

001280
CSP 2

COMPREHENSION DU LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE AU POINT DE VUE
SPATIAL ET TEMPOREL PAR LES GARCONS DE 11 ANS ET DE 9 ANS.

par Jean-Noël Jacob, i.c.

Thèse présentée à la Faculté de Psychologie
et d'Education de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Ph. D. en
Education.

Montréal, Québec, 1966



UMI Number: DC53978

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI Microform DC53978

Copyright 2011 by ProQuest LLC

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de M. Lionel-P. Desjarlais, Ph.D., professeur à la Faculté de Psychologie et d'Education de l'Université d'Ottawa. Sa compétence et ses suggestions constructives ont été grandement appréciées.

Ma reconnaissance s'adresse au Gouvernement de la Province de Québec pour le support financier qu'il m'a accordé, à la Communauté des Frères de l'Instruction Chrétienne, dont je suis membre, à la Compagnie Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, dont le bureau de distribution est à Montréal.

La recherche a été possible grâce à la généreuse collaboration des autorités scolaires de la Province de Québec, de celle de Montréal en particulier, des directions d'écoles et du personnel enseignant. Les enfants et les adultes soumis au test ont été ouverts et bienveillants; je leur garde un amical souvenir. A tous et à chacun, ma vive gratitude.

CURRICULUM STUDIORUM

Jean-Nôël Jacob naquit à Montréal, Québec, le 22 décembre 1915. Depuis 1934, il a enseigné sous le nom de frère Evariste-C., dans la Congrégation des Frères de l'Instruction Chrétienne. Il obtint son B.A. de l'Université de Montréal en 1942, sa licence en Pédagogie de l'Institut St-Georges, Université de Montréal en 1945, et son M.A. en Sciences Religieuses de l'Université d'Ottawa en 1961. Sa thèse était intitulée: Le Cinéma et l'Adolescent Chrétien.

TABLE DES MATIERES

Chapitres	pages
Introduction	x
I.- Le langage cinématographique	1
1. L'espace	2
2. Le mouvement	6
3. Les genres	11
4. L'illusion	12
II.- La compréhension du film par l'enfant	17
1. Observations	17
2. Appréciations	20
III.- L'actualisation de l'image	30
1. Témoignages	30
2. Le passé	32
3. Le présent	34
4. Marque de l'image	35
5. Le milieu	38
6. L'image au service de l'éducation	41
7. Possibilités de l'image	43
IV.- Les instruments de travail	46
1. Le film	46
1a. Le générique et le scénario du film	51
1 b. L'appréciation	58
2. Genèse du test	59a
3.4. L'échantillonnage	64
5. Conditions et climat de travail	65
6. Testing	67
7. Le groupe adulte	68
V.- La présentation et l'analyse des résultats. . .	73
1. Compréhension spatiale	73
1a. Vue d'ensemble	81
2. Compréhension temporelle	88
2a. Vue d'ensemble	95
3. Compréhension globale	102
3a. Vue d'ensemble (3 b, Résumé, 112)	111
4. Lieu de résidence	117
5. Niveau socio-économique	119
6. Appréciation générale	121

TABLE DES MATIERES

v

Chapitre	pages
VI.- Conclusions et contribution possible.	125
BIBLIOGRAPHIE	135
Appendices	
1. Le formulaire du test	141
2. La compréhension du film par les filles de 11 ans et de 9 ans	146
3. Témoignages	151
4. Résumé	156

LISTE DES TABLEAUX

Tableaux	pages
I.- Garçons soumis à l'enquête sur la compréhension du film; classement d'après le lieu de résidence	65 a
II.- Garçons soumis à l'enquête sur la compréhension du film; classement d'après le niveau socio-économique	70 (1)
IV a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les 200 garçons de 11 ans et les 209 de 9 ans	83
V.- Différences constatées entre les résultats en % de la compréhension spatiale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, exprimées en valeur de "t"	84
VI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte	86 a
VI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les garçons de 11 ans et les adultes	86 b
VI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans.	86 c
VII.- Comparaisons entre les résultats en % entre la compréhension spatiale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t"	87

(1) Les tableaux III, IV, VI, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVI ont été supprimés.

Tableaux	pages
IX a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par 200 garçons de 11 ans et 209 de 9 ans	97
X.- Différence constatée entre les résultats en % de la compréhension temporelle du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, exprimée en valeur de "t".	98
XI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langa- ge cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte.	100 a
XI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par les garçons de 11 ans et les adultes	100 b
XI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans	100 c
XII.- Comparaisons entre les résultats en % de la compréhension temporelle du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, avec celle des adultes, exprimées en valeur de "t" . . .	101
XIV a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage ciné- matographique par les garçons de 11 ans et ceux de 9 ans	113 a
XV.- Différence constatée entre les résultats en % de la compréhension globale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, exprimée en valeur de "t"	114

LISTE DES TABLEAUX

viii

Tableaux	pages
XVI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte	115 a
XVI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 11 ans	115 b
XVI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans	115 c
XVII.- Comparaisons entre les résultats en % de la compréhension globale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t" .	116
XVIII.- Comparaisons des résultats en % de la compréhension spatiale, temporelle suivant le lieu de résidence	118
XIX.- Comparaisons des résultats en % de la compréhension spatiale par rapport au niveau socio-économique	120
XX.- Sondage chez un groupe de filles de la région métropolitaine et d'une position socio-économique moyenne pour la compréhension spatiale du film	147
XXI.- Sondage auprès d'un groupe de filles pour établir la compréhension temporelle du film . .	148
XXII.- Sondage auprès d'un groupe de filles pour établir la compréhension globale du film . . .	149
XXIII.- Comparaisons entre les résultats en % de la compréhension du film par les filles de 11 ans et de 9 ans, avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t"	150

LISTE DES FIGURES ET ILLUSTRATIONS

Figures	pages
I.- Plan d'ensemble	4
II.- Plans variés: moyen, gros, insert	5
III.- Le film: "La nuit est mon ennemie"	48 ⁹
IV.- Compréhension générale: garçons de 11 ans, de 9 ans, du groupe adulte	116 b

INTRODUCTION

Avec l'évolution progressive des techniques modernes d'expression, certaines questions nous inquiètent parfois. A quel âge, nous demandons-nous, l'enfant peut-il saisir le sens des images projetées sur l'écran? - Les expériences d'autant d'une dizaine d'années sont-elles encore valables? - Le langage concret utilisé partout, dans les livres, pour les indications routières, dans les annonces commerciales, à la télévision, a-t-il influencé l'enfant de manière à devancer l'âge de compréhension du langage filmé, reconnu comme normal jusqu'à présent?

Nous croyons que dans notre région, et sans doute dans les pays où le développement est comparable, l'état de chose a changé d'une façon ascendante et remarquable; l'enfant est éveillé plus à bonne heure à saisir le sens des images, grâce à tous les moyens mentionnés, surtout à la diffusion des récepteurs de télévision.

La présente étude a pour but d'établir, au niveau de 9 ans et de 11 ans, soit précisément de $8\frac{1}{2}$ à $9\frac{1}{2}$ ans et de $10\frac{1}{2}$ ans à $11\frac{1}{2}$ ans, la compréhension du langage cinématographique, à la vue d'un film ordinaire, comme il leur est loisible d'en regarder, soit au foyer par la télévision, soit dans les salles de cinéma, lorsqu'ils ont l'occasion de s'y rendre.

Nous voulons savoir s'il y a une différence significative entre la compréhension du langage cinématographique par les enfants de 9 ans ($8\frac{1}{2}$ - $9\frac{1}{2}$) et de 11 ans ($10\frac{1}{2}$ - $11\frac{1}{2}$). Nous poursuivrons notre recherche auprès de quelques groupes d'adultes et nous verrons s'il existe une différence entre la compréhension de ces derniers et celle des deux autres étudiés.

Comme il est presque impossible de présenter plusieurs longs métrages en dehors du temps scolaire, avec le même groupe de spectateurs, et durant la classe, à cause du dérangement considérable, nous avons résolu d'employer un seul film.

Les éléments du langage cinématographique sont trop nombreux pour qu'il soit possible de les étudier tous; un test fut préparé dans le but de cerner quelques points particuliers.

L'échantillonnage comprit deux groupes : l'un constitué par des milieux socio-économiques différents dans la métropole, et l'autre dans des centres plus ou moins considérables hors de la métropole. Le groupe adulte fut choisi parmi les étudiants de 16 ans et plus. Ces jeunes gens sont considérés comme adultes par rapport à l'admission aux films; de plus, les études cinématographiques de ces adolescents avaient été bien amorcées.

Voici la marche suivie pour l'exposé de cette étude:

Un premier chapitre comprend l'explication des termes

employés dans le langage cinématographique, spécialement ceux qui sont utilisés dans la présente recherche.

Un deuxième établit un relevé de la littérature, indiquant la situation telle que présentée par les auteurs et les psychologues au sujet de la compréhension du langage cinématographique et l'âge généralement reconnu pour une maîtrise convenable de ces difficultés.

Puisqu'il s'agit du langage de l'image, il convient d'appuyer sur cette forme d'expression. Le troisième chapitre étudiera la situation. Nous verrons quelle idée se font les auteurs actuels sur la compréhension du langage de l'image. Nous verrons l'image dans le passé, dans le présent, en essayant de trouver les causes qui rendent les enfants si réceptifs au langage imagé.

Le quatrième chapitre expose la recherche entreprise ainsi que les instruments employés: le film et son contenu, le formulaire et son administration, l'échantillonnage de la population enfantine et celui de la population adulte.

Le cinquième chapitre présente les résultats obtenus, il analyse les réponses suivant le milieu et l'âge. La comparaison est ensuite établie entre les groupes des garçons et ceux des adultes.

Le dernier chapitre renferme les conclusions et laisse prévoir quelques applications des résultats obtenus.

Une bibliographie indique les sources de documentation et de référence qui nous ont servi pour le présent travail; elle peut aider à un complément d'information.

C'est avec l'espoir d'être utile à la jeunesse québécoise et à la cause de l'éducation que nous avons entrepris cette étude. L'effort réalisé à date dans un milieu adolescent et adulte a démontré le bien fondé des recherches poursuivies en ce domaine et le profit considérable que pouvaient retirer de l'éducation cinématographique, les professeurs et les étudiants qui s'y adonnent avec goût, méthode et persévérance.

