LES PRODUCTIONS
des cursus des écoles de cinéma et d'audiovisuel et la
DUREE GLOBALE DES ETUDES

Jean-Paul JARRY
Professeur d'image,
Institut International de l'Image et du Son – 3iS, Elancourt, France

Introduction.

Dans l'article "Enseigner l'image cinématographique dans les écoles de cinéma et d'audiovisuel" (Jarry, 2011) (1), j'ai comparé les méthodes d'enseignement de l'image dans treize écoles de cinéma et d'audiovisuel européennes, quant aux cursus des trois premières années d'études qui correspondent au niveau bachelor au regard de la directive européenne de 1999, dite de Bologne.

Je vais maintenant compléter cette recherche, qui porte toujours sur le travail de l'image, mais cette fois, au sein des productions intégrées dans les programmes de ces trois premières années. Cependant, je vais aussi l'élargir aux cursus qui se prolongent au-delà, vers une quatrième et une cinquième année qui correspondent au niveau master au regard de cette même directive de Bologne. Je me pencherai également sur certains cycles qui vont jusqu'au doctorat.

Pourquoi regrouper ces deux points ?

Les productions pour les étudiants, c'est avant tout faire des films. Ce qu'ils sont "venus chercher" en entrant dans ces écoles. Ils les attendent avec beaucoup d'impatience, le tournage notamment et ils y accordent une importance toute particulière. Au début, en première mais aussi en deuxième année, ces productions sont surtout destinées à la mise en application en conditions réelles des principes de base majeurs enseignés. Il est alors important qu'elles soient encadrées par des cahiers des charges qui doivent suivre une progression graduelle très précise, tant pour les ambitions artistiques et les structures de narration, que pour la mise à disposition des moyens pratiques.

En revanche, comme nous avons pu le voir (Jarry, 2011), pour la troisième année, nettement plus centrée sur ces productions de fin d'études où chacun y occupe le poste de sa spécialisation, les étudiants appliquent déjà avec beaucoup plus de sûreté des méthodes et des protocoles de travail très proches des conditions réelles de leur futur métier. Mais ils découvrent aussi qu'il leur reste encore beaucoup de chemin à faire, d'autant que ces films de fin d'études peuvent être envoyés dans les festivals où ils se retrouvent en compétition aux côtés de courts métrages produits par des sociétés de productions. Les étudiants vivent avec une forte appréhension et une intense émotion cette confrontation avec un public, qui est un de leur premier contact direct et concret avec le monde professionnel, qui en cette fin de cursus bachelor peut déjà s'ouvrir à eux. D'où la nécessité ressentie pour certains de se perfectionner et de continuer leurs études, encore une ou deux années, voire plus selon les cas, pour se sentir mieux armés avant d'assumer leurs premiers emplois. La remarque de Peter Slansky, HFF Munich (2011) est très éloquente lorsqu'il argumente en faveur de la quatrième année de son école : "au moment où ils [les étudiants] présentent le plus grand intérêt..." Cette appréciation pertinente garde aussi sa pleine justesse si elle est ainsi inversée : "au moment où l'école (les études) devient encore plus intéressante pour les étudiants".

dépôt INPI, Paris, France - 16 janvier 2012 - tous droits réservés - all rights reserved

Méthode.

Je me base à nouveau sur les informations recueillies auprès des responsables des écoles que j'ai visitées, (Jarry, 2011), quatre écoles d'Etat, quatre écoles au sein d'universités, cinq écoles privées ou libres, où j'ai interviewé des responsables et enseignants de départements image, des enseignants en réalisation et en montage, mais aussi des directeurs d'études et des directeurs généraux. J'ai également rencontré des étudiants, assisté à des cours, à des séances de préparations de tournage, à des tournages, à des réunions de professeurs et à des réunions de direction. J'ai été aussi invité à des projections et à être membre de jurys de projections de films de fin d'études. Pour compléter ces informations j'ai échangé des e-mails avec mes collègues, consulté les brochures d'informations et les sites internet correspondants.

Aujourd'hui j'étends cette étude à quatre autres écoles d'Etat européennes, en Allemagne, en République Tchèque, en Slovaquie et en France : la HFF Potsdam, la FAMU, la VSMU, l'ESAV. (voir annexes 1à 3)

Les productions dans les cursus des trois premières années, le bachelor .

Dans le milieu professionnel les productions se répartissent en deux grands domaines, la fiction et le réel. La fiction évoque les films, les longs métrages, le cinéma sur grand écran, sans minimiser qu'elle a aussi trouvé ses marques spécifiques sur le petit écran, avec les téléfilms, les séries, les sitcoms. Le réel regroupe les reportages, les magazines, les documentaires, diffusés quasi exclusivement à la télévision, sans minimiser non plus, que le documentaire reste toujours présent dans les salles, encore aujourd'hui.

La fiction et le réel.

Ces deux domaines se retrouvent dans tous les programmes pédagogiques étudiés, mais avec des différences assez nettes, quant aux priorités qui leur sont données. Pour certaines écoles, fiction et réel sont des spécialisations distinctes, notamment en Allemagne, à la FABW, à la HFF Munich, à la HFF Potsdam, mais aussi en dehors d'Allemagne à la FAMU et à la VSMU. En revanche, d'autres, l'INSAS, l'IAD, l'ARFIS, la WFS, 3iS les mènent de front. Il en est de même à la LFS, où un reportage plus précisément dénommé une "non fiction" est planifié en fin de première année. Le but est de confronter les étudiants à la mise en images d'un sujet du "monde réel" ("real world", brochure de présentation 2010), d'autant qu'en ce début de cursus, l'accent est mis avec force sur la fiction pour l'apprentissage des toutes premières notions de base de la prise de vues. C'est aussi le cas à ELO en première année où, parallèlement à la fiction, une initiation au tournage de sujets réels est intégrée sous la forme d'une approche en mini DV. Mais d'autres organisations sont plus spécifiques, comme à l'ESRA, où le documentaire n'apparaît qu'en troisième année et seulement en section réalisation télévision, où une période de deux mois y est dédiée. Pendant les deux premières années pluridisciplinaires, la fiction reste également privilégiée pour l'acquisition des principes fondamentaux. A la SAS au contraire, le documentaire est présent dans le cursus d'une manière beaucoup plus constante de la première à la quatrième année. A l'ESAV une production en images réelles, un "portrait", est aussi programmée dès la première année. Le but pédagogique est nettement affirmé par Hubert Guipouy (2011), "pour ébranler la frontière entre fiction et documentaire". Cette question apparue dès les débuts du cinéma refait souvent surface et mérite qu'on s'y attarde. Les grands courants du documentaire ont chacun apporté une réponse différente. Je trouve particulièrement juste et opportun que cette problématique de fond soit au centre des préoccupations pédagogiques d'une école. D'une certaine manière, l'ESAV apporte également sa réponse, en choisissant

(avant ce "portrait") une fiction courte comme toute première production. il s'agit d'un tourné-monté, intitulé "le 16mm gâchette", car tourné en 16mm standard avec une caméra Paillard-Bolex. Le film est projeté tel qu'il est tourné, sans qu'il y ait la moindre coupe de montage, pour mettre les étudiants en situation de découvrir "la puissance du [montage] cut", Hubert Guipouy (2011). L'affirmation de ce principe de base majeur de la mise en images, reste très pertinente aujourd'hui, pour ne pas perdre le lien entre prise de vue et montage, qui peut être bouleversé, face aux possibilités techniques actuelles que le montage virtuel peut offrir.

Déjà nous pouvons dégager un axe pédagogique important, une nette priorité donné à la fiction pour les premières productions des programmes d'enseignement. Elle s'avère effectivement plus favorable à la découverte du langage cinématographique, pour l'image bien sûr mais je le pense aussi pour les autres disciplines. Ce choix se retrouve implicitement dans toutes les écoles qui ont une spécialisation documentaire à part entière, où les étudiants peuvent aussi choisir de faire une fiction à l'intérieur de ce cursus. C'est le cas à la HFF Munich, pour le troisième film au sixième semestre, à propos duquel la remarque d'Heiner Stadler, (2011) est assez révélatrice : "presque la moitié des étudiants choisissent un sujet de court métrage de fiction, pour évaluer leur capacité à raconter une histoire… [leurs deux premiers films ayant été des documentaires]".

Filmer le réel demande de pouvoir s'adapter extrêmement rapidement sur le terrain où les conditions de tournage évoluent et changent très souvent et en plus au tout dernier moment. Il est alors logique que des débutants qui ne connaissent pas encore les solutions de remplacement à mettre en place très très vite, tout en gardant la cohésion du propos et tout en veillant parallèlement, à la mise en application des rigueurs techniques qu'ils ne maîtrisent pas non plus complètement, éprouvent de grandes difficultés à "ramener" des rushes (tant les images que les sons) qui soient montables. Parmi celles-ci, l'une des plus grandes pour eux, est de restructurer un découpage en situation, face au sujet. A la lumière de ces constatations, un choix important a été fait à 3iS où à l'origine, la toute première production était un reportage. Après y avoir réfléchi très précisément, la direction pédagogique a finalement décidé, à la rentrée 2005, de la remplacer par une fiction courte de quatre-vingt-dix secondes, dont la contrainte est d'être réalisée en six plans montés cut (que l'on retrouve là encore) pour que les étudiants puissent d'emblée visualiser et découvrir la relation entre le montage final et le découpage, qui aura été préalablement travaillé au cours de séances de préparations encadrées. Ils sont ainsi en position de pouvoir acquérir beaucoup plus précisément le réflexe du meilleur choix de la focale, des places caméra, des angles de prises de vues et des valeurs de plans les plus appropriés. Au bout de quelques années de pratique, cette option a donné satisfaction et a été confirmée. A partir de la rentrée 2011, pour parfaire l'efficacité de cette première mise en images d'un propos, ce "6 plans" est devenu un "8 plans", pour donner un peu plus d'aisance à la narration, restant toujours sur le même principe et sur une durée identique. Le tournage n'est toutefois pas encadré.

