

Zeitschrift: Schweizer Erziehungs-Rundschau : Organ für das öffentliche und private Bildungswesen der Schweiz = Revue suisse d'éducation : organe de l'enseignement et de l'éducation publics et privés en Suisse

Herausgeber: Verband Schweizerischer Privatschulen

Band: 42 (1969-1970)

Heft: 11

Artikel: Problèmes de coopération internationale dans le domaine du film d'enseignement

Autor: Lefranc, Robert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-851922>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Problèmes de coopération internationale dans le domaine du film d'enseignement

par *Robert Lefranc*, Chargé de mission à l'Institut pédagogique national

Aborder un tel sujet dans un cadre aussi limité peut paraître bien ambitieux. En effet, depuis une quinzaine d'années les contacts internationaux se sont multipliés en ce domaine sous une forme bilatérale, c'est-à-dire de pays à pays, mais également sous une forme multilatérale, sous le patronage d'organismes internationaux particulièrement qualifiés.

Parmi les nombreuses expériences qui ont été tentées en ce domaine nous nous contenterons d'analyser certaines d'entre elles entreprises soit sous les auspices d'organismes gouvernementaux, tels que l'UNESCO ou le Conseil de l'Europe, ou d'autres entreprises sous les auspices d'organismes non gouvernementaux, tels que le Conseil International du Film d'Enseignement.

Nous distinguerons, par ailleurs, deux grands secteurs d'activité selon qu'il s'agit d'échange de films produits sous l'entière responsabilité d'un pays ou d'une organisation ou des diverses méthodes de co-production mises au point de façon à mettre en commun les efforts de divers pays.

I. Échanges internationaux

L'étude des catalogues des cinémathèques scolaires de nombreux pays révèle une proportion croissante de films produits à l'étranger. Dans beaucoup de cas, ces films sont achetés à des compagnies étrangères, l'organisation s'assurant les droits de diffusion, généralement limités au public scolaire. Mais une proportion de plus en plus grande de ces films étrangers ne donne pas lieu à paiement et achat de droits, mais au contraire est le fruit d'échanges entre pays et organisations.

Deux procédures principales sont en vigueur.

L'une d'elles qui est pratiquée depuis longtemps par les pays qui appartenaient au traité de Bruxelles, puis au Conseil de l'Europe apparaît comme particulièrement simple. La procédure d'échanges a d'ailleurs évolué.

Au début il s'agissait d'échanges de films tranche par tranche. Par exemple un pays consentait à donner en distribution 5 titres de films à un autre pays à charge de réciprocité. Par exemple la Belgique échangeait 5 titres de ses films contre 5 titres allemands.

Cette procédure, utilisée pendant deux années, ne s'est pas révélée satisfaisante car en effet il convenait de tenir compte de la puissance économique et financière de chacun des pays. Aussi a-t-on mis au point un

système basé sur l'établissement de quotas. Autrement dit, l'on tenait compte de la population d'un pays et les films étaient échangés dans une proportion sensiblement équivalente aux populations respectives. Par exemple, un pays de 10 millions d'habitants échangeant des films avec un pays de 40 millions d'habitants obtenait 4 titres de films en distribution en échange d'un titre de film. Cette procédure compliquée n'a été utilisée que très peu de temps.

En fait, on est arrivé rapidement à un système beaucoup plus simple. L'organisation nationale du pays membre choisit, chaque année, dans le catalogue de l'organisation correspondante étrangère un certain nombre de titres de films, et en fait la demande. Il n'y a plus de quotas, il n'y a plus de limitation. En fait, ce système repose, non pas sur des bases juridiques, mais sur une entière confiance entre les pays participant à l'accord. On estime en effet que le pays demandeur saura de lui-même limiter ses ambitions, ce qui arrive en effet dans la pratique. Néanmoins, on arrive à ce fait qu'aujourd'hui, par exemple, la France a sans doute demandé davantage de films hollandais en distribution que les Pays-Bas n'ont demandé de titres français. L'expérience prouve qu'un certain équilibre s'établit sur plusieurs années et ce mode d'échanges fonctionne avec beaucoup de souplesse à la satisfaction de tous.