CHAPITRE PREMIER

LE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE

La connaissance et la signification des termes employés dans le langage sont nécessaires pour éviter toute confusion et toute ambiguïté. Le présent chapitre explique les mots et expressions usités dans les différents moyens de communication entre les individus.

Le langage consiste à communiquer ses pensées, à exprimer ses sentiments au moyen de mots compréhensibles, de signes écrits ou de gestes intelligibles. La voix, l'écriture, l'image et le signe peuvent donc concourir à transmettre un message.

La parole utilise les sons transmis par la voix; l'écriture emploie un caractère conventionnel ou représentatif; le signe est produit par le mouvement d'un membre ou de tout le corps.

Les conférenciers, les orateurs, les professeurs emploient la parole; les écrivains, les journalistes se servent de l'écriture; les architectes, les peintres, les dessinateurs, les photographes s'expriment par l'image; le signe est caractéristique de la mime, de la danse pour une expression silencieuse; il accompagne aussi la parole pour la rendre plus convaincante.

Les cinéastes ont recours aux images fixes, en les animant d'un rythme régulier à la projection, pour donner l'impression de la vie. C'est le véritable langage cinématographique.⁽¹⁾

Au cinéma, l'image ou le dessin sont transmis sur un écran au moyen d'une pellicule photographique plus ou moins transparente, traversée par un rayon lumineux. Ces images représentent une idée et constituent le plan; un grand nombre d'images sont parfois nécessaires pour former un plan; ce dernier se continue tant qu'il n'y a pas eu arrêt de l'appareil photographique, suivi d'un nouveau départ.

Le caméraman peut employer son appareil et le faire pivoter d'une manière horizontale ou verticale pour un panoramique, le placer plus haut que le sujet pour une plongée, ou plus bas pour une contre-plongée. Placé à un certain angle, il prend une vue latérale, ou alternativement de dos et de face, il saisit un champ et un contre-champ. Si la caméra précède, accompagne ou suit le sujet, ce sera un travelling avant, latéral ou arrière.

1. L'espace.

L'espace saisi par le photographe sera plus ou moins vaste pour donner une vision d'ensemble ou attirer

¹ Roudier, A., Le Langage du cinéma, Liget, Paris, 1962, cf.p.29-31.

l'attention sur les personnages. Le plan d'ensemble (paysage ou décor) situe l'action en la localisant dans une région donnée; le plan personnage cadre les individus; le plan visage saisit la physionomie des acteurs. Un très gros plan insiste sur une partie significative ou un objet important. (Voir illustrations aux pages 4 et 5). Le champ visuel est ainsi ouvert ou restreint suivant le gré du metteur en scène.²

En effet, "le plan délimite l'espace"^{2a}. Un plan d'ensemble nous est-il offert: c'est une classe tout entière avec ses murs, ses élèves au travail; rien n'attire notre attention d'une manière particulière; nous considérons l'ensemble: les décorations, l'application au travail donné. La caméra nous présente-t-elle un étudiant isolé? c'est lui qui est le point de mire, nous oublions tous les autres (plan moyen); son visage remplit-il l'espace de l'image ou de l'écran (gros plan)? alors, ce sont les réactions du personnage, lui-même, la joie du succès, les difficultés éprouvées à accomplir la tâche, les inquiétudes, la tension devant l'épreuve, le découragement, le désespoir... Si c'est l'oeil, seul, démesurément agrandi (Très gros plan, insert)! alors nous essayons de découvrir les causes de l'épreuve; l'ennui, l'isolement, la distraction, la nervosité, la peur; ou encore

² Cf Roger, J., Grammaire du cinéma, Paris, Ed. Univ. 1955; Claude, R. (all), Panoramique sur le 7e Art, Paris, Ed. Univ., 1959.

^{2a} Weyergans, F., Mais oui, vous comprenez le cinéma, p. 17, Ed. du Jour, Paris, 1963.

ce peut être une main fébrile qui tient nerveusement le stylo pour terminer un examen décisif...

Sommes-nous devant une riche campagne anglaise: cour spacieuse, ombragée d'arbres séculaires, conduisant à une demeure princière? L'ensemble est splendide! Puis le château se détache, se rapproche, c'est là où nous nous introduisons. La porte se dessine plus nette; nous pénétrons dans la demeure. Un monsieur frappe; plus rien des abords ne distrait; c'est le personnage qui captive. Un visage étonné est surpris de ne pas avoir de réponse... L'oeil collé à la fenêtre découvre la triste réalité: un bandit vient de tout saccager, laissant les appartements dans un état pitoyable.

C'est vraiment l'espace qui s'est replié sur les objets, concentrant l'intérêt sur le personnage ou encore sur un point crucial, sur un sens révélateur. Tout cela demande un certain développement pour découvrir le contenu de l'image. C'est un moyen d'expression qu'il est nécessaire de comprendre et de maîtriser.

On pourrait comparer cette vision de l'espace présenté à notre regard à celle qui nous est offerte par la fenêtre de notre demeure, bien délimitée par son cadrage. Si nous sommes près de l'ouverture et que le temps est clair, nous percevons un vaste paysage ou un défilé grandiose. Si nous sommes plus éloigné, nous ne voyons, en faisant abstraction des autres choses, que les individus qui passent à

quelques pas de la maison, ou seulement la tête tout près de la vitre ou le doigt qui s'écrase sur la glace.

L'espace offert par le cinéma n'est pas l'espace statique, théâtral, ainsi que le note Jean Mitry:

L'espace filmique n'est plus un réceptacle; ce n'est plus un espace fixe qui enveloppe un ensemble de mouvements déterminés, mais l'Espace, infiniment mobile et variable, qui se compose en une infinité de cadres et de plans, et détermine ou explicite les mouvements qu'il contient en devenant mouvement lui-même. Il est forme structurante autant que forme structurée.³

³ Mitry, Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, I les structures, Paris, Ed. Univ., 1963.

(suite à la page 6.)



Figure 1

Plan d'ensemble



Plan moyen



Gros plan

Insert



Figure II.

2. Le mouvement.

Le rythme est un autre élément essentiel. Le nombre d'images qui passent sous nos yeux pour donner l'illusion d'un mouvement régulier et uniforme est de 16 images à la seconde pour le film muet. L'oeil conserve imprimée sur la rétine, une image, environ 1/10 de seconde; si nous regardons plus de dix images à la seconde, elles se succéderont sans que nous puissions apercevoir de transition. Pour le film parlant, on choisira une cadence plus rapide, celle de 24 images à la seconde, ce qui donnera plus de place pour l'enregistrement des ondes imprimées sur la pellicule, et facilitera un meilleur rendement sonore.

La rotation d'un obturateur à deux ou trois pales, voile le changement des images; le passage d'une image à la suivante se produit pendant que le rayon lumineux est obstrué; dans le cas contraire, nous serions témoin d'un intolérable sautellement de l'image.

La vitesse peut varier pour donner l'illusion d'un mouvement ralenti ou accéléré; la double reproduction d'une image retardera un mouvement, alors que la suppression d'une image le rendra deux fois plus rapide. Les films de Charlot ou les parades militaires du temps du muet prennent une allure désordonnée et ridicule lorsqu'ils passent au rythme du parlant.

Certains trucs photographiques exposeront d'une façon assez rapide un développpement plutôt lent; ainsi, une caméra immobile saisira la croissance d'une plante, l'éclosion d'un bourgeon ou l'épanouissement d'une fleur en prenant une photographie à toutes les minutes, à toutes les heures ou à toutes les semaines, alors que la projection se fera au rythme régulier.

Ces photographies prises avec grand soin constituent un amas de matériel qu'on n'utilise presque jamais tel quel. Les techniciens examinent soigneusement chacune des images pour en apprécier la netteté, le fond (cadrage)..; le tout est groupé et disposé suivant une unité d'action (séquence) pour donner un ensemble logique, ce qui constitue le montage.

Les transitions servent à passer d'une série de plans à une autre. Elles sont brusques ou franches pour donner l'idée d'énergie, de vigueur ou de rapidité. Si l'image est déplacée graduellement par la suivante au moyen d'un volet (cercle, étoile, diagonale, verticales), la succession se fait plus logiquement, d'une façon moins brusque. Le fondu permet la suppression presque imperceptible d'une image pour la voir remplacer par la suivante en passant au noir, au blanc, ou au fondu enchaîné, par surimpression; ce dernier procédé fait disparaître progressivement l'image en diminuant la lumière par l'interposition d'un filtre plus ou moins opaque et expose de nouveau la pellicule en éclairant de plus en

plus le sujet. Cette succession indique une évolution dans le temps.

Au théâtre, les événements se poursuivent dans un ordre chronologique; le contraire se poursuit souvent au cinéma. Les scènes sont prises sur un plateau, souvent loué, ou à l'extérieur dans une suite qui répond aux exigences du décor ou de la présence des personnages dont les minutes sont évaluées à un prix très élevé. Ainsi, on photographie d'une manière continue, les scènes qui se passent dans un même lieu, avec les mêmes acteurs, peu importe si les événements se déroulent à un intervalle de temps assez considérable; il suffira de rétablir la suite normale à l'atelier de montage.

Le déroulement des faits pourra éliminer des passages secondaires qui seront facilement rétablis par le spectateur; ce procédé est connu sous le nom d'ellipse. Une difficulté de tournage est ainsi surmontée lorsque pour éviter de présenter une séquence, un voyage dans un pays lointain, par exemple, on aperçoit sur le visage de l'acteur, les effets réguliers des lumières et des ombres pareils à ceux d'un train en mouvement. De même, pour se dispenser des scènes horribles d'un meurtre, le metteur en scène montre seulement les jeux de physionomies causés par l'assassinat situé en dehors du champ de vision. Le raccourci, fondé sur la rapidité des réflexes du spectateur permet, en supprimant les détails superflus de suggérer au public, sans les exprimer, des sentiments d'une intensité saisissante.

Si un événement doit avoir lieu à un moment ultérieur, il est ~~exposé~~ au présent par une projection dans le futur pour produire une impression plus vivante et plus frappante.

Plus souvent, une meilleure compréhension de l'action présente est fonction d'un souvenir; l'image du passé rappelle subitement le fait comme s'il se déroulait au moment présent; c'est le recul dans le passé, le retour en arrière, le flash-back qui bouleverse l'ordre chronologique des événements.

Justifié par un vif intérêt, il nous fait revivre après un épisode, un récit nécessaire à la compréhension du sujet. C'est le rappel d'un souvenir conservé dans la mémoire, pour une meilleure connaissance du personnage.