Le choc du tournage.

Une production, ce n'est pas que le tournage. Ce sont plusieurs étapes chronologiques majeures : écriture, adaptation, préparation, tournage, montage, post production, étalonnage sans oublier le mixage. Dans toutes ces écoles, dès le stade de l'initiation, l'accent est mis sur l'importance de chacune et notamment sur la préparation, déterminante pour que le tournage, de loin le plus attendu par les étudiants, se déroule de manière optimale. Certaines écoles y accordent même une importance toute particulière, comme à l'ARFIS ou à la WFS, où elle est supervisée systématiquement par tous les responsables des différents départements, pour que : "plusieurs yeux de formateurs se posent sur le projet…", Peter Hort, WFS (2008). A ELO, des dossiers complets doivent être obligatoirement constitués, avec photos et storyboards. A la VSMU aussi, le travail de préparation est nettement renforcé à l'issue du premier découpage.

Mais malgré cela, pour les étudiants, le tournage est vécu comme un véritable "choc". A la différence des tous premiers exercices de maniement d'une caméra, ils découvrent que l'application des techniques et des principes qu'ils ont commencé à apprendre, sont totalement conditionnés à façon dont on "raconte l'histoire". C'est certes évident, voire une lapalissade, mais la mise en pratique lorsqu'on débute, est loin de l'être. En somme, ils découvrent réellement là en situation, que les règles du langage cinématographique sont au service du propos choisi par la réalisation. Ce qu'exprime assez précisément Laora Bardos, IAD (2011) : "sortir du côté papier et se plonger au cœur des intentions du réalisateur..." , lorsqu'elle évoque l'encadrement de ses étudiants, pour leur fiction de deuxième année.

Cette prise de conscience se révèle tout particulièrement avec la caméra, quand les étudiants regardent dans le viseur, quand elle est sur pied, avec une focale choisie, dans la réalité d'un décor, je dirais même dans la topographie d'un décor. Ils sont alors face à une image concrète et non plus à l'idée qu'ils pouvaient encore s'en faire mentalement au stade de la préparation. Ils mesurent la différence entre que ce que "voit la caméra" et ce qu'ils pouvaient visualiser dans leur imaginaire. Ce qui, tout d'abord, les déroute. "ils [les étudiants] ne découvrent l'impact d'une focale qu'à partir de la deuxième année", Denis Morel, ESRA (2010).

L'encadrement des enseignants prend alors toute sa valeur et toute sa force pour les guider, afin d'éduquer leur œil de futur cadreur et de futur directeur de la photographie mais aussi leur œil de futur réalisateur pour ceux qui en feront le choix, en les apprenant à regarder dans le viseur, non pas comme il leur est familier de faire aujourd'hui, en jetant un coup œil rapide et très global sur un écran de téléphone portable ou d'appareil photo numérique tenu à bout de bras mais en collant précisément et professionnellement leur œil à l'œilleton, pour ne plus banalement et simplement voir une image mais pour apprendre à la regarder dans ses moindres détails et à l'analyser pour la concevoir avec précision en se souciant du sens et de l'impact qu'elle pourra avoir sur un spectateur.

Avec ces premiers films, les étudiants doivent avant tout prendre possession visuellement d'un lieu, d'un environnement et réussir à y positionner une action pour la faire "passer à travers l'objectif". Plus que sur le fond même de l'histoire filmée, qui certes doit garder une cohérence, leur attention à ce stade doit être focalisée sur les principes fondamentaux de la prise de vues. Ce que l'on retrouve à l'ESRA qui a fait le choix d'un diaporama sonore à base de photos fixes comme première production du cursus. Les étudiants ne doivent pas avoir recours à des comédiens pour éviter que la mise en scène ne prenne trop le dessus. Ils sont alors dans des conditions et dans des dispositions d'esprit beaucoup plus favorables pour découvrir avant tout le vaste champ de possibilités de significations qu'une image peut permettre afin de rendre leur sujet compréhensible.

Dans le même but, en première année, plusieurs écoles ont fait un choix similaire. A la WFS, il n'y a pas de productions proprement dites, les images tournées restent au stade d'exercices, dont certains peuvent être à base de photos fixes 24x36. Il en est de même à l'IAD mais les étudiants ont la possibilité de s'exercer sur une courte fiction (parfois muette), tournée en 16mm standard, de deux à trois minutes au final avec six minutes de rushes au départ, puis montée au sein de chaque groupe de spécialisation. Un intervenant les encadre la moitié du temps de tournage environ. La projection critique reste au niveau de chaque département. Un principe équivalent existe aussi à ELO, toujours pour la première année, les images restent à l'état de rushes, tournées soit en film, soit en numérique avec la caméra Alexa. Ce principe est aussi maintenu en deuxième année : "Plutôt que faire une production complète, nous faisons des exercices courts de plus en plus conséquents, jusqu'au film de troisième année entièrement finalisé..." Timo Heinänen (2012). Les étudiants peuvent alors évaluer en projection avec les intervenants, présents aussi au tournage, si ces plans ont été tournés avec le minimum de qualités requises pour être montables.

Cette disposition offre l'avantage de faire découvrir aux étudiants la richesse que l'on peut retirer d'une séance de rushes, lorsque la grande majorité de l'équipe est réunie en séance de travail détachée du plateau, permettant ainsi un recul pour avoir un échange exceptionnel où chacun, au vu des images et à l'écoute des sons directs, peut préciser ses intentions, ses souhaits, ses points de vues... Mais avant tout, chaque membre de l'équipe peut pleinement entendre les propositions ou arguments qui sont mis en avant pour décider d'apporter des rectifications ou non quant à certains choix techniques mais aussi et surtout quant à certains choix esthétiques liés aux intentions de réalisation, en vue des scènes à tourner les jours suivants. Malheureusement dans la réalité professionnelle d'aujourd'hui, ces séances existent de moins en moins sous cette forme, quotidiennement, et à la fin de chaque journée de tournage.

Le "faux film".

Certaines écoles ont mis en place un module intéressant et original, que l'on pourrait appeler : "apprendre à tourner…".

A l'ESRA, la production qui suit le diaporama en première année, est une fiction d'environ cinq minutes, en film, en super 16mm. Mais avant ce tournage, chaque équipe est mise en conditions réelles sur un autre tournage qui fait fonction de maquette, permettant une répétition générale en grandeur nature, dans le but de révéler un maximum de défauts de débutants, "pour en éviter la découverte sur le plateau [du vrai film]", Denis Morel (2010). Les étudiants doivent concevoir un scénario d'une histoire simple dont le sujet est libre mais qui doit être différent de celui du "vrai film". Ils disposent de deux jours de tournage avec un matériel prise de vues, éclairage et son, identique à celui qui sera utilisé sur la production. Ils doivent prévoir impérativement des scènes intérieures et extérieures pour se familiariser avec les principes artistiques et techniques de la lumière et aussi pour manipuler le matériel d'éclairage en situation. Etant toujours en année pluridisciplinaire, ils doivent également permuter leurs fonctions d'une scène à l'autre pour pouvoir pratiquer chacun les postes principaux, en image, en son et aussi celui d'électro. Sur le tournage du "vrai film" chacun occupera sa fonction précise. Pour cet exercice, ils sont encadrés par deux intervenants, l'un pour l'image, l'autre pour le son.

Ce "faux film" devra être monté sonore, sans aller toutefois jusqu'au mixage. Il sera ensuite commenté et analysé lors d'une projection critique avec les enseignants des diverses disciplines, pour mettre pleinement en évidence à l'écran les défauts et les erreurs constatés et aussi pour apprécier le bien fondé ou non des solutions choisies sur le plateau.

La ZHDK développe un module d'un principe équivalent, qui a également une vocation de maquette, le "10 images". "C'est un séminaire conçu comme un tournage… L'histoire fait la structure... Le but n'est pas un produit fini mais le processus [de fabrication]… ", Pierre Mennel (2011). Il s'agit d'un court métrage sonore, d'une durée se situant entre trente secondes et deux minutes, dont l'histoire doit être compréhensible en dix plans montés. A la différence de l'exemple précédent, il n'est pas destiné aux débutants et n'est programmé qu'à partir de la deuxième année mais aussi en troisième année et uniquement pour les étudiants de la spécialisation image. Parallèlement au travail de l'image, chacun d'entre eux assume obligatoirement à toutes les étapes, d'écriture, de réalisation, de tournage, de montage, pour pouvoir ainsi mieux connaître les autres disciplines en les ayant pratiquées. Pendant tout le déroulement, ils sont encadrés par le responsable du département image, afin de mettre en pratique les différentes ambiances de lumières que l'on rencontre pratiquement sur tous les films : les divers effets jour, nuit, extérieur, intérieur avec lumière artificielle, lumière directe, réfléchie, filtrage. Le tournage dure de un à deux jours.

En plus de révéler et de permettre de contourner les tous premiers obstacles de débutants, dans un cas ou de confirmer et de pousser plus en avant les premiers acquis dans l'autre, ces exercices d'essais présentent un très grand intérêt. Les étudiants montant eux-mêmes les images qu'ils ont tournées, ils sont ainsi à même de constater directement sur la table ou sur le banc de montage qu'il n'est plus possible de les modifier à ce stade et qu'ils doivent donc les utiliser telles qu'elles sont. Ils peuvent alors comprendre beaucoup plus en profondeur que les images se créent au tournage et par conséquent mieux intégrer la notion d'image originale et la nécessité de la travailler avec la précision et avec la rigueur qui leur sont demandées sur le plateau. J'insiste particulièrement auprès de mes étudiants : "au tournage, c'est encore possible... Mais au montage ça ne l'est plus...".