Le Conseil International du Film d'Enseignement, tout en utilisant pour beaucoup de films une procédure analogue, a voulu standardiser davantage la méthode et a fait signer à ses membres (à l'heure actuelle une trentaine de pays) un accord de libre échange. A cet accord de libre échange est jointe une liste des films que les pays membres offrent en distribution dans des conditions défiant toute concurrence. En effet, comme dans le cas de l'accord Conseil de l'Europe, les pays peuvent acquérir soit des copies, soit le matériel de tirage des films souhaités, au prix coûtant laboratoire, c'est-à-dire qu'il n'y a en aucun cas vente de droits. Pour faciliter ces transactions des listes de films ont donc été établies qui sont précisément les films libres de droits des diverses organisations, ce qui, bien entendu, ne correspond jamais à leur catalogue, puisque celui-ci contient aussi bien des films pour lesquels les compagnies ont acquis des droits limités.

L'accord de libre échange du Conseil International du Film d'Enseignement présente un certain nombre de clauses particulièrement intéressantes puisque, en

particulier, le problème de l'adaptation des films est prévu. C'est que, souvent, un film produit à l'étranger ne convient pas à un système scolaire déterminé. Certaines parties doivent pouvoir en être éliminées, le montage doit être modifié, et bien entendu le commentaire doit être enregistré dans une autre langue. L'accord de libre échange est suffisamment souple pour que le pays acheteur puisse, sous réserve d'en faire la demande au pays vendeur, procéder à une véritable adaptation du film en vue de satisfaire les besoins de l'enseignement national.

A noter que tous ces accords ont été conclus dans l'optique d'une utilisation des films par projection et non pas par télévision. L'échange des droits concernant la télévision n'est pas inclus et lorsqu'un des pays membres veut insérer dans des programmes de télévision des films obtenus par ces accords d'échange, il doit en faire la demande expresse. Dans certains cas, il obtient la permission de le faire gratuitement, dans d'autres cas il doit acquitter un droit spécial.

II. Coproduction

Très vite les pays se sont aperçus qu'il ne suffisait pas d'échanger au terme d'accords plus ou moins précis les films appartenant aux productions nationales, mais qu'il convenait de mettre sur pied des méthodes de coproduction internationale permettant d'entreprendre des productions très coûteuses et d'autre part de produire des séries de films coordonnées.

De nombreuses formules ont été mises au point également dans ce cas. Nous en prendrons les exemples dans les activités du Conseil de l'Europe ou du Conseil International du Film d'Enseignement (ce Conseil bénéficie du statut consultatif de l'UNESCO et pour diverses coproductions a reçu un appui matériel de cette organisation internationale).

1. *Première formule*: financement en commun, réalisation par un maître d'œuvre.

Dans ce cas nous prendrons ici l'exemple du film «La fenêtre ouverte» produit par le Conseil de l'Europe. Les divers pays appartenant à l'époque au traité de Bruxelles s'étaient mis d'accord sur la nécessité de traiter de ce thème (l'évolution de l'art du paysage dans l'Europe occidentale). Un historien de l'art français et un réalisateur belge furent choisis pour être responsables de cette réalisation. Ils rédigèrent un projet de synopsis approuvé par le Comité Cinéma. Un producteur néerlandais fut nommé. Le réalisateur, le directeur de production et le scénariste visitèrent les musées des divers pays pour choisir les tableaux à retenir et régler les questions pratiques. Un scénario fut ensuite proposé aux pays membres qui purent consulter leurs spécialistes. L'équipe technique fut constituée autour d'un directeur de la photographie britannique. Le découpage technique rédigé, l'équipe se déplaça d'un pays à l'autre de façon à filmer directement les tableaux dans les musées.

Divers pays du traité de Bruxelles avaient participé au financement de cette production qui était donc internationale à bien des titres.

Cette formule a été appliquée depuis à plusieurs reprises, mais les modalités en diffèrent parfois. C'est ainsi que le C.I.F.E. se prépare à lancer la production d'un film «Les animaux en hiver». Les pays du Conseil ont donné leur accord sur le synopsis puis sur le scénario de ce film; un plan de financement a été élaboré dans lequel chacun des pays membres participe au prorata de sa population. Mais l'équipe chargée de sa réalisation est une équipe allemande en totalité.

2. *Deuxième formule*: financement commun et réalisation confiée à plusieurs pays.