Cette révolution se fait de deux manières: totalement, après l'exposé du dénouement, une rétrospective présente le cheminement des diverses situations; partiellement, de multiples retours en arrière plongent dans la mémoire au fur et à mesure que les épisodes sont nécessaires à l'explication du récit.

Voici ce que nous lisons sur ce sujet dans "Initiation au cinéma,

Le procédé du retour arrière modèle le récit sur les mouvements des sentiments et les surprises de la mémoire. Il abandonne la durée réelle pour s'intéresser à la durée psychologique, il comprime le temps, le réduisant à la durée d'une rêverie et il lui donne une plénitude, une densité particulière, comparable à celles qu'apporte dans

la tragédie l'unité de temps. Ici, l'unité du temps est celle de la mémoire.⁴

Le cinéma se forge une représentation du temps, il l'offre au spectateur qui doit rétablir les faits dans un ordre logique, par une reconstitution aussi rapide que la succession des images projetées à l'écran.

Le temps! Rien n'est plus facile que de présenter un récit dans l'ordre chronologique: deux époux viennent de se marier, un enfant les comble de joie; celui-ci grandit au sein d'un foyer affectueux et heureux. Grâce à l'éducation et à l'instruction reçues, le nouveau citoyen accomplit merveilleusement son chemin dans la société; malheureusement un accident fait écrouler les magnifiques plans à peine ébauchés.

L'expression de passé au cinéma pose plusieurs problèmes:

"La perception du passé, le souvenir est, psychologiquement complexe! A revivre mes souvenirs, je ne perds pas conscience de ma situation actuelle. C'est même cette double impression du passé et du présent, ce rapport, ce contraste entre ce qui est et ce qui fut et ne sera plus qui constitue le charme mélancolique parfois la cruauté du souvenir".^{4a}

Le réalisateur peut à sa guise, pour rendre le rythme plus palpitant, pour augmenter le suspense, renverser l'ordre ordinaire des événements: la mort vient de faucher un

⁴ Rambaud, C., (coll.), Initiation au cinéma, Paris, Ligel, 1960, p. 61.

^{4a} Au delà de l'image, Ligel, Paris, (...), p. 40.

célèbre industriel; un mot s'échappe des lèvres du moribond: "Rosebud", (bouton de rose). Puis on expose une suite d'incidents, d'intrigues qui rappelle l'idéal de jeunesse de notre héros et explique le dénouement. Le film d'Orson Welles, "Citizian Kane", pourrait illustrer un semblable procédé.

S'agit-il d'une situation ambiguë? le metteur en scène nous présente l'état actuel, la position des personnages. Par exemple, le propriétaire d'un château vit heureux dans ses domaines; des parents et des amis émettent des doutes sur la véritable identité du baron, à la suite de certaines absences de mémoire; un procès est intenté. Les témoins accumulent des preuves écrasantes. La description du présent fait place au souvenir: au lieu d'un récit ennuyeux, de nombreux retours en arrière viennent illustrer la manière dont les choses se sont passées au fur et à mesure que le procès se déroule. (Le film: La Nuit est mon Ennemi.)

L'intelligence doit faire un effort pour replacer dans le temps convenable les faits qui sont visualisés, faire une transposition des situations, démêler l'ordre chronologique, ce qui exige quelques raisonnements, une bonne compréhension d'un procédé plutôt rare dans le récit littéraire.

Durant une trentaine d'années, le film se contenta de présenter des images; une légende venait parfois donner une brève explication et une musique d'accompagnement créer une atmosphère. Vers 1929, un autre élément vint remplacer

ces auxiliaires qui retardaient l'action ou en donnaient une fausse interprétation; une bande sonore était annexée à la bande image. Comme dans toute transformation, une exagération du verbe renversa la primauté de l'image. Des explications surabondantes rendaient presque inutile le travail de la caméra. De grands artistes luttèrent contre le nouveau-venu, jusqu'à ce qu'une amélioration considérable établît une juste proportion entre la parole et l'action.

L'enregistrement du son fut cependant un véritable progrès. Sur le côté de la pellicule, une bande reçoit une ombre plus ou moins sombre, plus ou moins régulière, unie ou anguleuse, et influence un rayon lumineux provenant d'une cellule photo-électrique, faisant varier l'intensité du

(suite à la page 11).

faisceau reçu par une plaque concave qui réfléchit les rayons sur l'axe central. Un amplificateur augmente l'impulsion reçue, la transmet au haut-parleur; et nous percevons ainsi une voix, un bruit, une mélodie...

Comme l'ampoule de l'image et celle du son ne peuvent occuper le même plan horizontal, il a été convenu de devancer de 21 images visuelles, la bande sonore. Ainsi, les paroles prononcées sembleront accompagner le mouvement des lèvres.

Le son, tout comme le silence, prépare le spectateur à l'action suivante; une musique douce, envoûtante, crée un tout autre effet qu'un tintamarre assourdissant.

3. Les genres

Une histoire, un fait, une description locale, industrielle, instrumentale, une narration historique, scientifique peuvent être transcrits d'un texte oral ou écrit et transposés en style photographique. Ce récit porte le nom de scénario; il est étudié soigneusement; l'équivalent visuel vient accompagner l'écriture pour former un découpage technique soigneusement minuté.

Le documentaire, le court métrage ou le film de plusieurs heures sont employés pour un bref compte-rendu, une transmission d'un message important ou une étude sur l'évolution d'un personnage important. Une série d'intrigues

démontre la nécessité d'une organisation sérieuse pour la réussite d'une démarche, des aventures comiques, sentimentales, terrifiantes, ou d'une détente bienfaisante.

Tous les goûts du public seront satisfaits: les jeunes applaudiront l'action soutenue; les adolescents jouiront d'une intrigue violente, d'une explosion sentimentale, d'une agitation fébrile; les adultes sérieux et cultivés apprécieront l'analyse subtile d'un caractère fortement trempé.

La vedette (personne qu'on aime voir) charmera par ses allures, son accoutrement, son physique; elle favorisera la sympathie, l'identification; un protagoniste provoquera le défoulement en suscitant des sentiments de mépris, de dégoût; l'incertitude de l'action reproduira une action ordinaire d'un milieu social moyen, et le succès éphémère ou le bonheur final feront naître l'espoir d'une solution heureuse de difficultés affrontées dans la vie quotidienne.

4. L'illusion.

Sur la scène de théâtre, nous savons que les personnes sont maquillées pour donner l'illusion d'une parfaite ressemblance: un acteur se transformera en moine, en bandit, en guerrier; une femme deviendra une reine, une fée, une comtesse, une ménagère, une sorcière; un appartement se transformera aux entractes en salon, en forêt, en prison ou en château.

A l'écran, le maquillage se présentera subitement; d'une image à l'autre la transformation sera immédiate, imperceptible. Un acteur sera adolescent aux cheveux blonds, homme châtain, vieillard grisonnant, sans qu'il soit nécessaire d'interrompre l'action; le maquilleur aura travaillé des heures, cependant on en verra les effets sans intervalle de temps. On passera de l'intérieur d'un château à une course en forêt sans que le plateau tourne, sans bruit de coulisses. Les maquettistes auront travaillé des semaines durant, à élever des façades de palais, à construire des ponts de bateaux, à élever des monuments; les acteurs auront parcouru des distances considérables pour tourner une bataille, pour filmer un voyage dans les mers du sud, une chevauchée dans les plaines désertiques.

La même vedette remplira deux rôles sur la même scène, elle parlera à son sosie avec une aisance consommée. Un train foncera sur les spectateurs, un avion accomplira des prouesses de virage ou des plonges d'acrobatie; une chute spectaculaire bouleversera les assistants, une voiture promenade plongera dans un ravin, un bateau croulera engouffrant quantité de passagers, une bataille furieuse anéantira un bataillon. Tous ces effets nous mettront dans le jeu ou dans le feu de l'action, grâce à l'habileté de l'équipe qui travaille sous l'experte direction du metteur en scène et l'esprit d'initiative des chefs de service.

Le jeu est parfait s'il réussit à produire l'impression du réel, sans contrefaire ou exagérer outre mesure. Une brève visite à un studio de cinéma, tel celui de l'"Universal Studio" à Hollywood, suffit à démontrer l'irréel, l'imaginaire, le fantastique où vivent les acteurs du 7e Art. C'est le domaine de l'illusion par excellence.

Dans une enceinte de quelques milles carrés, toutes les caractéristiques nationales se trouvent réunies: jardins exotiques du Japon, de la Chine, de l'Inde avec leurs fleurs voyantes, leurs plantes vivaces, leurs pagodes; Paris exhibe ses bistrots, ses restaurants au grand air, ses parterres, ses annonces de vins; les places publiques de Londres, de Bruxelles, de Madrid, de Rome sont facilement reconnaissables... On y revoit les rues poudreuses parcourues par les diligences, les pavés à carreaux de Versailles, les routes sinueuses bordées de cactus, d'arbres desséchés sur tréteaux mobiles, de lianes entremêlées pour les embuscades..; dans un coin, les roulottes sont entassées, les camions camouflés sont remisés, tout prêts pour une randonnée lointaine.

Seul le décor convenable et nécessaire sera employé pour une scène précise. Deux dimensions apparaîtront sur l'image: la hauteur et la largeur; impossible de voir la profondeur, elle n'existe pas; des étais viennent appuyer ces fragiles façades.

A l'intérieur des hangars, des manoeuvres transportent d'innombrables sacs de plâtre que les artistes utiliseront pour fabriquer colonnades, ceintres et plafonds du Moyen-Age; des peintres s'affairent à transformer salons, cuisines, cours intérieures; des menuisiers construisent des comptoirs, des librairies... Et nous aurons dans un coin, avec un mur à trois pans, une somptueuse demeure romaine, grecque ou égyptienne.

A force de fabriquer ces demeures factices, on en viendra à leur donner une certaine consistance; Walt Disney construira de toutes pièces une cité enchantée où évoluent les humains, petits ou grands, dans des diligences, des bateaux, des sous-marins; les gens s'élèvent dans les airs, passent d'un sommet à un autre dans un téléphérique, escaladent les rochers, traversent les tunnels. Toutes sortes d'animaux contentent la curiosité des visiteurs: des chèvres, des antilopes, des zèbres animent le paysage comme dans les voyages en Amérique du Sud ou en Afrique. Disneyland sera une véritable cité de merveilles.