Réussir à faire au plus tôt ce lien direct prise de vues, montage est essentiel pour ceux qui vont choisir image comme spécialisation. Il permet en effet d'engager le processus de compréhension quant à la part du travail qui doit être faite à l'éclairage et à l'exposition et quant à celle qui doit être laissée à l'étalonnage, facilitant ainsi leur dialogue avec leus futurs réalisateurs et leurs futurs producteurs, pour décider avec eux si il faut prendre le temps nécessaire pour faire un plan de plus ou pas, par exemple ou bien alors, de réussir à les convaincre pour obtenir les quelques dizaines de minutes supplémentaires nécessaires permettant d'affiner un éclairage, qui rendrait l'effet souhaité avec plus de force à l'écran, qu'avec peut-être, une disposition de post production.

Il va de soi que l'actuelle évolution du montage virtuel et de l'étalonnage numérique étend considérablement en post production le champ des corrections possibles en luminosité, en colorimétrie, et aussi au niveau du contraste et même pour ce qui est du recadrage post tournage et y compris pour ce qui est de la définition. Malgré tout, même à ce niveau technologique, de telles modifications ont des limites. Un des objectifs pédagogiques majeurs des enseignants et intervenants va être de bien faire comprendre aux étudiants que "tout ne se rattrape pas au montage et/ou en post production", idées préconçues, assez largement répandues actuellement, lorsqu'ils entrent à l'école.

Dès ce stade des premières productions, j'insiste sur les points fondamentaux qui doivent être respectés au tournage, comme par exemple, les recadrages à la prise de vues, réflexe que les étudiants n'ont pas naturellement. Il leur faut beaucoup de temps pour en mesurer l'importance, après avoir assisté à beaucoup de projections critiques et après avoir été confrontés concrètement à des difficultés de raccords de montage. Les recadrages précis font partie des éléments primordiaux de la mise en images pour capter l'attention du spectateur. A ce propos, notons qu'une des toutes premières productions de l'ESAV, une fiction dénommée "premier baiser", d'une dizaine de minutes qui a pour principe d'être conçue tourné-monté et d'être uniquement à base de plans fixes, inclut aussi en parallèle les recadrages dans son principe de base. Pour cela, j'insiste de la même manière sur l'importance avec laquelle il convient de regarder précisément l'image au viseur pour faire acquérir à ces futurs professionnels l'intimité du cadreur avec son cadre que seul, l'oeil étroitement collé à l'oeilleton peut permettre. La généralisation actuelle des moniteurs sur les plateaux ne tendant pas à la préserver. Cette discipline personnelle, qui pourtant donne au cadreur la possibilité de s'abstraire totalement de l'environnement du plateau, pour être pleinement et uniquement concentré sur l'action, comme dans une salle de cinéma, semble demander un assez gros effort aux étudiants. Je reste très étonné du nombre de fois, d'une année à l'autre, où je suis amené à leur dire systématiquement de "coller leur oeil à l'œilleton…".

Pour confirmer l'intérêt que représentent ces tournages d'essais ou de répétitions, je fais une parenthèse en dehors de l'image à propos la section de troisième année de spécialisation assistanat réalisation-scripte, récemment créée (en 2008) à 3iS, où un module équivalent a été mis en place. Les étudiants doivent s'appuyer sur une scène d'un film existant pour la préparer et la tourner en video SD avec un minimum de moyens, pour privilégier l'acquisition

en situation des méthodes qu'ils vont devoir appliquer sur leurs films de fin d'études, tout proches. Ils assurent, là aussi, tous les postes en plus de celui de leur spécialisation en étant encadrés simultanément par deux intervenants, un assistant réalisateur et une scripte, qui leur font vivre, à la préparation et au tournage, la réalité du fonctionnement d'un plateau. Ce qu'ils apprécient tout particulièrement. Pour parfaire l'efficacité de ce principe d'apprentissage, cette séquence sera également montée et servira de support de debriefing, après la projection de la réelle production.

Les modalités d'organisation de ces productions.

La durée des différents films.

Ces durées finales sont très importantes, voire déterminantes car elles ont une conséquence directe sur l'écriture du scénario et aussi sur la manière de filmer et sur les moyens à mettre en œuvre. La grande majorité des écoles étudiées ont fait sur ce point des choix quasi équivalents. En première année les fictions sont de cinq à six minutes, en deuxième année c'est autour de huit à neuf minutes, en troisième année entre quinze et vingt minutes, avec quelques exceptions allant jusqu'à trente minutes. Il est à noter qu'en cursus master les durées restent très proches de celles des troisièmes années de fin de bachelor. A l'INSAS, les choix des durées sont plus souples, de trois à quinze minutes. "la durée n'est pas un gage de qualité... nous travaillons plus sur un objectif réflexion/conception..." Serge Hannecart (2011). Il est toutefois à noter qu'à la HFF Munich, de manière générale, les films sont plus longs : première année, douze minutes environ, deuxième année vingt minutes maximum en fiction, pouvant aller jusqu'à quarante-cinq minutes pour les documentaires. En troisième année, la durée est laissée libre. En quatrième année, pour le département fiction c'est entre trente et soixante minutes et libre pour le département documentaire. Ces durées sont étroitement liées à celles des standards de diffusion, car la majorité des films de fin d'études de cette école sont en coproduction avec des structures professionnelles, les amenant donc à adopter certaines de leurs dispositions, comme nous le verrons plus loin.

La composition des équipes.

En première année les étudiants sont laissés généralement libres pour les constituer. A ce stade, ils vont surtout donner priorité aux critères d'affinités. Les responsables pédagogiques valident plutôt cet état de fait, pour éviter des difficultés d'entente, afin de ne pas trop entraver la découverte de la réalité des relations entre les différentes fonctions sur un plateau. Mais ils se réservent toujours, "un droit de regard... pour veiller à une répartition équitable…" Alessandro Usai, IAD (2011) et pour débloquer la situation en cas de trop grandes difficultés de relations. Toutefois, il est important et juste de noter que ce critère d'affinité n'est pas le seul et unique mis en avant. Bon nombre d'étudiants profitent de cette souplesse qui leur est laissée pour assurer une fonction différente de celle pressentie quant à leur future spécialisation, se donnant ainsi d'autres éléments de comparaisons pour confirmer ou non leur choix premier, se donnant aussi la possibilité de pouvoir bénéficier d'une expérience supplémentaire et complémentaire pendant leurs études.

En deuxième année, l'importance de la responsabilité incombant à chacune des fonctions tenues sur un plateau et l'importance de leur coordination, seront les critères privilégiés pour constituer les équipes. L'expérience de l'année précédente permet aux étudiants de mieux comprendre le rôle de chacun. Ceux qui réalisent commencent à avoir une meilleure vision globale quant à la part qu'ils doivent consacrer aux dispositions techniques et celle qu'ils doivent réserver au travail avec leurs comédiens, sans perdre de vue pour autant la cohésion de leur film. L'utilité du travail de l'assistant réalisateur est de mieux en mieux perçue pour l'ensemble des étudiants. Il en est de même pour celui de la scripte et de sa relation si importante avec l'équipe image. Le travail du son direct sur le plateau et

notamment des positions de perches est plus précisément ressenti, ainsi que toute la partie concernant les sons seuls et les ambiances, les techniques et méthodes de mixage commençant à être beaucoup plus approfondies à ce stade. Pour l'image, les étudiants sont amenés à pratiquer la fonction de directeur photo et celle de cadreur avec beaucoup plus de précision, ils en mesurent mieux les complémentarités. Le travail en film, encore assez présent (Jarry, 2011), les amène aussi à découvrir la fonction de l'assistant opérateur dans toute sa dimension.

Dans certaines écoles des règles encore plus strictes sont appliquées. A l'ARFIS, à partir de cette deuxième année, un étudiant doit présenter un dossier pour justifier de vouloir assumer certains postes, comme celui de directeur photo, par exemple. Prenant en compte l'assiduité, l'implication de l'étudiant dans ses études, l'intérêt qu'il a manifesté pour l'image, un comité d'enseignants validera ou non sa demande. Il en est de même à la WFS, où un dossier de motivation sera également demandé dans un but identique et sera aussi étudié par tous les professeurs avant d'être accepté.

En troisième année, les étudiants occupent de fait la fonction choisie pour leur spécialité. Ce qui n'empêche pas parfois des difficultés d'entente au sein de certaines équipes. Le cursus étant alors nettement centré autour du déroulement de ces productions, les intervenants qui les encadrent disposent de plus de temps pour pouvoir aplanir ces différents. A ce niveau, il devient plus facile de mettre en avant les arguments professionnels auxquels les étudiants sont beaucoup plus réceptifs maintenant, pour résoudre ces problèmes relationnels dans les meilleures conditions.

A la HFF Munich, les productions, tout comme les cursus généraux, sont organisées au sein de chaque département (Jarry, 2011). Il en est donc de même pour la constitution des équipes. Toutefois le cursus des étudiants de la section image prévoit qu'en plus des films de leur spécialisation, à partir de la troisième et de la quatrième années, mais parfois aussi en première et en deuxième années, ils assurent les prises de vues des départements réalisation fiction et réalisation documentaire. A la VSMU également, les étudiants de la spécialisation image occupent les postes de cadreurs et directeurs photo en spécialisations réalisation fiction et documentaire, d'une même année d'études.

Les effectifs étant assez différents d'une école à l'autre, les responsables pédagogiques doivent veiller à maintenir une répartition cohérente des postes nécessaires pour chaque groupe de tournage. Si à ELO, "la constitution [des équipes] est faite d'office, par rapport au nombre d'étudiants..." Kirsi Rinne, (2010), dans la plupart des autres écoles, une manière de pratiquer est assez généralisée pour équilibrer les équipes, les fonctions d'électros, de machinos, et souvent de régie sont tenues par des étudiants d'années précédentes, leur donnant ainsi l'avantage de bénéficier de l'expérience de ceux de l'année supérieure et surtout de bénéficier des directives des intervenants. A 3iS, c'est plus sur option pour les élèves de première année, selon les besoins des productions de deuxième et de troisième année, mais aussi selon leurs disponibilités vis-à-vis de leur emploi du temps. En revanche au planning de la classe préparatoire il existe des périodes ménagées pour que chaque élève puisse participer à un tournage de troisième année. Certaines écoles officialisent ce principe beaucoup plus nettement. A la WFS, la participation des élèves de seconde année sur les tournages de troisième année est inscrite dans les programmes. A la FAMU, plus qu'ailleurs, "c'est obligatoire..." Ladislav Sery (2011), et c'est aussi obligatoire pour les étudiants d'années supérieures qui peuvent être par exemple, les directeurs photos ou les cadreurs sur des productions d'années précédentes, contrairement aux autres écoles qui ne pratiquent pas le renfort des équipes d'une année à l'autre dans ce sens. A la LFS, on retrouve ce principe mais beaucoup plus intégré encore dans l'organisation générale des cursus où les étudiants occupent les différents postes principaux d'une équipe, selon une alternance régulière planifiée sur les productions attachées à chacun des terms, structurant le déroulement des études (Jarry, 2011).