Nous prendrons ici l'exemple du film «Régions climatiques de l'Europe» produit par le C.I.F.E. Dans ce cas, un scénario a été rédigé par le membre danois chargé d'ailleurs de la coordination de l'ensemble du projet. Un plan de financement conjoint a été mis sur pied, à nouveau au prorata de la population des pays membres. Puis ce film, comportant 5 parties, chaque partie a été confiée à un pays particulièrement qualifié, sa participation financière ayant été déduite de ses frais de réalisation. C'est ainsi que le Danemark a été chargé des schémas animés, la Grande-Bretagne de la partie climat océanique, la France de la partie climat méditerranéen, l'Allemagne de la partie climat continental, la Suède de la partie climat arctique. Ces parties ont été réunies en un film de moyen métrage qui dure approximativement une heure. Les autres pays membres du C.I.F.E., ayant participé financièrement, ont pu établir des versions dans leur langue nationale et distribuer ce film dans leurs écoles sans acquitter de droits.

Selon un plan de production analogue, le Conseil de l'Europe a produit un film «Décembre, mois des enfants» dont le tournage a été réalisé en fait dans trois pays, Belgique, France, Grande-Bretagne.

Il semble bien que cette formule soit valable lorsque le film de synthèse comporte des parties bien séparées. Par exemple, dans le cas de «Régions climatiques de l'Europe», il s'agissait précisément dans chaque cas de restituer un climat différent et il était presque souhaitable que la photographie de chacune des parties soit bien différenciée. Par contre, dans le cas de «Décembre, mois des enfants», il eut certainement été préférable qu'il y eût un seul directeur de la photographie.

3. *Troisième formule*: accord international de coproduction et financement par chacun des pays réalisateurs.

Cette autre formule est désormais la plus couramment pratiquée, tant par le Conseil de l'Europe que par le C.I.F.E. Un coordinateur est nommé dès que l'accord s'est fait sur le principe de la production d'une série de films. Ce coordinateur procède à une étude préliminaire et définit les grandes lignes de la production ainsi que les titres des films qu'il conviendrait de réaliser. Chacun des pays membres étudie ce projet et donne ou non son accord pour participer à la produc-

tion. En fait, la production demeure toujours limitée à un certain nombre de pays volontaires qui assument la totalité du financement, diminué le cas échéant d'une subvention ou d'une aide de l'organisation internationale. Les scénarii, puis les découpages de chacun des films sont étudiés au cours de séances de travail entre spécialistes, puis échangés entre les divers pays, de façon à ce que leurs experts puissent avoir leur mot à dire avant que l'on ne procède au tournage proprement dit.

Nous emprunterons ici un premier exemple au C.I.F.E. qui, en 1955-1956, a ainsi produit une série de films sur la géographie régionale «La Suède», «La Norvège», «Portrait de la France», «Le Saint-Gothard» (Suisse), «Les régions physiques du Canada», «Nederland Waterland», «l'Autriche».

Chacun des pays producteurs a bénéficié dans ce cas d'une subvention de 2000 francs suisses fournie par l'UNESCO au C.I.F.E. au terme d'un contrat.

Selon le même mode de production le Conseil de l'Europe a entrepris une série de films sur l'histoire de la science moderne (7 films), puis une série concernant les grands européens, comprenant 7 films.

Les mêmes procédures ont été utilisées pour la production d'une série de films d'enseignement des langues vivantes (8 films) puis a été entreprise une série beaucoup plus ambitieuse et beaucoup plus coûteuse sur la cellule vivante.

Il s'agit en effet d'un sujet délicat à traiter, impliquant l'appel à des procédés très spécialisés du cinéma, en particulier de microcinématographie, et ayant recours à de très nombreux schémas animés. Le coût original de l'ensemble de cette production portant sur 14 films était de 1 million de francs et il est évident que ce devis initial a été largement dépassé et que tous les pays ont été amenés à investir davantage que prévu.

Cette production majeure a tenu compte des difficultés qui avaient surgi lors de la réalisation d'autres séries de films. Il semble, en effet, que certaines dispositions s'imposent si l'on veut produire une série homogène de films d'enseignement.

En effet, on doit arriver à un accord dans la phase de pré-production. Chacun des pays contractuels doit donner son accord sur le contenu qui, en général, doit être conforme aux programmes scolaires en vigueur. Cela donne lieu à l'établissement d'un synopsis qui circule entre les divers pays.