Tel est le décor qui servira de fond de scènes à bon nombre de prises de vue, sans qu'il soit nécessaire de recourir aux talents de peintres réputés.

Rien d'étonnant que quantité de gens abandonnent fatigue et soucis à la porte du cinéma et que les enfants viennent chercher une représentation de leur conception de la vie future où tout est fascinateur.

Comment l'enfant réagira-t-il devant les éléments du langage cinématographique qui lui sont imposés par le metteur en scène? Comprendra-t-il le sens des images avec cette variété de plans, limitant l'espace dans un angle de 35°, localisant certains points, éliminant les autres, animant les uns, immobilisant ceux-là, rapprochant à volonté telle portion du champ visuel, grossissant tel objet comme s'il était à la portée de la main? Discernera-t-il l'importance des personnages à travers les gros plans? Découvrira-t-il les sentiments derrière les traits de la physionomie du visage?

Le passage subit d'un plan à un autre cache une signification. Nous examinerons si l'enfant est capable de saisir une ellipse dans un exposé; s'il peut replacer dans le temps une succession bouleversée qui va du présent au passé, de l'actuel au futur pour revenir dans la situation courante. Nous allons essayer de percer les mystères qui entourent la compréhension du film par les garçons de 9 ans et de 11 ans.

Voyons d'abord les opinions émises par les chercheurs qui se sont penchés sur le sujet depuis quelques années.

CHAPITRE DEUXIEME

LA COMPREHENSION DU FILM PAR L'ENFANT

Les termes du langage en général, et plus précisément ceux du cinéma, nous étant mieux connus, nous allons essayer de découvrir l'idée que les garçons se font de ces signes et la capacité de compréhension suivant certains niveaux d'âge chronologique.

1. Observations.

L'univers de l'enfant est plutôt limité: son corps, ses jouets, sa chambre, son foyer, ses parents, la cour, la rue, le coin résidentiel; la généralisation s'établit peu à peu: de la connaissance de ses proches, il en arrive à celle de ses amis, de ses voisins, de ses compagnons de jeu, de ses camarades de classe, de l'homme en général.

Le film présente à l'enfant une autre vision des hommes et des choses; il ^{la} transforme, la complète et l'universalise; il offre sous deux dimensions des objets explorés sous les mesures de largeur, hauteur et profondeur. C'est une autre perception du monde qui l'entoure.

L'enfant doit d'abord se conditionner et admettre que les objets, d'immobiles qu'ils sont, ont reçu une possibilité extrinsèque de se mouvoir devant lui, alors qu'il est immobile et confortablement assis pour assister au spectacle.

De plus la limitation de l'espace, causée par le cadre de l'écran, l'oblige à faire abstraction de tout autre objet à l'extérieur de ce champ. L'enfant aime expérimenter par lui-même, surtout par le toucher, ce qui s'offre à sa vue, il doit se contenter ici de regarder à distance un objet sans épaisseur.

Les actions, de simples qu'elles sont dans la vie ordinaire, se compliquent étrangement. Les images au lieu de se succéder avec précision, disparaissent graduellement ou subitement comme par magie pour être remplacées par d'autres qui apparaissent de la même façon.

L'art comme tel n'impressionne pas l'enfant; cependant un beau paysage, un objet fortement coloré provoquent une expression d'admiration. Un animal apparaît dans le lointain, tous ses mouvements font l'objet d'une attention méticuleuse. Le mystérieux saisit et engendre une concentration qui provoque des réactions physiques: regards soutenus, respiration haletante, mains tendues, jambes agitées, corps soulevés... afin de s'approcher et de saisir, si possible, l'objet insolite.

L'ordre chronologique est normal pour l'enfant; tout se déroule au présent, accompagné d'un passé et d'un futur prochains. Papa est avec moi en ce moment, il était au travail hier, il s'absentera demain pour un voyage à l'extérieur. Je mange présentement, j'ai déjeûné ce matin, je collationnerai avant de me reposer.

Une certaine maturation est nécessaire pour transformer cet ordre de chose. Il y a risque de confusion, si l'action est trop lointaine, si le jeu n'est pas familier, si les personnages sont inconnus.

Le temps, l'espace peuvent-ils être explorés? Autrefois, les domaines sidéraux n'inquiétaient personne; on ne songeait même pas s'y rendre un jour. Seule l'imagination des romanciers se permettait des fantaisies qui tenaient de la rêverie. Maintenant les envolées spatiales, les machines à explorer le temps nous laissent perplexes, et les devins avec leur boule magique font entrevoir la possibilité de réalisations insoupçonnées.

Sous le titre: L'acte perceptif et le cinéma, voici comme Henri Wallon résume la relation temps, espace:

Hegel considère, lui que ce qui est primitif, c'est le mouvement, que ce temps et cet espace communément regardés comme des milieux où se meuvent les choses sont en fait des abstractions, et que ce qui fait leur réalité c'est le mouvement. Je crois que la physique moderne donne raison à Hegel: il n'y a pas de distinction initiale entre ces deux coordonnées, l'espace et le temps; ce qui est primitif c'est le mouvement. Engels déclarait: "Le mouvement, c'est l'essence des choses". Il le disait après Descartes.

Au point de vue perceptif, le mouvement est également ce qu'il y a de premier; nous détachons du fond les objets en mouvement et nous en détachons les soi-disant milieux où ils déploient leur action.¹

L. Wallon, H., L'acte perceptif et le cinéma, Revue Internationale de Filmologie, avril-juin 1953, p. 107.

Les inquisitions dans le passé font surgir des situations reléguées dans les oubliettes depuis des siècles; les souvenirs d'enfance, de jeunesse, le traitement des amnésistes permettent de revivre avec autant d'intensité les émotions ressenties autrefois.

2. Appréciations

Voici quelques données générales recueillies à la suite des études faites sur la compréhension de l'espace et du temps par l'enfant. Nous verrons au cours de ces pages, l'application de ces principes au domaine plus particulier du cinéma. Plusieurs auteurs se sont d'ailleurs basés sur ces recherches pour étendre au 7e Art les conclusions obtenues antérieurement.

Les opérations propositionnelles (logique des propositions), avec leurs structures d'ensemble particulières, qui sont celles du réseau (lattice) et d'un groupe de quatre transformations (intensité, inversion, réciprocité et corrélativité), n'apparaissent, en effet, que vers 11-12 ans et ne s'organisent systématiquement qu'entre 12 et 15 ans.²

Vers 7 ou 8 ans a lieu le point de départ des futures opérations de l'intelligence; c'est la "période préopératoire du développement", puis viennent les "opérations elles-mêmes" qui se constituent en deux étapes successives, l'une concrète entre 7 et 11 ans et plus proche de l'action, l'autre formelle ou propositionnelle, après 11-12 ans seulement.³

Les notions d'espace et de temps ont été étudiées en fonction de la vitesse dont elles sont les facteurs;

2. Piaget, J. Six études de psychologie. Genève, Ed. Gonthier, 1964, p. 105, 106.

3. Op. cit. p. 99.

cependant elles peuvent être généralisées: "Fondées aussi sur l'ordre temporel (avant et après) et sur l'ordre spatial (devant et derrière), l'intuition du dépassement ne fait appel ni à la durée ni à l'espace parcouru et cependant elle fournit un critère exact de vitesse".⁴

Et voici pour les niveaux d'âge, toujours selon Piaget:

Or, après onze ou douze ans, la pensée formelle devient possible, c'est-à-dire que les opérations logiques commencent à être transposées du plan de la manipulation concrète au plan des idées seules, exprimées en un langage quelconque (le langage des mots ou celui des symboles mathématiques, etc.), mais sans l'appui de la perception, de l'expérience, ni même de la croyance".⁵

Les mêmes périodes d'âge ont servi de démarcation pour les stades de compréhension du langage cinématographique. J. P. Mayer, en 1945, citait Piaget: "In this way, a child may cease between the ages of 7 and 11 to 12 to show any signs syncretism in his perceptive intelligence (...). Children therefore not only perceive by means of general schemas, but these actually supplant the perception of detail."⁶

En 1950, le professeur Henri Wallon délimitait les groupes de la façon suivante: le premier de 3 à 6 ans.

L'époque suivante (7 à 12 ans) est une période d'objectivité croissante. Cependant l'enfant ne détache pas encore nettement les qualités les unes des autres. Rien n'est

⁴ Op. cit. p. 99.

⁵ Op. cit. p. 78.

⁶ Mayer, J.P., Sociology of Film, London, Faber and Faber Limited, (1945), p. 132.

constant dans l'objet du moment qu'une de ses propriétés est modifiée. On peut se demander comment il sera identifié à travers les déplacements, les transformations, les décompositions, les changements d'échelles que le cinéma lui fait subir. C'est le problème fondamental du cinéma que de réaliser l'identité à travers les changements; il ne peut présenter les choses en repos, sous peine de faire sentir l'irréalité et l'imperfection de leur image. A cette difficulté d'identification répond d'ailleurs chez l'enfant l'aptitude que nous avons signalée, à accepter toutes les métamorphoses.

Quand vient la puberté, la base perceptive est devenue la même que chez l'adulte. Mais se pose alors la question des goûts et des tendances. C'est l'action représentée par le film qui prend de l'importance...

Le professeur Enrico Fulchignoni de Rome, se basait sur les mêmes normes dans un article publié en 1949.⁸

Les études conduites par Bianka et Zazzo conduisent sensiblement aux mêmes conclusions. Dans Niveau mental et compréhension du cinéma, 1951, René Zazzo

étudie le développement graduel de l'esprit de l'enfant et son aptitude, selon les âges, à comprendre le langage cinématographique. (...) Avant l'âge de 8 ans, l'enfant ne comprend pas que la vision d'un paysage dépend du point de vue du spectateur. Entre 10 et 12 ans, les difficultés de 'décentration' sont tout juste résolues.

Comment l'enfant pourrait-il donc comprendre les rapides changements de points de vue au cours d'un film? On étudie d'abord la façon dont l'enfant comprend un procédé cinématographique courant, celui du champ contre-champ, où deux personnages en conversation sont montrés alternativement, comme chacun d'eux voit l'autre...⁹

7 Wallon, H., L'enfant et le film, Revue Internationale de Filmologie, No 5, 1950, p. 24

8 Fulchignoni, E., Les différents stades de syncrétisme des intérêts sociaux, Revue Internationale du Cinéma, 1949, No 4, p. 40.