Cette disposition se pratique de manière plus systématique à partir du cursus master lorsque les étudiants ont déjà une expérience plus conséquente. A la ZHDK, les étudiants image en troisième année bachelor sont les chefs opérateurs des étudiants en master réalisation. A ’IAD et à l‘INSAS l'organisation est proche, les plannings sont harmonisés pour que les étudiants en master image, puissent assumer les prises de vues en master réalisation. En revanche à la FAMU, arrivé à ce stade des études, "c'est plutôt exceptionnel", Ladislav Sery (2011).

Le choix des scénarios de fictions.

En première année les étudiants sont plutôt laissés libres quant au contenu de l'histoire qu'ils vont construire dans leurs scénarios. Mais pour ces premières mises en images, il est très important de veiller à ce que les sujets ne soient pas trop proches de leur vécu car ils n'ont pas encore l'expérience ni le recul nécessaires pour que leur énergie ne soit pas mobilisée uniquement sur cette préoccupation, risquant ainsi de détourner leur concentration de la mise en pratique des méthodes de travail fondamentales qui doit rester prioritaire à ce stade. Pour éviter cette trop forte implication personnelle, souvent des thèmes généraux sont imposés, à partir desquels le propos devra être conçu et structuré. C'est le cas à la VSMU où ils sont obligatoires, jusqu'à la troisième année, comme par exemple, "la poursuite ou le cadeau pour Mamie…", Maria Ridzonova-Ferenchuova (2011). En revanche, les étudiants ont une deuxième possibilité, ils peuvent avoir le choix du sujet lui-même mais ils doivent alors respecter un genre précis, comédie, film musical, portrait... Cette disposition originale demande à ce qu'on s'y attarde, car elle offre l’avantage d'apprendre à garder la cohérence d’un récit, tout en laissant une part de liberté dont ces débutants ont en parallèle énormément besoin. L'INSAS met également en place pendant les deux premières années le principe d'une ligne directrice générale. Ensuite elle ne sera plus exigée, notamment pour le film de fin d'études.

Au stade de la deuxième année, les écoles étudiées se partagent selon deux options diamétralement opposées. Les unes, les plus nombreuses malgré tout, gardent encore le principe du libre choix des sujets de scénarios. C'est le cas, tant au sein du département fiction, qu'au sein du département documentaire, pour la HFF Potsdam, la FAMU, et aussi la HFF Munich. Il en est de même à ELO, à la ZHDK, à l’ESRA. Et aussi à 3iS où il faut malgré tout prendre en compte une particularité. Depuis 2010 la direction pédagogique a fait évoluer la fiction de deuxième année vers une production de série télévisée de trois épisodes, d'environ huit minutes chacun. D'un épisode à l'autre les étudiants d'une même équipe changent de poste. Il y a donc un réalisateur différent à chaque fois, qui garde sa liberté d'écriture mais qui doit en même temps l'inscrire dans le principe du thème général, qui se retrouve donc de fait imposé. Vincent Mottez (3iS) envisage pour l’année prochaine de confier l’écriture de ces épisodes aux étudiants de la future spécialisation scénario, qui doit s’ouvrir à la rentrée d'octobre 2012.

En revanche certaines écoles ont très nettement privilégié le principe d'imposer le scénario, mais avec des modalités différentes. L’IAD a pris cette orientation pour sa seule production de fiction de deuxième année, les remakes, toujours dans le but d'éviter des choix de sujets trop proches. Cette mise en images, que nous étudierons plus en détail plus loin, se basant sur une séquence d'un film déjà existant, le problème de l'implication trop personnelle quant au contenu n'en est donc plus un. Il est alors important et intéressant de constater que l'investissement des étudiants n'en demeure pas moins tout aussi fort, comme le précise Alessandro Usai (2011), "De toute façon, chaque année ils [les étudiants] nous surprennent avec leur imagination et leur volonté de mener à bout leur petit film...", lorsqu'il évoque une séance de préparation destinée à choisir la séquence à recréer.

L'ARFIS et la WFS ont pris cette même direction mais avec un principe encore plus strict, les étudiants qui écrivent ne réalisent pas. Et inversement ceux qui réalisent ne peuvent pas réaliser un scénario qu'ils auraient eux-mêmes écrit. Il est intéressant de noter que ces deux écoles qui n'ont pas de spécialisation écriture de scénarios proprement dite, appliquent le même principe que celles qui ont développé ces départements, telles que la HFF Munich, la HFF Potsdam, la FAMU, la VSMU où les scénarios qui y sont travaillés ne sont pas systématiquement réalisés, pour différencier au mieux écriture et réalisation.

A partir de la troisième année, les étudiants sont en mesure d'aborder des sujets et des structures de narrations plus ambitieux, "avec des difficultés croissantes", Denis Morel (2011), ce qui leur permet alors d'aller vers des thèmes plus personnels avec plus de sûreté, ayant acquis une meilleure écoute des conseils des intervenants qui les suivent en écriture, quand ils sont amenés à les mettre en garde vis-à-vis des écueils qu'ils peuvent rencontrer.

Les limites quant aux moyens techniques.

Ce qui me ramène un peu plus précisément à l'image quant à la mise à disposition du matériel prise de vues sur ces diverses productions. Les supports image, film 16mm, super 16mm, 35mm, ou bien video SD, HD ou cinéma numérique, sont de manière générale déterminés dès l'établissement des plannings, (Jarry, 2011). A partir de la troisième année et quelquefois dès la deuxième année, les étudiants peuvent être concernés pour faire ces choix.

Pour ce qui est du matériel machinerie et éclairage, qui est peut être assez imposant, il est important d'en limiter l'ampleur au stade de la première année et même aussi en deuxième année, afin d'éviter des installations trop ambitieuses et trop lourdes, qui retiennent naturellement l'intérêt des étudiants mais qui ont également tendance à leur faire relâcher leur vigilance quant à l'importance de l'application des principes fondamentaux, notamment quant aux places caméra, aux angles de prises de vues, à la précision des valeurs de plans.

Si l'on prend comme exemple les travellings, si vivement souhaités, il est judicieux de ne pas en favoriser l'usage pour ces toutes premières productions. Pourquoi l'éviter ? Il y a plusieurs raisons différentes. Tout d'abord, les étudiants chargés de la prise de vues et de la machinerie ne sont pas assez aguerris quant à l'installation qui va nécessiter beaucoup de temps et surtout qui risque mobiliser totalement leur attention. Choisir où poser un travelling n'est efficace que lorsque l'on a intégré réellement ce qu'est un point de vue et pourquoi on peut être amené à le faire évoluer, en faisant varier le point de vue de l'objectif et donc pour cela, en faisant se déplacer la caméra. Parallèlement, les étudiants en réalisation n'ont pas encore assez le sens global du rythme d'un film pour anticiper les conséquences sur le montage final, pour ce qui est des durées des plans, des durées internes des actions et des durées internes des déplacements des comédiens que ces mouvements de caméra accentueraient. Il faut attendre la deuxième année, je dirais même la troisième, pour que ces notions commencent à être nettement mieux perçues.

Il en est de même pour le matériel lumière. En première et encore en deuxième année, les étudiants conçoivent l'éclairage trop unilatéralement du point de vue du directeur photo. Ils ont souvent de bonnes idées qu'ils mettent fermement en avant pour justifier un important dispositif. Les limiter quant au matériel alloué leur apprend à s'adapter aux réalités d'une production, en leur faisant prendre conscience parallèlement, qu'atteindre les buts artistiques est loin de dépendre uniquement du nombre et de la puissance des projecteurs.

A partir de la troisième année, en revanche, ils sont en mesure de concevoir leurs plans d'éclairages en conciliant plus facilement les souhaits de la mise en scène et les impératifs matériels, d'autant que dans la plupart des écoles, à ce stade des locations de matériel supplémentaire sont possibles en fonction d'un budget défini et géré avec l'équipe. Ils sont

alors face aux questions concernant la réalisation, l'image, la production, qui se posent sur tout film, comme par exemple : prend on pour telle scène, un travelling ou une dolly, ou bien privilégie-t-on plutôt un renfort lumière sur telle autre scène ? etc... Pour apporter ces réponses, les intervenants auront un rôle déterminant à jouer.

L'encadrement des étudiants sur les productions.

Je mettrai à part le suivi en montage et en post production, où de manière générale les étudiants le sont d'assez près. Pour des raisons pratiques, cet encadrement est souvent assuré par les enseignants habituels de ces disciplines afin de faciliter une présence régulière dans les salles tout au long des périodes de montage qui sont de fait relativement longues. A cette étape où le film est en train de prendre sa forme définitive, la disponibilité des intervenants est vivement recherchée par les étudiants, pour pouvoir visionner avec eux les différentes versions intermédiaires. Un regard extérieur leur est indispensable afin d'être conseillés face aux différents choix qui se présentent. Il en est de même pour l'étalonnage au laboratoire.