Puis le réalisateur rédige le scénario, en général très détaillé, à mi-chemin entre le scénario proprement dit et un découpage, document qui doit donner lieu à une étude approfondie par chacun des pays membres. Au reçu des réponses, le réalisateur refait un document de synthèse qui sert en quelque sorte de charte pour la production. Il est bien évident que le réalisateur est souvent obligé de tenir compte de demandes contradictoires et qu'il est impossible de donner satisfaction à toutes les demandes des pays. Il faut beaucoup de sens des relations internationales en même temps que beaucoup de métier pour arriver à ce délicat compro-

mis qui constitue pourtant l'étape charnière de l'ensemble de la réalisation.

Bien entendu un certain nombre de conditions techniques doivent être réalisées qui sont en général dûment précisées.

Avant d'abandonner le chapitre consacré à la coproduction, nous mentionnerons quelques projets actuellement en cours de production ou d'étude. En ce qui concerne le Conseil de l'Europe une série sur la Terre dans l'espace, une autre sur les méthodes d'enseignement des langues vivantes (pratiquement terminée), un projet de production sur le corps vivant, un autre sur une série de films de formation pédagogique (tous selon la formule 3).

En ce qui concerne le C.I.F.E. nous mentionnerons un film «Animaux en hiver» (formule 1), un film «Enfants du monde» (formule 3).

Conclusion

Malgré un certain nombre de difficultés que nous avons déjà mentionnées il est incontestable que les programmes de coproduction internationale connaissent un succès croissant justifié par les avantages qu'ils apportent.

Bien entendu il ne s'agit nullement de substituer ce type de production aux productions nationales, mais de compléter celles-ci. Il y a évidemment beaucoup de films qui ne peuvent être faits que par un pays pour ses propres écoles. Par contre il y en a aussi beaucoup d'autres qui peuvent avoir une valeur commune et l'on peut ainsi puiser dans la production d'autres pays.

L'avantage des diverses formules est aussi d'éviter les doubles emplois. Il est inconcevable par exemple que la plupart des pays européens aient produit des films sur les métamorphoses de la grenouille ou la pêche au hareng. Il est bien évident que de tels sujets peuvent être traités de façon à être utilisés dans toutes les écoles européennes.

On aboutit à un abaissement considérable du prix de revient des productions. Si l'on prend l'exemple des films «La Cellule vivante», les pays réalisateurs qui au maximum ont contribué par la production de deux films vont se trouver à la tête d'une série d'environ 14 films représentant ainsi que nous l'avons dit, un investissement de plus d'un million de francs, hors de portée pour chacune des organisations participantes prise isolément.

De surcroît, ces formules de coproduction assurent à ces films une distribution qui est inconcevable sur un plan purement national. La brochure, déjà citée du Conseil de l'Europe, mentionne: «si nous prenons par exemple les trois premiers projets de coproduction cinématographique du Conseil de l'Europe: Géographie physique (5 films), Histoire de la science moderne (7 films) et les Grands Européens (7 films), nous constatons que les films de ces trois séries sont distribués dans 90 pays environ (y compris les pays du Conseil de l'Europe); en d'autres termes, chaque film est dif-

fusé en moyenne dans 5 pays, ce qui revient à dire que 5 films sont utilisables pour le prix d'un seul. Pour six de ces films la distribution moyenne a été de 600 copies. Pour l'un d'entre eux, le nombre de copies distribuées a atteint 850, de sorte que l'on estime que ce film est projeté chaque année devant environ un million d'élèves européens».

La brochure publiée par l'UNESCO intitulée «Le Rôle de la coopération internationale dans la production cinématographique» (n° 33 de la Série Études et

Documents d'information) tout en donnant des résultats statistiques comme la brochure précédente met en valeur l'intérêt de ces formules sur le plan international en dehors de toute considération financière ou économique. Le résultat le plus évident de ces échanges et coproductions est en effet d'aboutir à une confrontation pédagogique sur le plan international particulièrement enrichissante et l'apport essentiel est peut-être encore de favoriser l'échange constant d'idées novatrices parmi les pays participants.

Schuld und Schuldgefühle

In jeder religiösen Erziehung wird dem Horchen auf die innere Stimme des Gewissens eine wesentliche Bedeutung für die sittliche Lebensführung beigemessen. Die feinen Regungen eines innersten Instinktes für das Gute und einer Empfindlichkeit gegenüber dem Bösen leiten den Menschen, der die Pflege seines Gewissens nicht vernachlässigt.