9 Zazzo, R., Niveau mental et compréhension du cinéma, Revue Internationale de Filmologie, No 5, 1951, p. 29-36.

De son côté, Bianka Zazzo, affirme que

Les enfants saisissent très tôt -dès l'âge de 7 ans- le déroulement de l'action, ce qu'on attribue à la reproduction dynamique de l'action, au caractère visuel et concret de la reproduction cinématographique, ainsi qu'au caractère fortement structuré du cinéma. Les difficultés qu'éprouve un enfant à comprendre le film sont dues à l'usage de la 'grammaire cinématographique' (par exemple les convocations concernant le temps). Plus le film est long, plus l'enfant éprouve de difficultés. L'enfant arrive généralement à suivre l'action d'un film et à y participer intensément, mais la manière dont le film présente cette action lui échappe en grande partie.¹⁰

Dans une communication faite au deuxième Congrès international de filmologie, tenu à Paris en 1955, le même auteur notait, après une enquête auprès de deux groupes de garçons (7 à 9 ans, et 9 à 11 ans) et de deux groupes de filles (mêmes âges), que

Les plans animés et les plans d'ensemble sont plus propres à provoquer des réactions que les gros plans et les scènes animées. La modification continuelle de l'angle de prise de vue et du mouvement des objets maintiennent le spectateur en état d'attente et l'on ne peut donc pas considérer qu'assister à la projection d'un film est une occupation passive.¹¹

Un autre point de vue très intéressant au sujet de la compréhension du langage cinématographique par rapport au développement psychologique de l'enfant, est celui adopté par Gordon Mirams et publié par Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O.

¹⁰ Zazzo, B., Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique par la conduite du récit chez l'enfant., Revue Internationale de Filmologie, 1952, No 9, p. 25-36.

¹¹ Zazzo, B., Effets de la grosseur et de la mobilité des plans sur les réactions des spectateurs enfants.

dans son numéro de mars 1961:

La première phase, jusqu'à 7 ans, est celle du rêve, du 'conte de fée', où les enfants vivent dans un monde imaginaire. (...) La seconde phase va de 7 à 12 ans. C'est l'âge de 'Robinson Crusoë', où l'enfant prend conscience du monde réel, et s'intéresse à l'action, aux aventures. Par ailleurs il est aussi capable de prendre une attitude objective et de suivre le fil d'une intrigue.

=
Cette période mène à la troisième, qui est l'âge de la puberté, soit entre 12 et 16 ans. La personnalité de l'enfant s'affirme et les tensions s'accusent. L'attraction qu'exerce le cinéma est normalement très forte à cet âge, mais l'enfant est capable de distinguer la fiction cinématographique de la réalité. Il est capable non seulement de comprendre 'globalement' un film, mais il commence à s'intéresser à l'agencement des parties, et cherche à en interpréter la signification.

Telle est du moins l'opinion des auteurs qui soutiennent que l'enfant est imperméable au 'langage du cinéma' avant la puberté. Selon une autre variante de cette même thèse, on peut distinguer deux époques dans la compréhension du cinéma chez l'enfant: il faut que celui-ci ait dépassé l'âge normal de dix ans pour discerner le lien entre les séquences, et interpréter correctement les divers procédés techniques d'expression cinématographique; la compréhension complète du sens véritable d'un film exige un âge mental d'au moins 12 ans.¹²

Le compte-rendu des "Travaux et documents du Comité Catholique de l'enfance" se rallie aux données précédentes et précise que:

L'action, dans son ensemble, peut être comprise par des enfants de 9-10 ans. Ceux-ci peuvent déjà avoir une vue objective de l'action du film et la détacher complètement de leur vie et de leur entourage. Mais une compréhension claire de la structure interne d'un film n'est pas encore acquise. Ce n'est que vers l'âge de 11 à 17 ans que cette structure interne peut être comprise.¹³

12 Le cinéma vu par les enfants, Le Courrier de l'UNESCO, mars 1961, p. 26.

13 Les films d'enfants, Ed. Fleurus, 1960, p.57.

Martin Keilhacker remarque^{que} le cinéma est un monde imaginaire pour les enfants, tandis que pour les adolescents il est un domaine dans lequel ils peuvent se représenter leur propre avenir;

Le sentiment du réel se manifeste sous trois formes chez l'enfant: (1) les petits, de 6 à 7 ans, attribuent souvent à l'image cinématographique une réalité objective. C'est plus tard seulement qu'ils distinguent la réalité objective et l'image cinématographique. (2) La seconde forme que peut prendre ce sentiment du réel est une participation active à l'action du film. (3) La troisième forme se manifeste par une participation affective à l'action du film et par l'identification avec le 'héros'. (...) L'enfant ne commence à déceler les truquages photographiques qu'au début de la puberté.¹⁴

En 1950, Henri Storck publiait, sous la direction de l'U.N.E.S.C.O. une étude sur Le film récréatif pour spectateurs juvéniles et tentait de vulgariser la notion de niveaux d'âge pour la compréhension du film.¹⁵

Les recherches aux Etats-Unis sur la perception et la compréhension du film par les jeunes sont peu nombreuses. Si l'on s'en rapporte à la recension faite par l'U.N.E.S.C.O. dans Etudes et Documents, No 31, de 1961, on remarque des articles ou des volumes qui traitent plutôt de l'influence du film sur les enfants.¹⁶

¹⁴ Keilhacker, Martin, Le sentiment du réel dans l'expérience cinématographique des enfants et des jeunes gens, in Jugend und Film, Munich, cité par Psychological Abstracts, 1957, p. 46.

¹⁵ Stork, H., Le film récréatif pour spectateurs juvéniles, UNESCO, 1950.

¹⁶ Etudes et documents d'information, No 31, UNESCO, 1961.

Voici quelques études qui ont traité des effets du film sur les enfants et les adolescents entre autres le film d'horreur, d'épouvante, les émissions policières;¹⁷ d'autres se sont préoccupés des préjugés raciaux et religieux;¹⁸ quelques-uns ont traité de principes généraux et des conditions auxquelles doivent répondre les séances d'enfants pour qu'ils y participent au maximum¹⁹, ou l'emploi du film en éducation²⁰.

D'autre part, de nombreuses recherches portent sur l'enseignement audio-visuel; plusieurs universités font des études poussées dans ce domaine, notamment celle de Yale et de Bloomington.

Learning from Films décrit l'acquisition des connaissances par le film, les effets produits par les films sur l'apprentissage, les critères d'évaluation des films didactiques, l'usage et l'efficacité des films d'enseignement.²¹

De son côté l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud publie une bibliographie de 80 pages sur les techniques audiovisuelles appliquées à l'éducation.²²

¹⁷ Bruner, J.,^GFowler, The Strategy of terror: Audience response to Blitzkrieg in Western, in Journal of Abnormal and Social Psychology, oct. 1941.

Preston, M.I., Children's Reaction to Movie Horrors and radio crime, Journal of Pediatrics, 1941, p. 147-168.

¹⁸ Rath, L.E. et^FTrager, Public Opinion and "Crossfire", Journal of Educational Sociology, 1948, p. 345-368.

¹⁹ Brandt, H. P., The Psychology of seeing motion Pictures, in Elliott, G., Film and Education, New York, Philosophical Library, 1948, p. 39-54.

²⁰ Dale, E.,^{FW}Dunn, (...) Motion Pictures in Education, New York, H.W. Wilson Co. 1938.

Pour résumer la situation jusqu'à ces dernières années, après avoir consulté les auteurs de nombreux pays: la France, la Belgique, l'Allemagne, l'Australie, l'Italie, les Etats-Unis, rien de mieux que de rappeler la synthèse établie par J.M.L. Peters dans son livre L'éducation cinématographique.²³ Voici en substance sa classification:

Pendant la phase de 7 à 9 ans, le monde des objets est perçu comme un tout; l'imagination doit combler les lacunes de la présentation; un intérêt progressif se manifeste pour le travail et les actes des hommes et animaux. L'enfant commence à percevoir les rapports de temps et d'espace ainsi que les relations de causes à effet; il est incapable de saisir la "simultanéité de deux scènes représentées alternativement; il ne saisira pas ce qui rompt l'unité de temps, les fondus... C'est le jeu qui prime à cette époque; des dessins animés, de petits films avec scénario pas trop compliqués l'intéressent.

Durant la seconde phase, de 10 à 12 ans, l'enfant arrive plus facilement à sortir de lui-même; il peut adopter pour chaque film un nouveau point de vue; il est capable de

21 May, Mark A. et A.A. Lumsdaine, Learning from Films, New Haven: Yale University Press, 1958.

22 Bibliographie sommaire en langue française sur les techniques audio-visuelles appliquées à l'éducation, Ecole Normale Sup. Saint-Cloud, Paris, 1962.

23 Peters, J.M.L., L'éducation cinématographique, UNESCO, 1961, p. 114-117.

s'adapter à un changement de situation. Les films d'action sont préférés; les exploits des héros captivent; une connaissance du monde extérieur élargit l'horizon. A cet âge, on peut apprécier la beauté des images, le jeu des acteurs, même la virtuosité de l'opérateur.

Vers l'âge de la puberté, (13 et 15 ans), l'enfant commence à découvrir son propre monde intérieur et celui d'autrui; la pensée logique se développe rapidement et progressivement, mais reste orientée vers le concret; toute l'activité est dirigée vers le monde extérieur. Le temps et l'espace ne sont plus perçus comme des phénomènes objectifs, mais aussi comme des relations subjectives. Le monde grandit et devient plus proche. La compréhension du film est plus facile sans qu'il y ait pour autant de vision active. On remarque une sensibilité esthétique plus grande et un besoin de communiquer ses propres impressions. Les films où agissent des adultes sont mieux acceptés car l'autre sexe attire, la sensibilité bouillonne et la découverte de la vie des grandes personnes passionne.

Voyons maintenant ce qui nous touche plus directement: le Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement fait siennes ces différentes normes:

Vers 10 ou 12 ans, l'enfant n'est pas sensible à l'aspect esthétique d'un film, mais il peut déjà participer à la réalisation collective d'un petit film simple. Vers 15 ans, l'enfant déjà habitué au cinéma, est de plus en plus sensible à sa beauté. De 16 à 18 ans, la

signification immédiate des images et de leur composition technique intéresse l'étudiant; les valeurs psychologiques de l'image; le contenu symbolique lui deviennent plus perceptibles.²⁴

Voici donc exposées les principales phases de compréhension du film par l'enfant. Ces théories reposent sur des études faites il y a une quinzaine d'années. Certains psychologues diffèrent d'opinion et il est urgent de continuer les recherches dans ce sens; en effet, les nouveaux moyens de communication ont depuis quelques décades changé et transformé notre manière de vivre et notre compréhension des hommes et des choses; nous avons constaté qu'un nombre relativement peu élevé d'études ont été entreprises sur le sujet.