Comme nous l'avons vu, l'étape la plus importante et la plus difficile reste le tournage. Les étudiants l'abordent avec une grande envie de liberté, comme "un moment pleinement à eux", mais aussi avec une très grande inquiétude quant à la manière de procéder. Pour les guider, leurs intervenants ont un rôle clé. Il me paraît alors intéressant et important de s'interroger sur la remarque très pertinente de Roland Mönch, "la place de l'intervenant sur le plateau est difficile à trouver…" (2009). Elle l'est effectivement. C'est LE point capital autour duquel ces écoles étudiées divergent le plus radicalement.

Pour tout de même une assez grande majorité d'entre elles, les deux tiers environ, en Allemagne, en Grande Bretagne, en République Tchèque, en Slovaquie, en Suisse, les intervenants suivent les projets principalement au stade de la préparation et ne sont pas présents sur le tournage, si ce n'est que ponctuellement. Notamment à la ZHDK, "la responsabilité [des étudiants] doit faire partie de l'enseignement…" Lucie Bader, ZHDK, (2008), "la préparation doit permettre d'anticiper les problèmes au maximum…" Pierre Mennel, ZHDK (2008). A la SAS également, la présence reste importante en préparation et les intervenants ne sont pas au tournage. De même à la DFFB, "ils [les étudiants] m'appellent en cas de difficultés... quand je vais sur le plateau, c'est plus pour les rassurer...", Sophie Maintigneux (2009). Partant d'un point de vue proche, Harriet Cox, LFS, estime qu'il y a "le moment de son enseignement…" (2009) et ensuite au tournage les étudiants doivent le mettre en application directement en situation en prenant seuls leurs décisions. Leur laisser faire leurs erreurs reste un des principes d'enseignement majeurs de cette école. Harriet Cox les encadre toutefois directement sur le plateau pour le prélight. Pour d'autres écoles l'intervenant peut être présent mais il reste en retrait, pour superviser en observant et apporter les critiques lors de debriefings. C'est le cas à la FAMU, "plutôt de loin... et plus précisément pour la lumière...", Ladislav Sery, (2011). A la VSMU, le principe est aussi "plutôt de loin...". Notons toutefois que les intervenants sont présents pour les séquences éclairées en studio mais ne le sont pas pour celles tournées en extérieur.

Il est important de constater avec ces exemples, que l'encadrement s'avère particulièrement nécessaire pour la pratique et la conception de l'éclairage.

En Belgique et en France notamment, les écoles procèdent différemment. Les intervenants sont beaucoup plus directement impliqués pendant le déroulement du tournage. Jérôme Gay (ARFIS) argumente ainsi cette présence dès la première année, "sinon, ils [les étudiants] ne savent pas…" (2008).

Se pose alors la question du nombre d'intervenants de disciplines différentes, présents simultanément sur une même production. A l'ARFIS, ils sont deux sur chaque film, l'un pour l'image, l'autre pour le son et parallèlement, production et réalisation sont supervisées par la même personne, un assistant réalisateur, qui passe ponctuellement sur chacun des tournages, en collaboration avec l'enseignante en production. Cette disposition est la même en deuxième année. A 3iS, sur les trois années de cursus, il n'y en a qu'un seul en préparation et au tournage. Il supervise les étudiants pour toutes les disciplines, réalisation, image, son et il doit aussi veiller aux problèmes généraux de régie et de production. Il en est de même à l'ESRA où l'approche pédagogique est toutefois différente, l'intervenant est présent sur le tournage mais sa participation reste à la demande des étudiants, retrouvant en cela le principe "de loin...".

Le choix d'ELO apparaît comme un juste milieu face à ces deux options : "en première année les intervenants [de plusieurs disciplines] sont présents, mais en retrait… en deuxième année, à la demande… en troisième année, ce n'est pas nécessaire", Timo Heinänen (2010).

Notons qu'à l'ENSLL (2) et à la FEMIS (2), en France, plusieurs professionnels de fonctions différentes sont également présents simultanément auprès des étudiants, sur certaines productions.

Il est important de constater que cet encadrement direct sur le plateau va en diminuant au fur et à mesure de l'avancement du cursus, les étudiants ayant nettement plus de pratique en troisième année. Serge Hannecart (2011) précise : "beaucoup en première année et de moins en moins au fil des années...", et ajoute aussi, quant à la troisième année, "passage discret [de l'intervenant]... pour lancer le tournage..." (2010). Toutefois, l'ARFIS va à l'encontre de cette pratique générale. En troisième année l'encadrement de la préparation et du tournage reste toujours aussi important. Mais les intervenants sont alors choisis en dehors de ceux que les étudiants ont déjà en cours théorique, afin de leur apprendre à résoudre les problèmes qu'ils vont rencontrer face à des professionnels qu'ils ne connaissent pas, comme ils devront le faire dès la sortie (imminente) de l'école.

Pour certaines écoles, la HFF Munich, la FAMU, la VSMU, mais aussi la FABW, les départements production, selon les différentes années sont impliqués de près dans le suivi des productions, et plus particulièrement à la HFF Potsdam.

L'IAD a fait le choix d'un encadrement des étudiants très renforcé pour les remakes, l'unique production de fiction de la deuxième année, qui rappelons le, reste considérée comme l'année la plus difficile (Jarry, 2011). Ce principe mis en pratique de longue date dans bon nombre d'écoles (souvent appelé également, "à la manière de..."), consiste à recréer une scène précise d'un film existant, à l'instar de l'exercice de la copie d'un tableau de maître dans les écoles de peinture. Les intervenants vont être au nombre de cinq sur le plateau, un par poste principal, pour la réalisation, pour l'image, pour le son et pour la scripte et aussi plus ponctuellement en renfort de la réalisation sur certaines scènes, pour la direction des comédiens. "Cela nous coûte cher…" Michel Wouters (2008). Mais quel bénéfice pour les étudiants quant à la disponibilité que va pouvoir leur accorder chacun de ces professionnels. Cette synergie va leur offrir l'avantage d'acquérir très vite et avec une grande efficacité la vue d'ensemble du fonctionnement d'une équipe de tournage en situation, ce qui est je pense, la plus grande des difficultés pour eux.

Ayant assisté au tournage de ces remakes, j'ai pu constater la richesse et la précision que cette disposition peut apporter à mi parcours du premier cycle de formation. Je vais donc développer beaucoup plus en détail certains de ces moments privilégiés que les étudiants ont pu vivre avec leurs intervenants.

Prenons en premier l'exemple de la fonction d'assistant réalisateur, particulièrement complexe à apprendre. Après les premières mises en place, quand tout le monde se remet au départ pour la suivante, l'intervenant en réalisation peut en toute quiétude car ses collègues sont auprès des autres étudiants garantissant ainsi au mieux tout risque de flottement, prendre le temps nécessaire et indispensable pour faire visualiser à ceux qui assument ce poste, quels sont les différents problèmes des uns et des autres affairés aux quatre coins du plateau à ce moment précis, leur apprendre à les hiérarchiser par ordre d'importance et de priorité et ainsi pouvoir leur expliquer quelles sont les méthodes qui permettent de recentrer l'équipe, qui ne sont finalement pas si compliquées mais qui sont loin d'apparaître comme telles à des débutants, ne serait ce que tout simplement leur apprendre la bonne manière et à quel moment demander : "le silence, s'il vous plaît...". Ils n'y arrivent efficacement et avec étonnement que lorsqu'ils ont enfin compris que cette phrase, pourtant hautement emblématique du cinéma, est avant tout un repère et non pas une invective. Pendant ce même temps, l'intervenant en direction de comédiens peut montrer et mimer comment un déplacement d'acteur serait plus en accord avec le sens de la scène. Les étudiants et les comédiens mobilisaient toute leur attention et ne perdaient ni un geste ni une parole des explications. Les étudiants perchman peuvent avoir totalement à leur disposition l'intervenant en son pour les guider au fil des répétitions et des prises afin d'acquérir la posture physique si difficile des bras en l'air, tout en maintenant avec précision les positions clés du micro à tel ou tel moment du plan et en leur apprenant en même temps comment se déplacer eux-mêmes, pour déplacer correctement leur perche pendant les mouvements de caméra. Autre exemple intéressant, l'intervenant image peut aussi disposer de temps pour aborder à partir du vécu du moment des problèmes plus larges et plus spécifiques mais non moins cruciaux, comme la différence entre mouvements de caméras et recadrages, "le recadrage, c'est une respiration…" Alessandro Usai (2009), ou encore, "cadrer au manche c'est plus instinctif, utiliser les manivelles procède plus de la réflexion…", Alessandro Usai (2008), qui là aussi était écouté avec une très grande attention. Les étudiants d'une spécialisation peuvent aussi profiter plus pleinement des apports des intervenants des autres disciplines, comme avec cet exemple où l'intervenante scripte a pu prendre le temps d'expliquer en détail simultanément à l'étudiant cadreur ainsi qu'à celui qui réalisait, que non seulement la manière dont on cadre une amorce est importante mais qu'il faut aussi veiller à ce que la gestuelle du comédien soit dirigée avec la même précision pour ce contrechamp qu'elle l'a été pour le champ.

Pour renforcer l'efficacité de l'encadrement de cette production, dans le cahier des charges pédagogique, pour chacune des journées de tournage, l'horaire imparti doit être strictement respecté. Il n'y a aucun dépassement possible. La journée commence à neuf heures et finit à dix-huit heures, pas une minute de plus, plan de travail terminé ou pas. Si tous les plans n'ont pas eu le temps d'être tournés, les étudiants seront amenés à en mesurer les conséquences au montage en un premier temps et au final à la projection. Cette contrainte peut paraître brutale de prime abord mais un contrôle précis du déroulement d'une journée de tournage va aussi pleinement dans le sens de l'apprentissage du travail en équipe sur un plateau. Pour contourner cette limite d'horaire, les étudiants auraient tendance à vouloir aller un peu trop vite, au détriment de la rigueur qu'ils sont justement entrain d'intégrer et au risque de bâcler certains plans afin de pouvoir malgré tout "boucler la journée". Quatre à cinq intervenants ne sont vraiment pas de trop pour leur apprendre comment instaurer un bon rythme de travail et surtout comment le tenir jusqu'au bout, tout en respectant les bases fondamentales primordiales pour préserver la qualité de leur mise en images.