Das Schuldgefühl als unreflektiert aufsteigendes Innewerden subjektiver moralischer Wertung einer geschehenen Tat oder einer intendierten Handlung spielt für die Gewissensfunktion eine zentrale Rolle. Das Schuld erleben ist ein sensibler Indikator dafür, daß wir handelnd oder gesinnungsmäßig gegen eine Ordnung verstoßen haben. Es sagt aber *grundsätzlich* nichts aus über die Qualität und die objektive Gültigkeit der verletzten Ordnung. Schuldangst kann auftreten unbekümmert darum, ob das übertretene Gesetz einer humanen Wertordnung von höchster Bedeutung oder einer willkürlich aufgestellten, mit dem sittlichen Bereich vielleicht in gar keinem Zusammenhang stehenden Gebots- und Verbotsinstanz zugehört. Wenn in der religiösen Erziehung die mahnende innere Stimme vorschnell als die Stimme Gottes interpretiert wird, so bleibt ein grundlegender Sachverhalt unberücksichtigt: Schuldgefühle sind an und für sich nicht Anzeiger einer *objektiven* Schuld, sondern durchaus nur Äußerungen einer *subjektiven* inneren Wertung des Verhaltens als eines schuldhaften. Ob dem persönlichen Empfinden von eigenem Verschulden auch objektiv eine Schuld entspricht oder nicht, läßt sich weder aus dem Vorhandensein des Schuldgefühls noch aus dessen Intensität mit Sicherheit feststellen. Die Beziehung zwischen Schuldgefühl und Schuld ist also keinesfalls immer eine direkte und proportionale. Es trifft zwar im Idealfall zu, daß der realen Schuld ein inneres Schuld erleben von adäquater Qualität und Stärke entspricht. Aber in den konkreten Lebenssituationen des Alltags ist dieses optimale Verhältnis von Schuld und Schuldgefühl sehr oft nicht gewährleistet. Das hat für Seelsorge und Psychotherapie schwerwiegende praktische Konsequenzen.

Es ist daher sehr genau auf die Unterscheidung der drei grundsätzlich möglichen Beziehungen zwischen Verhalten, Schuld und Schuldgefühl zu achten. Das Verhältnis von Schuld und Schuldgefühl kann völlig

übereinstimmend sein. Dann zeigt das Schuldgefühl die objektive Schuld an. Ein subjektives Schuldempfinden kann aber auch auftreten, ohne daß objektiv eine Schuld vorliegt; nicht selten nimmt eine solche Schuldangst ausgesprochen intensive, ja quälende Formen an, selbst wenn das in Frage stehende Verhalten in sittlicher Hinsicht neutral ist, somit gar nicht unter die Kategorien von ethisch gut oder böse fällt. Endlich kann eine objektive Schuld vorliegen, ohne daß eine Schuldregung zustande kommt.

Schematisch lassen sich diese Verhältnisse folgendermaßen darstellen:

Schuldgefühl subjektiv	+	+	∅
Schuld objektiv	+	∅	+

Das konkrete menschliche Schuld erleben bewegt sich allerdings innerhalb dieses Rahmens der schematisch aufgezeigten Grundpositionen meist in allen Abstufungen und Uebergängen. Zur Verdeutlichung einige hinweisende Beispiele: Ein kleines Kind krabbeln in der Stube am Boden herum, zieht sich an einem Tischbein hoch und steht zum erstenmal aufrecht. Die junge Mutter lobt es voller Stolz und Freude. Ein anderes Kind macht dieselben Stehversuche, nur greifen seine Händchen nach dem Tischtuch statt nach dem Tischbein; es gibt Scherben – und Schläge. Das Kind bekommt ein Schuldgefühl im Zusammenhang mit einer sittlich völlig neutralen Handlung. Das Beispiel mag banal sein; aber jedermann muß sich bei sachlicher Betrachtung der sozialen Gepflogenheiten darüber Rechenschaft geben, daß unendlich viele Erziehungsmaßnahmen beim kleinen und beim großen Kinde darin bestehen, in seiner Seele Angst und Schuldgefühle zu wecken auch dort, wo es überhaupt nicht um ethisch zu beurteilendes Verhalten geht. Tatsächlich kommt keine Erziehung ganz ohne derartige Behelfe aus. Es ist aber für den Erzieher wichtig, sich über den Sachverhalt als solchen im Klaren zu sein und den Appell an das Schuldgefühl des Kindes wo