En 1958, un article publié dans "Encyclopedia of Educational Research", indiquait:

In the next decade the mass media should receive increased attention not only from educational research specialists but also from philosophers, anthropologists, social historians, individuals and groups.²⁵

Nous avons confiance que le travail en cours apportera quelques précisions dans le domaine du cinéma, tant du côté du producteur que du consommateur.

²⁴ Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la Province de Québec, Québec, 1964, Vol. 3, p. 105.

²⁵ Dale E., H.A. Williams, Encyclopedia of Educational Research, Third Edition, p. 791.

CHAPITRE TROISIEME

L'ACTUALISATION DE L'IMAGE

Toutes les affirmations précédentes se basant sur des recherches sérieuses mais datant de quelques décades nous laissent perplexe, en ce qui touche au champ particulier qui s'offre à notre étude, le cinéma. Certaines questions posées à de jeunes enfants, le récit d'un programme télévisé aux parents, les conversations entre compagnons après l'assistance à un film, révèlent un degré de compréhension supérieur à celui que nous sommes habitué d'attribuer aux différents niveaux d'âge cités plus haut.

Nous allons maintenant écouter quelques témoignages d'autorités contemporaines en éducation cinématographique, puis nous tâcherons de scruter la puissance de l'image sur l'enfant en essayant de trouver les causes de cette influence: le milieu, la télévision, l'école...

1. Témoignages.

Des auteurs de volumes sur l'éducation cinématographique, des chercheurs, des directeurs de centres d'étude sur le cinéma nous ont communiqué le fruit de leur expérience, de leurs observations et de leur savoir. Voici quelques témoignages très pertinents reçus durant le premier semestre de 1965.

D'un Centre Audio-Visuel de France, on affirme qu'une étude sur la perception, la compréhension et l'interprétation de l'image par des yeux de 6 à 11 ans, pourrait être conduite à bonne fin. Ce sont les moyens qui

font problème, et ceci exigerait une longue étude. L'équipe de recherche fondamentale que je dirige (...) réfléchit d'ailleurs sur ce sujet en vue d'une étude expérimentale plus approfondie à conduire dans les années à venir.

Un responsable d'enseignement cinématographique et auteur de plusieurs volumes en la matière admet que

dans le domaine de l'attitude de l'enfant face au cinéma, les choses ont beaucoup évolué depuis quelques années. En effet, dans les nombreuses séances de travail que nous organisons, avec les élèves de 80 établissements scolaires, nous nous rendons compte que depuis deux ou trois ans l'attitude des jeunes face au cinéma a considérablement évolué et sans doute évoluera encore. Faut-il voir là l'influence de la télévision? ou encore l'influence de l'éducation organisée depuis quelques années?... C'est pourquoi, me semble-t-il, il est difficile de s'appuyer sur les articles de revues parus ici et là. Je ne connais pas, d'autre part, d'ouvrages importants écrits sur cette question, à part ceux qui figurent dans les bibliographies de nos livres.

De Milan (Italie), un chercheur de l'Institut Gemelli, centre international de recherche expérimentale sur le problème social de l'information visuelle, s'exprime ainsi:

Je trouve votre recherche très intéressante, et urgente, car on continue aujourd'hui à définir la compréhension cinématographique des enfants sur la base des recherches faites il y a dix ou quinze ans, sans tenir compte de la maturation culturelle par le milieu même où les enfants vivent...

Une autorité de compétence internationale, qui a composé plusieurs volumes sur le cinéma, nous déclare, de Belgique:

je suis convaincu, mais je ne saurais le prouver, qu'un progrès sensible s'est effectué dans la compréhension du langage cinématographique pour les jeunes enfants, jusqu'à douze ans et ceci, grâce à la télévision qui met les enfants dans un climat "visuel" dès la première enfance. Je suis convaincu que les conclusions affirmées il y a une dizaine d'années, (...) sont largement dépassées.

Ces observations semblent judicieuses et incitent à la réflexion. Elles encouragent à poursuivre un travail sérieux. Elles nous guideront lorsque nous aurons étudié le phénomène image.

2. Le passé.

Le XXe siècle a reçu plusieurs dénominations plus ou moins heureuses, au fur et à mesure que se déroulaient les années. Une des premières, est sans contredit, le siècle de l'image; il y eut encore le siècle de la radio, de l'électricité, de l'engin téléguidé, de la bombe atomique, de l'envolée spatiale; les prochaines décades nous en réservent bien d'autres.

En fait, l'image est vieille comme le monde. Les parois des cavernes pré-historiques, les tombeaux des pharaons, les temples grecs sont couverts de gravures d'animaux, d'instruments de travail, d'armes meurtrières, de scènes provocatrices ou victorieuses. Quantité de signes, des plus simples aux plus compliqués: clous, soleil, maison, plantes, animaux, êtres humains servent de moyens d'expression, tantôt à titre d'écriture, tantôt de symboles.

Les galères ne portaient-elles pas à la proue et à la poupe des sculptures de sirènes, des décorations de toutes sortes, afin de se rendre favorables les divinités de la mer, du vent, du soleil?

Chez les Indiens, de belles traditions voulaient établir une communion plus intense avec les esprits, en ornant de gravures, des ustensiles et des instruments de guerre ou de paix: calumets, cuillers, fourchettes, manches de fouets, haches, tambours... Qu'on examine attentivement les totems élevés par ces hommes frustrés et violents! Ce sont de gigantesques figures humaines, toutes déformées, masquées, peintes de couleurs voyantes; puis des oiseaux monstrueux avec des becs énormes, terribles, des ailes raides et géométriques. Tout semble converger vers le ventre, centre de l'existence humaine: nourriture obtenue par la chasse et la pêche, guerre pour défendre les territoires giboyeux, plaisirs de la famille; on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement avec le Bouddha des religions orientales. Vraiment l'image existait avant le XXe siècle!

Puis, grâce à Comenius⁽¹⁵⁹⁶⁻¹⁶⁷⁰⁾ et à la naissance de l'imprimerie, ce fut la diffusion du livre et de l'image à tous les coins de la terre et d'une manière durable. Le texte écrit s'adresse à l'esprit et peut parler à l'imagination par le truchement de la réflexion, tandis que la gravure est plus sûrement évocatrice qu'une longue description. La reproduction se fera avec une étonnante facilité, dès que le modèle aura été ciselé ou buriné sur le bois, le cuivre ou la pierre.

Cependant, le portrait était resté l'apanage de la classe aristocrate ou bourgeoise qui pouvait retenir les services

de peintres réputés. Le début du XIXe siècle, grâce aux travaux de Niepce et de Daguerre vit l'apparition de l'appareil photographique, révolutionnant ainsi l'art de l'image. Le visage^q contemplé, admiré jusqu'alors dans les glaces, pouvait être saisi à un moment donné et fixé au moyen d'une plaque sensible, avec plus de fidélité que ne pouvaient le faire les peintres les plus habiles. Il devenait même possible d'imprimer cette reproduction personnelle autant de fois qu'on le voulait, sur le journal, dans les livres...

3. Le présent.

La diffusion de l'appareil photographique automatique permit au début du XXe siècle, de prendre quantité d'images successives et de décomposer ainsi le mouvement. La projection sur l'écran, des mêmes images donnaient l'impression de la vie. Cette manière de représenter les hommes et les choses fut une rénovation de la présence. Les illustrés, les reportages filmés fournirent une documentation d'une exceptionnelle précision.

Aujourd'hui, les actualités filmées^q nous donnent l'impression d'avoir été les témoins de tout ce qui s'est passé dans le monde durant une période de 24 heures. N'est-ce pas l'illusion de l'ubiquité par la suppression de l'espace et du temps?

4. Marque de l'image.

La génération actuelle des enfants a été façonnée par la télévision. En effet, plus de 90% des foyers possèdent leur poste récepteur. Comme l'enfant est naturellement attiré vers le mouvement et que cette occupation l'empêche de causer du désordre ou de distraire les parents, cet appareil est considéré comme une véritable bénédiction.

Les jeunes sont placés devant la télévision, assis sur le tapis du salon ou dans la "berçante" pendant des heures; alors que la maman vaque aux soins du ménage, s'affaire à la préparation des repas, ils regardent les images en mouvement; ils suivent les marionnettes, les illustrations de contes de fée, les aventures de Robin des Bois; ils participent aux chansons mimées, aux danses rythmées; ils assistent à la promotion des produits commerciaux avec le défilé des propriétés magiques, des valeurs nutritives, curatives, lubrifiantes, tonifiantes exceptionnelles; ils se forment une histoire bien à eux, ils partent à rire aux éclats, ils frappent des mains, ils sautillent en cadence, ils chantonnent leurs airs préférés.

Les enfants se font une idée bien personnelle du temps; même s'ils ne peuvent déchiffrer l'heure au cadran, ils demandent à la maman, au moment voulu, peut-être par suite d'une occupation régulière, de la préparation des repas, de la sensation de fatigue après un jeu, de tourner le bouton du poste récepteur pour assister au programme préféré.

En examinant l'horaire des programmes télévisés de Radio-Canada, nous constatons qu'au réseau français, les enfants peuvent, pendant plusieurs heures, suivre avec intérêt les sujets qui y sont développés. Ainsi, chaque semaine, 19% des émissions sont consacrées aux enfants, à la jeunesse et à l'enseignement. Parmi ces programmes, pour l'année 1964-65¹, nous pourrions énumérer plusieurs séries qui conviennent à différents niveaux d'âge, depuis les plus jeunes jusqu'aux adolescents: "Atome et galaxies, Jeunesse oblige, F=MA, Images en tête, Bobino, La boîte à surprise, Les enquêtes Jobidon, Les Croquignoles, Coeur aux poings, Tour de terre, Ti-Jean Caribou, Magazine international des jeunes, Pépinot, La Souris verte (classe de jardin d'enfants), Cadets de la forêt, Robinson Crusoë, Ulysse et Oscar, Au clair soleil, Le Chevalier Bayard, Le Gala des Jeunes Auteurs."