Notons qu'à l'ESRA on retrouve également ce principe du contrôle strict de la durée de la journée de tournage. La direction pédagogique l'a fixée à neuf heures sur toutes les productions afin de mettre les étudiants le plus tôt possible face aux contingences professionnelles. Pour un éventuel dépassement, l'intervenant présent sur le plateau doit obtenir l'accord de la direction de production qui avant de donner son aval étudie de près la

raison invoquée pour estimer si le contretemps aurait pu être anticipé au stade de la préparation.

Les productions consacrées à la création artistique.

Nous avons déjà pu voir que les préoccupations artistiques ont une place privilégiée au cœur des cursus dans toutes ces écoles, (Jarry, 2011). Nous venons également de constater que les étudiants expriment une très forte demande pour approfondir les grands principes de construction d'un éclairage. Parallèlement à l'apprentissage des méthodes de travail rigoureuses indispensables, il est aussi primordial qu'ils puissent exprimer leur sens artistique et le développer en disposant de temps de recherche. Dans ce but, une solution intéressante a été mise en place dans plusieurs écoles.

Des productions plutôt courtes, de trois à cinq minutes environ, sont dédiées à la création et aussi à l'expérimentation à l'instar du principe des figures libres du patinage artistique. Rappelons que si l'on parle de figures libres, cette discipline sportive a aussi parallèlement ses figures imposées, qui entrent en ligne de compte pour le résultat final. A ELO, à partir de la deuxième année l'initiation en video est nettement centrée sur des exercices de fiction appelés "saynètes", tournés avec des appareils photo numériques laissant une large autonomie destinée à développer la créativité. Tout comme en troisième année avec les "exercices d'atmosphère", qui peuvent être tournés en film, en super 16mm. Toutefois pour chaque sujet donné, une ligne directrice doit être suivie, comme par exemple, "raconter une histoire en lumière", Timo Heinänen (2010), donnant alors priorité au travail de l'éclairage, dont l'importance est une fois encore mise en avant. A 3iS, en 2005 j'ai instauré en troisième année de spécialisation image une production intitulée le "parti pris", dont le but est d'allier contraintes et libre création esthétique autour d'un parti pris image, tant pour le cadre que pour la lumière. Ces étudiants image devant aussi en assumer la conception, la réalisation et le montage, comme c'est le cas pour le "10 images" à la ZHDK, vu plus haut. De même à l'IAD, toujours en troisième année image, les étudiants assurent la réalisation pour un module de tournage documentaire dédié à leur section de spécialisation. Après leur expérience acquise en fiction, il est possible de leur donner plus d'autonomie pour filmer des sujets réels de leur choix, privilégiant nettement la qualité image comme l'indique le cahier des charges : "être capable de penser l'image dans le but de rapporter un événement qu'il [le cameraman] transmettra au spectateur selon son point de vue…" (documentation IAD, 2011). A l'INSAS, en troisième année image également, une production tournée en film en super 16mm gonflé en 35mm doit être impérativement tournée en lumière naturelle dans un décor naturel intérieur donné sans l'apport du moindre projecteur, avec là aussi un thème donné, comme par exemple "un après-midi de printemps", Serge Hannecart (2010).

Les directs TV

La plupart des écoles prévoient dans leurs programmes des périodes spécifiques consacrées à des émissions tournées en conditions de direct car à la fin des études les étudiants pourront trouver sur ce type de productions certains de leurs premiers emplois. Il est donc important qu'ils aient eu une première expérience de la spécificité du dispositif, plateau et régie fonctionnant en simultanéité.

Ce module est généralement planifié en fin de cursus bachelor. L'environnement est nouveau pour la plupart des disciplines, notamment pour la réalisation où le travail est radicalement différent de celui qui se pratique en fiction. Il en de même pour la scripte ; c'est un métier tout autre. Pour le son les installations restent proches de celles de la prise de son studio, mais avec un grand usage des micros cravate. En revanche en image il y a des différences importantes. Si l'utilisation des sources de lumière est basée sur les mêmes

principes, une adaptation doit être faite quant à la manière de choisir les directions, des sources de lumière principales et des contre-jours, en respectant les différents axes des trois, quatre, cinq (voire plus) caméras. Les principes de composition du cadre et les rendus de focales restent identiques, mais les étudiants découvrent l'approche différente du viseur, du maniement de la caméra avec les deux manches pour les mouvements et surtout l'écoute au casque des ordres du réalisateur en régie. Ils découvrent aussi le poste des équipements et la fonction d'ingénieur de la vision.

Pour intégrer ces dispositions et que les étudiants "prennent possession" de cet univers particulier, l'encadrement reste toujours déterminant. L'expérience montre qu'un minimum de trois intervenants s'avère nécessaire. Tout d'abord, un pour le poste d'ingénieur de la vision, qui n'a pas été étudié et pratiqué jusqu'alors. Ensuite un deuxième à l'image pour superviser l'éclairage, les places de caméras, les compositions de cadres et un autre troisième à la réalisation pour assurer la coordination entre plateau et régie au rythme du direct. Il faut ne pas oublier non plus un quatrième intervenant pour le son.

En parallèle, ces directs favorisent aussi des tournages d'images en réel pour les reportages ou magazines qui y sont intégrés.

Souvent des modules d'initiation à ces techniques sont programmés avant le tournage de l'émission. C'est le cas à 3iS, où toutes les disciplines de spécialisations sont concernées. Chacun occupe le poste de sa spécialisation avant le tournage de l'émission proprement dite, dont les sujets et l'organisation générale du déroulement sont à l'initiative des étudiants de la section production, qui s'y investissent avec un très grand intérêt.

J'insisterai sur l'importance de tels modules d'initiation pour ce type d'émissions également. Le rôle de maquette en grandeur nature, comme nous l'avons vu plus haut, s'avère toujours nécessaire et très bénéfique. En effet, face aux spécificités d'un tournage en direct, les étudiants reprendraient vite la tendance que l'on retrouve tout au long d'un cursus, dès qu'ils sont confrontés à des problèmes et des environnements nouveaux et qu'ils doivent se concentrer dessus, ils en oublient facilement ce qu'ils ont déjà appris et reprennent vite les défauts premiers.

A la lumière de cet exemple nous allons étudier maintenant l'opportunité d'une durée plus longue des études, pour confirmer l'assimilation de cette grande quantité de données.

Les cursus au-delà des trois ans.

Nous avons vu jusque-là, comment les productions jalonnent les programmes du premier cycle bachelor. Pour les cursus allant au delà, en master et aussi en doctorat, nous allons voir maintenant comment elles sont organisées. Les étudiants n'étant plus tout à fait des débutants, leurs demandes et leurs attentes sont différentes. Ils ont avant tout besoin de pouvoir prendre du temps pour avoir du recul sur des projets ou pour l'étude de problématiques précises. Mais mettons-nous d'abord à leur écoute pour une question préliminaire essentielle : "Combien d'étudiants souhaitent faire des études plus longues ?", Max Azoulay, ESRA (2009). Voici quelques éléments statistiques qui peuvent apporter un premier élément de réponse : à la ZHDK 60 à 80 % le souhaitent, à l'IAD 70 %, à l'INSAS 80 %, à la FAMU 50 à 60%...

Face à cette proportion non négligeable de candidats, comment sont établis et organisés les programmes de ces années d'études ?

Douze sur les dix-sept écoles étudiées, soit une très grande majorité, étendent leurs programmes d'études, sur plus de trois ans. Leurs développements et leurs mises en place

sont conditionnés par des problèmes spécifiques dans chacun des pays, notamment dus aux modalités, aux particularités, aux traditions d'enseignements, des uns et des autres, souvent anciennes. En Grande Bretagne, sur les quatre années d'études universitaires, les deux premières sont assimilées au cycle bachelor et les deux dernières au cycle master. En Allemagne, quatre années de cursus hors système bachelor, master, sont à relier à des structures nationales d'enseignement existantes de longue date. Il en est de même à la FAMU et à la VSMU mais ici la quatrième et la cinquième année s'inscrivent dans le cursus master, suivi d'un cycle doctoral. A ELO, le cycle master a été créé il y a environ vingt ans. Il peut aussi être prolongé de quatre ans d'études en doctorat. Pour d'autre cas, il faut en plus tenir compte aujourd'hui, de la directive européenne de Bologne, ce qui par exemple en Suisse, a amené à répartir les différentes disciplines des cursus master dans les écoles de cinéma des différents cantons. Concernant l'image, le master a été développé dans celle de Zürich. Les étudiants des autres écoles du pays devront donc venir à la ZHDK, s'ils souhaitent aller jusqu'à ce niveau en image.

Le programme master.

Pour ce qui est de l'image, certains l'inscrivent comme un prolongement du cycle bachelor, toujours centré autour de productions, comme à la FAMU et à la VSMU où les deux années de master sont organisées de la même manière que le cursus des trois premières années. Il en est de même à l'IAD, avec malgré tout quelques différences, le master image ne dure qu'un an, jusqu'au Master 1, le master réalisation en revanche, dure deux ans, jusqu'au Master 2. Leur organisation respective permet aux étudiants en master image d'occuper pleinement pendant l'année chacun des trois postes principaux de l'image, la direction de la photographie, le cadre et l'assistanat opérateur sur les productions des master réalisation. Pour des raisons liées au système éducatif général en Belgique, il en est de même à l'INSAS, où en image c'est également un Master 1 et en réalisation, un Master 2. A la ZHDK, l'objectif pédagogique du master image qui dure deux ans est nettement plus centré sur la fonction d'assistant opérateur car ce sera l'un des métiers auquel ces étudiants pourront accéder directement dès la sortie de l'école. A la SAS l'année qui correspond au Master 1 reste sur la base de cours et de séminaires, celle correspondant au Master 2 étant dédiée à des projets libres.

Voyons certaines approches différentes des productions en master, par rapport au cursus bachelor.