Plusieurs de ces programmes sont de nature à éveiller très tôt l'esprit des jeunes. A cela, nous pourrions en ajouter plusieurs autres qui sont suivis avec beaucoup d'assiduité, soit dans le domaine de l'information, de l'enseignement, des jeux, de la religion, du sport...

Quant à la production de films, on remarque que la Société a commandé ou réalisé, durant la même année, 690 heures de films, représentant 4,386 insertions d'émissions en

¹ ... Rapport annuel 1964-65, Société Radio-Canada, Montréal, p. 47.

direct; 86 métrages avaient une durée d'un quart d'heure, 364 d'une demi-heure et 36 d'une heure.

Le Rapport note au sujet des longs métrages: "Même si l'intérêt d'un long métrage à la télévision est moindre que sur un écran de cinéma, la majorité des téléspectateurs sont heureux de voir les chefs-d'oeuvre des grands cinéastes".²

Les jeunes qui n'allaient pas au cinéma avant l'âge de 12 ou 14 ans, ont l'occasion de voir chaque semaine 3, 4 films et même davantage. Les appréciations des adultes ou des adolescents ont un effet considérable sur l'esprit critique des jeunes. Par contre, ces derniers sont tellement éveillés à la compréhension de l'action, que les adultes sont surpris des interprétations fournies par les jeunes, sur le sens mystérieux de l'intrigue, sur l'identification des personnages et sur l'issue probable de l'action.

Occasionnellement, les explications données par les responsables des programmes viennent élucider certains points obscurs du récit ou de la mise en scène. Les enfants saisissent ces commentaires et ajoutent leurs propres impressions pour démontrer qu'ils ont maîtrisé ces petites difficultés. Même les programmes de ciné-clubs ont leurs spectateurs assidus pour le bénéfice de la population enfantine.

2 Op. cit. p. 37.

D'autre part, les journaux des jeunes, les illustrés ont presque tous leur chronique du cinéma, du théâtre et de la télévision: coin du jeune cinéaste, les aventures des photographes amateurs, ce qui favorise encore une meilleure compréhension des techniques de l'image et du cinéma.

5. Le milieu.

Recherchons maintenant si le milieu favorise la communication par l'image. Commençons par le code routier ou le guide de l'automobiliste.

Peut-être pour obvier aux nombreuses discussions sur la priorité de telle langue sur telle autre ou pour faciliter la compréhension des signes par les visiteurs étrangers, les autorités ont uniformisé le code de la signalisation de la route en le rendant imagé, ce qui facilite une perception plus globale et plus rapide. Aussi, l'enfant, dès le jeune âge se renseigne-t-il auprès des adultes sur la signification d'un bocal ouvert au centre d'un cercle divisé par une diagonale oblique: c'est l'interdiction de jeter des ordures sur le chemin.

Deux enfants surmontent une ligne pointillée avec une flèche dirigée? C'est le passage d'enfants d'école. Un bambin court pour attrapper une boule? C'est l'abondance des terrains de jeux.

La chaussée est-elle cahoteuse, glissante, la pente raide? Alors, trois monticules surmontent une bande horizontale, une automobile plus ou moins inclinée descend sur un terrain oblique; des traces sinueuses suivent un véhicule; puis ce sont les traverses à niveau, les voies doubles, la pesée publique, l'Hôpital, les routes tortueuses, les virages à gauche, à droite...

Examinons les panneaux-réclames. L'enfant qui ne sait pas lire sait distinguer l'annonce d'une liqueur gazeuse de celle d'une autre; au lieu d'indiquer la valeur de l'essence par des qualificatifs, on la représente par des étoiles, par un tigre..., ou on montre un conducteur tout heureux au volant d'une voiture luxueuse qui surmonte les plus grandes difficultés.

Tout est conçu pour que l'enfant puisse palper, peser, construire, défaire, réparer... et sans doute imaginer, imiter et reproduire.

Regardons les nombreux jouets que reçoivent les enfants, à l'occasion de la Noël, de leur anniversaire de naissance, d'une visite ou d'une fête quelconque. La plupart sont fabriqués en matière plastique avec des pièces détachables, des membres articulés, munis de piles sèches pour produire la lumière, le son, le bruit. Les propriétaires d'automobiles participeront à des courses endiablées sur des pistes miniatures; les trains obéiront aux indicateurs électriques, partiront, s'arrêteront à volonté, attendront sur les voies d'évitement,

passeront dans les tunnels, déposeront leurs occupants, livreront leur marchandise...

Que dire des scènes folkloriques à l'occasion de la fête nationale, de l'Hallowe'en, du mardi-gras! Les décorations des "Fêtes" ne sont-elles pas féeriques avec leurs arbres gigantesques, leur éclairage intermittent, les châteaux de glace, les arbres couverts de feuilles lumineuses et multicolores? Les enfants, pour qui sont réalisées toutes ces choses, ne sont-ils pas transportés dans un monde magique? Vraiment, ils sont émerveillés et conservent précieusement gravées toutes ces images si variées, si vivantes et si pittoresques.

Jetons un coup d'oeil sur les livres mis à la disposition des enfants. Les tout-premiers ne sont que des images simples et familières où les petits peuvent s'initier à colorier; puis viennent les histoires suivies: Le Canard, le Chatbotté, Pierrot, Cendrillon... encore un autre monde d'images!

Ce sont encore les dictionnaires illustrés, la Bible en images, où l'illustration est accompagnée d'un mot explicatif, que l'enfant apprend à employer avec précision et justesse.

Les aventures plus compliquées piqueront la curiosité des moyens: Aventures de Tintin, la collection Fleurus... Nous voici aux bandes illustrées, aux revues à caractères filmiques. D'une image à l'autre, l'action progresse lentement, la mimique se fait révélatrice; les traits caractéristiques sont recherchés, retrouvés et analysés, et analysés; les réparties des personnages,

leurs gags stéréotypés prépareront les enfants à recevoir le langage de l'écran.

Sans doute, une bonne partie de la littérature enfantine existait sous cette forme, il y a quelques décades, mais elle est mieux répartie actuellement, plus facile d'accès et plus expressive; l'enfant est plus éveillé par le contact continuuel de ce qui l'entoure et les parents sont plus à l'aise pour satisfaire la curiosité et les désirs culturels de leurs protégés.

Longtemps les catalogues de mode ou les feuillets de commandes illustrés ont contenté la curiosité des adultes et ont servi de modèles de dessin aux jeunes. Il en existe encore et ils sont utiles, mais fort heureusement d'autres livres sont venus les compléter.

6. L'image au service de l'éducation.

Depuis quelques siècles, c'est-à-dire depuis les débuts, l'enseignement se donnait au pays, d'une manière traditionnelle. Les livres soigneusement imprimés contenaient de nombreux textes et de rares images; une illustration au début de la leçon, lorsqu'il y en avait, servait d'attraction et d'explication à plusieurs pages d'écriture; plus rare encore, une seconde image intercalée au milieu du récit frappait l'imagination de l'enfant qui devait s'ingénier à concrétiser le reste. Il fallait déchiqueter les mots, les phrases pour y trouver une substance assimilable.

Par cette facilité de s'exprimer par l'image, des professeurs et des spécialistes reconnurent que de nombreux enfants, sans avoir une intelligence vive et abstraite pouvaient employer le concret avec facilité et profit, en classe comme au foyer et à l'usine. Tout un groupe d'étudiants fut dirigé vers les écoles d'apprentissage vers des métiers spécialisés où l'image et l'objet ne présentèrent aucun secret et offrirent l'occasion d'exceller pour un épanouissement de la personnalité et un emploi rémunérateur à la fin des cours.

7. Possibilités de l'image.

Cette emprise de l'image sur l'individu et en particulier sur l'enfant est-elle heureuse ou néfaste?

Les avantages de l'image sont nombreux: c'est un langage universel qui se prête à un exposé sur tous les sujets dans les domaines scientifiques, sociaux, culturels, économiques; compréhensible par les individus de toute langue, de toute race, de quelque développement qu'ils soient. La perception de l'image est immédiate et globale, permettant ainsi une compréhension et un bénéfice proportionnés à la capacité de réception de chacun. De plus, elle laisse libre cours à l'imagination qui peut accomplir un travail fructueux et fécond et devenir une source de réflexions bienfaisantes qui se traduiront par une expression personnelle orale ou écrite.

L'image comporte aussi ses faiblesses. Il ne faut pas confondre la facilité de diffusion et de compréhension de l'image avec l'idée de profondeur et de pureté; sa profondeur est relative au génie de chacun, sa pureté avec la valeur personnelle. Tout comme les fruits attrayants et appétissants par leur forme et leur couleur ne peuvent vivifier personne tant que l'effort de la digestion ne les aura pas assimilés, ainsi, ceux qui se contentent de l'attrait extérieur produit par l'image ne seront pas transformés ni améliorés si l'action énergique de la réflexion n'en a pas retiré le suc vivificateur. Comme dit le proverbe, il faut briser la noix pour déguster l'amande. L'abeille doit transporter laborieusement un pollen puisé dans le calice de nombreuses fleurs et le transformer pour en obtenir un miel exquis qui lui servira de nourriture durant un hiver rigoureux.

Dans un livre, un journal, une revue, on peut relire un passage attachant, revoir une figure attrayante; on peut entendre de nouveau un disque enchanteur; rien de tel au cinéma, à la télévision. Les images fuient avec une vitesse déconcertante; impossible de s'attarder ne fut-ce qu'un instant à l'image qui nous captive, car l'image suivante est déjà sous nos yeux. On peut tout juste collectionner les images choisies par les auteurs d'articles, les annonceurs publicitaires, les photos plastiques des vedettes dans les revues commerciales.

Toujours, le spectateur doit apporter une tension plus ou moins grande pour surmonter la passivité qui l'entraîne sans cesse, s'il veut profiter au maximum du potentiel qu'il lui présente l'image.

Maintenant que nous avons étudié le milieu dans lequel les enfants évoluent, rappelé les principes généraux des pédagogues et des psychologues sur l'âge de la compréhension du langage abstrait par l'enfant, nous allons formuler l'HYPOTHESE qui servira de point de départ pour notre recherche.

L'âge cinématographique qui était celui de la puberté, soit entre douze et quinze ans, serait rajeuni. Le garçon de 11 ans et à un degré moindre celui de 9 ans peuvent comprendre le langage cinématographique de la même manière que l'adulte.