A l'IAD, où elles sont appelées les "fin d'études", le principe est une fiction d'environ quinze minutes, tournée en video HD XDcam, avec deux étudiants co-réalisateurs en master réalisation. Ensuite chacun des deux fait son propre montage à partir des mêmes rushes. L'un d'eux peut toutefois demander certains plans spécifiques supplémentaires au tournage, dans l'optique de sa propre version. Pour les étudiants en image, cette double réflexion sur un même sujet est extrêmement riche et permet de pousser encore plus en avant leur interrogation sur la manière de filmer et en cela être de plus en plus créatifs et aptes à proposer leurs idées de mise en images à leurs (futurs) réalisateurs. La projection de ces deux versions avec leurs subtiles différences, à la suite l'une de l'autre, est un moment fort et riche pour les étudiants qui y ont participé. Leurs réactions, leurs émotions attestent du fort investissement qu'ils y ont mis et aussi des grands enseignements qu'ils en ont tirés.

A ELO, l'approche est tout autre. Il y a une volonté pédagogique intéressante de différencier nettement le cursus image en bachelor de celui du master image où "Il ne s'agit pas de faire un film de plus...mais d'approfondir les connaissances en prise de vues sur des workshops spécifiques..." Timo Heinänen (2010). Les étudiants travaillent sur des questions précises, plutôt sous la forme de films de recherches assez courts, qui ne seront pas complètement finalisés pour privilégier l'étude sur le genre ou sur les techniques du propos choisi. L'intérêt

de ces étudiants se porte "beaucoup plus sur la lumière...mais aussi sur des truquages caméra, comme les maquettes, les mate paintings, etc..." Timo Heinänen (2012).

Nous voyons là aussi à ce niveau, que l'approfondissement de la pratique de l'éclairage reste toujours une forte demande des étudiants. Ce qui va dans le sens de cursus plus longs au-delà des trois ans qui s'avère pertinent en image, je dirais même nécessaire. Et je pense également qu'il en est de même pour les autres disciplines.

A l'ESRA il existe une quatrième année originale, hors master, qui se déroule entièrement à New-York. Elle est accessible aux étudiants qui ont terminé le cursus général et qui souhaitent postuler. Ils suivent une année proche de la troisième année réalisation fiction, avec des intervenants américains, des comédiens et des fournisseurs américains quant aux productions. L'enseignement y est en anglais. Le but pédagogique est de parfaire leur troisième année en découvrant un environnement professionnel et culturel différent. Cette disposition atypique peut aussi permettre un recul intéressant sur les trois années passées.

S'inscrivant dans une tradition universitaire allemande, à la HFF Munich, le cursus est de quatre ans, plus précisément de huit semestres (Jarry, 2011), qui ne correspondent pas aux principes bachelor, master. Le diplôme de l'école s'obtient en deux temps, le "prédiplôme" où la production de deuxième année est déterminante. Le diplôme lui-même sera validé à l'issue de la production de quatrième année, qui selon les cas peut ne pas être aboutie à la fin du huitième semestre. Alors, pour les étudiants de l'équipe concernée, parallèlement aux premiers emplois qu'ils commencent déjà à occuper, leurs études peuvent durer, deux, trois, quatre ans supplémentaires, voire encore plus, jusqu'à ce que le film soit terminé. Pour ces productions de fin d'études, l'école favorise des coproductions avec des partenaires extérieurs, qui peuvent être des organismes, des fondations, des productions privées ou bien des chaînes de télévision régionales ou fédérales. Elle s'adapte alors aux contraintes de ces structures professionnelles directement liées au marché et notamment en ce qui concerne leurs délais de finitions. D'où le temps accordé aux étudiants, au-delà des quatre années d'études. Lorsque ce film sera terminé, pour l'obtention du diplôme, il sera évalué par un jury qui ne sera composé que de membres issus de tous les départements de l'école.

Nous pouvons voir que les choix pédagogiques, la structure des programmes et l'organisation de ces études à partir du cycle master, diffèrent toujours assez largement d'une école à l'autre. Mais en revanche, le principe d'encadrement des tournages, qui pour les trois premières années restait le point de divergence le plus radical, devient à ce niveau d'études pratiquement le même, il est, et à la demande des étudiants, et à disposition quasi constante.

Le doctorat.

Principalement, ELO, la FAMU et la VSMU, parmi les écoles étudiées le dispensent. Ces cursus sont assez proches des doctorats d'autres disciplines hors du cinéma et de l'audiovisuel. Les étudiants s'engagent pour approfondir un sujet précis, qui va faire l'objet d'une recherche et autour duquel ils vont devoir rédiger une thèse. Ils vont avoir une grande autonomie pour organiser librement leur temps de documentation et d'écriture. La notion de cours évolue, principalement au profit de séminaires de méthodologie. En revanche les "doctorants" vont être amenés à donner plusieurs heures d'enseignement de leur spécialité dans les années précédentes. C'est le cas à la VSMU mais aussi à la FAMU, pour au moins deux heures par semaine. Il en est de même à ELO, en master uniquement.

L'encadrement rejoint la forme générale que l'on a constaté se mettre en place déjà au niveau du master. Un ou plusieurs tuteurs ou superviseurs seront affectés tout le long du parcours jusqu'à la soutenance de thèse. A ELO ils peuvent être un ou deux, à la FAMU un

seul mais qui peut aussi être renforcé par deux consultants pour des points plus précis. Ils seront en contact constant avec les étudiants et organiseront ensemble leurs rencontres ou travail à distance.

La durée de ce cycle peut varier. A la VSMU elle est de trois ans, ainsi qu'à la FAMU où une prolongation peut aller jusqu'à cinq ans. A ELO, quatre ans, incluant le travail de rédaction. Pour cette école, l'accès peut être ouvert à des étudiants qui ont fait leurs études précédentes dans d'autres universités ou écoles, y compris dans d'autres pays. A La FAMU c'est aussi fréquent.

D'une manière générale, pour appuyer leur recherche, les étudiants ne sont pas obligés de présenter un travail pratique. A la FAMU, c'est toutefois possible selon le sujet. Mais à ELO, c'est vivement recommandé et encouragé. Des dispositions sont actuellement en train de se mettre en place au sein de l'université pour faciliter la concrétisation, s'inscrivant en cela dans une politique générale gouvernementale récente en Finlande, étendue à toutes les disciplines artistiques enseignées.

Un doctorat existe aussi à la WFS, mais les étudiants doivent suivre le cycle master dans d'autres structures, car il n'est pas dispensé dans cette école.

Discussion.

Pour ces étudiants, les productions, fiction ou réel, préfigurent de manière très précise leur vie professionnelle à venir. Il est donc important de leur fixer des règles très strictes, qui préfigurent justement celles qu'il vont devoir adopter car le passage de l'école au monde du travail s'effectue de fait, sans la moindre transition réelle.

J'ai constaté que si on laisse libres ces débutants, leur penchant naturel sera avant tout de considérer le tournage comme un champ d'expérimentation de leurs envies créatrices. A tout problème ou plus simplement à toute interrogation, leur réaction immédiate est : "On essaie...". Essayer signifie concrètement pour eux, prendre du temps pour faire, refaire, refaire encore sans mettre en place de méthodes précises. Et surtout beaucoup beaucoup, et encore, discuter sur le plateau. Laisser s'installer cette attitude ne permet pas du tout d'enclencher le mécanisme de réflexion indispensable et ne leur permet pas non plus d'apprendre à gérer leur temps de travail. Temps dont il faut partir du principe, qu'en conditions professionnelles, ils ne disposeront jamais à volonté. Il leur sera demandé avant tout d'aller droit au but. Aboutir à cette prise de conscience par les étudiants est un des points essentiels à atteindre à l'issue des études. Pour cela, le rôle des enseignants qui les encadrent, très présents ou nettement moins sur le plateau selon les cas, comme nous venons de le voir, reste déterminant. Très souvent les étudiants pensent que le respect, "à la lettre" de ces dispositions rigoureuses sera au détriment de leur sens créatif. Un autre des buts pédagogiques à atteindre et non des moindres, sera de les amener à se rendre compte que bien au contraire cette rigueur sera libératrice de leur sens artistique.

Face à la réalité, je dois bien sûr apporter une certaine pondération quant à cette prise de position pédagogique radicale. Il est vrai que la tendance à vouloir "essayer", disons même à improviser se produit aussi et même très souvent sur les tournages professionnels. Mais des équipes aguerries ont l'expérience et connaissent les garde fous à mettre en place pour pouvoir pallier les dérapages possibles. En tant que débutants, les étudiants, eux, n'ont pas encore ces acquis, ni ce recul. Mais parallèlement, nous savons aussi et comprenons très bien que la découverte concrète sur le plateau leur révèle des problèmes qu'ils ne sont pas encore en position de déceler au stade de la préparation, si complète soit elle. Et il en est aussi de même pour trouver les solutions les plus appropriées, tant techniques qu'artistiques. Il va donc falloir, pendant tout le déroulement des études, maintenir ce subtil et fragile

équilibre entre laisser la place au sens créatif et l'endiguer pour mieux le valoriser avec les méthodes strictes, précises et efficaces, qui ont largement fait leurs preuves. La réponse à l'interrogation soulevée par les propos de Roland Mönch (voir plus haut) quant à la place de l'intervenant sur le plateau pour encadrer les étudiants, selon moi se situe là.

Le tournage, c'est l'étape la plus déterminante de la création cinématographique depuis les origines. Et il en est toujours ainsi, comme le ressentent et l'expriment pleinement nos étudiants. Le tournage c'est concrétiser sur l'écran l'illusion à l'identique de la vie réelle. Le point de passage précis, c'est l'objectif de la caméra lié pendant une bonne centaine d'années au film qui fixait les images originales, à raison de 16 puis 24 images par secondes, pour pouvoir restituer le mouvement de cette vie, créée et voulue par la mise en scène. "C'est drôle que de nos jours, encore la moitié des tournages se fait en film", Heiner Stadler (2011), parlant des productions de son département.

Durant ce premier siècle d'existence, pour toujours donner plus de force à l'image les acquis ont été énormes, pour en améliorer sans cesse le rendu, en qualité optique, en qualité des émulsions, et des techniques des laboratoires. Il en a été de même sur le plan artistique, et notamment quant aux grands principes d'éclairage, pour lesquels unanimement dans toutes les écoles les étudiants manifestent toujours un fort intérêt. L'éclairage est une des phases majeures du tournage pour créer l'image originale où se rejoignent les talents artistiques et techniques du directeur photo et ceux du metteur en scène.

Mais aujourd'hui, le film risque ne plus pouvoir être disponible face à l'importance prise par les technologies numériques. Par delà ce qu'il faut bien appeler sa disparition, cette évolution entraîne aussi un changement des méthodes de travail qui se manifeste surtout par la très grande part que prend de plus en plus la post production par rapport au tournage, et vers laquelle l'image originale se trouve aussi déplacée. Je pense que c'est un bouleversement. Et jusqu'où va-t-il aller ? Le tournage ne va-t-il pas devenir une simple formalité ?

Conclusion

Si les capteurs video appelés à remplacer le film, donnent une grande latitude pour le travail de l'image après tournage en post production, l'image première qui leur est transmise reste toujours formée de la même manière par un objectif sur la caméra.

On ne sait donc reproduire des images animées réelles sur un écran (à l'exclusion des images d'animation ou de synthèse), aujourd'hui encore, qu'avec des objectifs. Les capteurs sont toujours rectangulaires, les images qu'ils vont transmettre sur les écrans, qui eux aussi toujours rectangulaires, répondent aux mêmes règles de la perspective en deux dimensions héritées de la Renaissance, comme pour le film. Les principes de base du cadrage restent donc identiques. Les conditions sont a priori toujours réunies pour que les méthodes de travail éprouvées sur un plateau puissent garder leurs chances de pouvoir perdurer.

Mais là encore on peut s'interroger, vu l'importance prise par les incrustations sur fond vert, par exemple, jusqu'où iront les techniques de post production pour retravailler les rendus des perspectives transmises par les optiques, voire les positions et tailles de comédiens à l'intérieur de l'espace filmique qui alors pourrait se transformer radicalement en un espace graphique ?

La retranscription directe du mouvement de la vie qui est l'élément majeur du cinéma qui a retenu tant de spectateurs dans les salles depuis la première séance publique du 28 décembre 1895 au Grand Café à Paris, va-t-elle réussir à se maintenir sur les écrans ?

dépôt INPI, Paris, France - 16 janvier 2012 - tous droits réservés - all rights reserved

annexe 1 : la liste alphabétique des écoles étudiées.

ARFIS
Ecole privée, Villeurbanne (France)

DFFB
Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin
Ecole de l'Etat fédéral de Berlin, Berlin (Allemagne)

ELO Film School Helsinki
School of Motion Picture Television and Production Design
University of School of Art, Design and Architecture, Helsinki (Finlande)

ESAV
Ecole Supérieure d'AudioVisuel
Université du Mirail, Toulouse (France)

ESRA
Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle
Ecole privée, Paris (France)

FAMU
Filmova a Televizni Fakulta Academie Muzickych Umeni V Praze
Ecole d'Etat, Prague (République Tchèque)

FABW
Filmakademie Baden-Württemberg Ludwigsburg
Ecole de l'Etat du Bade-Württemberg, Ludwigsbourg (Allemagne)

HFF Munich
Hochschule für Fernsehen und Film München
Ecole de l'Etat de Bavière, Münich (Allemagne)

HFF Potsdam
Hochschule für Fernsehen und Film (HFF), Konrad Wolf Potsdam-Babelsberg
Ecole de l'Etat du Brandenburg, Potsdam (Allemagne)

IAD
Institut des Arts de Diffusion,
Ecole du réseau libre, bénéficiant d'une aide de la Communauté française de Belgique, Louvain La Neuve (Belgique)

INSAS
Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, et des techniques de diffusion
Ecole d'Etat, Bruxelles (Belgique)

LFS
London Film School,
Ecole privée, Londres (Grande Bretagne)

SAS
Screen Academy Scotland, école en partenariat avec la Napier University et le College of art, Edimbourg (Grande Bretagne)

VSMU
Vysoka Skola Muzickych Umeni
Ecole d'Etat, Bratislava (Slovaquie)

WFS
Westminster Film School. School of media art and design, department film and photography
Université de Westminster, Harrow (Grande Bretagne)

ZHDK
Zürcher Hochschule Der Künste
Ecole cantonale d'art, Zürich (Suisse)

3iS
Institut International de l'Image et du Son,
Ecole privée, Elancourt (France)

annexe 2 : la liste alphabétique des personnes citées et les dates de rencontres.

Azoulay Max : directeur général, **ESRA**
rencontre à l'école, en juin 2009

Bader Lucie : directrice des études du cursus master, **ZHDK**
rencontre et visite de l'école, en juin 2008 et deuxième entretien, en avril 2009, à Paris

Bardos Laora : intervenante scripte, **IAD**
rencontre et visite de l'école, en février 2008 et deuxième entretien, en mars 2009, à l'école

Cox Harriet : responsable du département image, **LFS**
rencontre et visite de l'école, en novembre 2009

Gay Jérôme : directeur général, **ARFIS**
rencontre et visite de l'école, en juillet 2008 et deuxième entretien, en juillet 2009, à l'école

Guipouy Hubert : directeur adjoint, responsable du département image, **ESAV**
rencontre et visite de l'école, en février 2011

Hannecart Serge : chargé de cours et coordinateur du cursus image, **INSAS**
rencontre, en octobre 2010, à Bruxelles

Heinänen Timo : responsable du département image, **ELO**
rencontre et visite de l'école, en mai 2010 et deuxième rencontre, en avril 2012, à Münich

Hort Peter : directeur pédagogique, **WFS**
rencontre et visite de l'école, en juillet 2008

Maintigneux Sophie : co-responsable du département image, **DFFB**
rencontre et visite de l'école, en février 2009

Mennel Pierre : responsable du département image, **ZHDK**
rencontre et visite de l'école, en juin 2008

Mönch Roland : responsable du département image, **FABW**
rencontre et visite de l'école, en août 2009

Morel Denis : directeur des études, **ESRA**
rencontre à l'école, en octobre 2010 et deuxième entretien, en juillet 2011, à l'école

Mottez Vincent : directeur adjoint des études, responsable de la section réalisation, **3iS**
contacts professionnels réguliers

Ridzonova-Ferenchuova Maria : responsable des relations extérieures, **VSMU**
entretiens téléphoniques et échanges d'e-mails, en février 2011

Rinne Kirsi, responsable des études au niveau doctoral, **ELO**
rencontre et visite de l'école, en mai 2010, et rencontres suivantes, en décembre 2011 et avril 2012, à Paris

Slansky Peter : responsable du département technologie, **HFF Munich**
rencontre et visite de l'école en avril 2008 et deuxième rencontre en avril 2012, à l'école

Stadler Heiner : responsable du département documentaire, **HFF Munich**
Echange d'e-mails en août 2011 et rencontre à l'école en avril 2012

Usai Alessandro : responsable du département image, **IAD**
rencontre et visite de l'école en février 2008 et deuxième entretien, en mars 2009.

Wouters Michel : directeur général adjoint, **IAD**
rencontre et visite de l'école en février 2008 et deuxième entretien, en mars 2009.

annexe 3.
la liste alphabétique des personnes également rencontrées lors de visites et festivals mais non directement citées.

Bernstein Alan : directeur des études, **LFS**
rencontre et visite de l'école, en novembre 2009

Beznosiuk Alexandre : directeur des études, **ESAV**
rencontre et visite de l'école, en février 2011

Block Axel : responsable du département image, **HFF Munich**
rencontre et visite de l'école, en avril 2008 et deuxième rencontre en avril 2012, à l'école

Charnley Diana : responsable du département décoration, **LFS**
rencontre et visite de l'école, en novembre 2009

Degimbe Nathalie : directrice des relations extérieures, **IAD**
rencontre et visite de l'école, en février 2008 et deuxième entretien, en mars 2009.

Dufour Jean-Louis : directeur général, **ESAV**
rencontre et visite de l'école en février 2011

Flamé Serge, directeur général, **IAD**
rencontre lors des projections de fin d'année de juin 2008, juin 2009, juin 2010, juin 2011

Gibson Ben : directeur général, **LFS**

rencontre et visite de l'école, en novembre 2009

Gillett Suzy : responsable des relations extérieures, **LFS**
entretiens téléphoniques et échanges d'e-mails, depuis avril 2009

Gross Laurent: directeur général, **INSAS**
rencontre à l'école, en janvier 2009

Gulin Frédéric : directeur des études et du développement, **3iS**
contacts professionnels réguliers

Holmes Paul : enseignant en réalisation, **SAS**
rencontre et visite de l'école, en décembre 2009 et deuxième rencontre en décembre 2010, à Poitiers (France)

Knapheide Bodo : directeur des études, **DFFB**
rencontre et visite de l'école, en février 2009

Marx Cristina : festivals et distribution, **HFF Potsdam**
rencontre à Poitiers (France), en décembre 2010

(1) **Bibliographie :** Jarry J.-P. (2011) :
article : Enseigner l'image cinématographique dans les écoles de cinéma et d'audiovisuel.

publié dans les sites internet :
cinematographie.info (versions française, anglaise et allemande)
lien : jarry cinematogarphie.onfo
imago.org (version anglaise)
lien : http://www.imago.org/index.php?new=443
cineuropa.org (version française)
lien : http://cineuropa.org/schoolreports.aspx?lang=fr&treeID=2220

(2) **Ecoles citées dans l'article mais non incluses dans l'étude**.

ENSLL
Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière
Ecole d'Etat, Noisy le Grand (France)

FEMIS
Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son
Ecole d'Etat, Paris (France)