C'est ce que nous allons démontrer au moyen de la recherche entreprise, auprès des garçons de 11 ans, de 9 ans, et d'adultes possédant une bonne culture générale, y compris une éducation cinématographique assez poussée.

CHAPITRE QUATRIEME

LES INSTRUMENTS DE TRAVAIL

Après l'inventaire des recherches et les affirmations sur la compréhension du langage cinématographique par les jeunes, avoir exploré l'influence que pouvait avoir l'image sur ces mêmes individus, en raison des changements familiaux, sociaux et pédagogiques, et avec les encouragements d'auteurs sérieux, nous allons entreprendre nos propres recherches, et tenter de découvrir ce que les garçons de 9 ans et de 11 ans sont capables de comprendre dans un film.

1. Le film.

Nous entrons maintenant dans le vif du sujet; nous allons examiner les instruments qui ont servi à l'accomplissement de la recherche: un film répondant à des conditions précises, un test comme moyen de contrôle, un groupe de garçons représentatif de la population dans la région métropolitaine et en dehors de la métropole permettant une certaine généralisation et un groupe adulte servant de base à la comparaison.

Comme le but précis de la recherche était de juger de la compréhension du film au point de vue spatial et temporel, il fallait donc choisir une oeuvre cinématographique valable, qui renfermerait des items permettant d'apprécier l'espace, par différentes sortes de plans, et le temps, par les retours en arrière, les transitions et les ellipses.

Un examen attentif des films disponibles en 16 mm. chez les différentes maisons de distributions, fut entrepris. Le choix devait porter sur un film français ou doublé en français, d'une valeur esthétique convenable.

Cette étude portant sur des points précis et se proposant une recherche assez poussée de la compréhension d'un film de la production courante, devait présenter certaines difficultés. A cette fin, le film ne devait pas nécessairement renfermer les éléments habituels des répertoires de jeunes: acteurs de même âge que les spectateurs, manifestant des sentiments de tendresse, de pitié, d'affection, comme: "Mon ami Joselito", "Amis pour la vie", "Prélude à la gloire"; des animaux préférés: chat, chien, cheval, âne...: "La fidèle Lassie", "Le défenseur silencieux", "Bambi", "Bonjour éléphant"...¹

La question de longueur ne fut pas une cause d'élimination. En fait, plusieurs courts métrages de l'Office National du Film auraient pu offrir des thèmes magnifiques; cependant, il s'agissait de disposer d'un film ordinaire, tel qu'il s'en présente dans les salles de cinéma ou au foyer par le truchement de la télévision.

Il était relativement facile de trouver une production employant différentes sortes de plans dans le développement

¹ Liste officielle des films visés pour enfants, Gouvernement du Québec, 1965.

de l'action. Quant au retour en arrière, il fallait opter entre plusieurs possibilités; le retour pouvait être complet ou partiel, unique ou multiple. Ce dernier mode fut choisi; il se prêtait à quelques questions, permettant de déceler une meilleure connaissance du sujet.

Plusieurs agences de distribution m'offrirent leur collaboration; des suggestions parvinrent de plusieurs endroits, et des personnes versées dans la programmation des séances pour les ciné-jeunes apportèrent de judicieuses indications.

Une vingtaine de films furent visionnés; quelques-uns furent mûrement étudiés; plusieurs durent être éliminés, à cause de l'absence des éléments à apprécier, de la présence d'un dialogue ennuyeux, de la lenteur de l'action, de la banalité du sujet, d'un thème trop subtil ou trop délicat pour le développement intellectuel ou moral des enfants.

Le choix définitif, basé sur la grande variété de plans et le contenu de six retours en arrière, s'arrêta sur le film d'un réalisateur anglais, Anthony Asquith², réputé pour son talent et la qualité de son exécution, "LA NUIT EST MON ENNEMIE"³, doublé de l'original "LIBEL", sorti en français en 1960. (Voir figure III, p. 49.)

2 Asquith, Anthony, né à Londres en 1902, fit ses études à Oxford et à Hollywood; il réalisa: "Les Nuits de Moscou, (35), Pygmalion (38), L'Ombre d'un homme (51), Il importe d'être constant (53), Evasion (55), Ordre de tuer (60), Les dessous de la Millionnaire (62), Sept heures avant la frontière, Hôtel International (64)".

3 Film distribué par Metro-Goldwyn-Mayer Pictures of Canada Limited, dont les bureaux sont situés à 8398, Boul. St-Laurent, Montréal.



Figure III.

Au moment du lancement du film, les appréciations faites par les journalistes et les observateurs avaient été assez partagées, voici quelques extraits qui résument les sentiments éprouvés:

The success of this film is due entirely to the polished, inventive direction of Anthony Asquith, whose technique and sensitivity are a joy to watch; and to the quite brilliant performance of Dirk Bogarde who plays three parts with great conviction and dignity.⁴

De son côté, L'Ecran de France se prononce comme suit:

Comment se fait-il que nous soyons déçus par un dénouement qu'en définitive nous souhaitions dans ce film qui se suit avec intérêt, voire avec passion. L'ensemble est en effet très solidement construit et les deux retours arrière sont nécessaires mais un peu longs peut-être. L'intérêt que manifeste le réalisateur pour les éléments psychologiques nous rappellent qu'Asquith a réalisé "L'Ombre d'un homme" et "La femme en question". Comme dans le premier de ces films on perçoit une conception théâtrale de la construction et de la réalisation avec des scènes faciles à découper. L'interprétation est satisfaisante mais au-dessus de la moyenne.⁵

Pour sa part, Le "New York Times" relève une autre faiblesse du film:

The picture is derived from a prim English play by Edward Wool, which was mildly sensational on Broadway in 1935. That one had to do with a deception - or a suspected deception- from World War I. Updating the deception to World War II doesn't modernize it in the least. (...) And the flashbacks on prisoner camp occurrences and critical events during an escape are as antique and artificial as might be badly staged scenes of the Boer War.⁶

⁴ Audio Film Review, Monday Dec. 14th, 1959.

⁵ L'Ecran de France, 15 juillet 1960, p. 278.

⁶ The New York Times, October 24, 1959.

Il est admissible que de nombreuses histoires traitant d'un même sujet: sosie, amnésie, aient ennuyé à cette époque des critiques condamnés à assister passivement à un procès judiciaire dans des cadres traditionnels et froids. Cependant les impressions ressenties par un auditoire de jeunes peuvent être différentes. Examinons le contenu du film; nous nous en ferons une opinion personnelle.

1 a). Générique et scénario du film.

Origine: Américaine,
Production: Anatole de Grunwald,
Distribution: Metro-Goldwyn-Mayer,
Réalisateur: Anthony Asquith,
Auteurs: scénario: Anatole de Grunwald et Karl Tunberg,
d'après la pièce d'Edward Wool,
Chef-opérateur: Robert Krasker;
Directeur artistique: Paul Sherriff,
Montage: Frank Clarke,
Musique: Benjamin Frankel,
Interprètes: Olivia de Havilland,
Dirk Bogarde,
Paul Massie,
Robert Morley,
Wilfrid Hyde White,
Anthony Dawson,
Richard Wattis.

Un pilote de l'armée canadienne, Jeff Buckenham, de passage en Angleterre, déambule dans les rues de Londres, et fait la rencontre d'une jeune fille à la porte d'un restaurant. Une fois entré, Jeff est intrigué par un programme de télévision annonçant la visite d'un château historique de l'Angleterre, un des joyaux de l'architecture élizabéthaine. Lors de l'entrevue accordée au promoteur de ce mouvement par les propriétaires du château, Jeff croit reconnaître le baron, un

ancien compagnon de captivité, pendant la dernière guerre mondiale. Celui-ci manifeste des absences de mémoire.

Jeff, étant persuadé que son ancien ami Mark Loddon a été victime d'un lâche attentat lors de l'évasion, suppose que le propriétaire actuel du château est un certain Frank Welney, véritable sosie du baron, un usurpateur qui dissimule sa véritable identité par des absences de mémoire intentionnelles.

Comme il est impossible de continuer à voir le spectacle au restaurant, Jeff se rend à la demeure de la jeune fille, à courte distance de là. Son idée première s'affermir au fur et à mesure que les interlocuteurs prolongent leur conversation.

Au jour indiqué, les visiteurs affluent au château. Jeff s'y rend lui-même et reste dans un des appartements, où le propriétaire le trouve, et le croyant égaré, s'offre à le reconduire à la sortie. Cependant, dans un moment de lucidité, le baron reconnaît son hôte lorsque ce dernier continue à fredonner l'air qui ne cesse de hanter Mark. Après un second indice, la vue de l'index coupé, qui avait été observé chez Frank, Jeff ne peut s'empêcher d'interpeller le propriétaire du château sous le nom de Frank; il n'en fallait pas moins pour déclencher un échange de paroles acerbes qui se termina par un coup de cravache à l'adresse du pilote canadien; celui-ci prit alors la résolution de se venger.

Tracassé par l'incident de cette journée, Mark ne veut pas accompagner sa femme dans sa chambre; il essaie de se remémorer, à l'aide du piano, la suite de l'air, qu'il a si souvent entendu au camp.

De son côté, Jeff apprend qu'un cousin du Baron était propriétaire d'un garage. Il s'y rend et lui annonce cette monstrueuse imposture: mariage sous de fausses représentations, usurpation de la propriété ancestrale... Le Capitaine Loddon ne peut se faire à cette ignoble machination et conseille au visiteur d'écrire un article accusateur, dans un journal à grand tirage: "La Gazette du Dimanche". Ce libelle sera bien accueilli par cette feuille, car le baron a déjà dénoncé quelques articles à sensation.

Dès le matin, les photographes assiègent la demeure princière et saisissent à l'improviste l'enfant, annoncent l'événement sensationnel à l'épouse Maggy et attendent leur chance pour la capter en compagnie de son garçon ou lisant l'article du journal.

Maggy, troublée et indignée, persuade son mari d'intenter une poursuite judiciaire aux responsables de la publication de l'écrit diffamatoire; puis les époux se dirigent vers le temple pour assister à l'office dominical. Quelques commères se communiquent leurs impressions à la suite de la nouvelle parue le matin, et des reporters essaient de recueillir des commentaires pour de nouveaux développements.

Jeff s'empresse d'annoncer la répercussion de l'article à son confident, le Capitaine Loddon. Celui-ci remet au Canadien une lettre de Mark, reçue pendant la guerre, dans laquelle il était question de quelques détails sur les compagnons de captivité, notamment un ami, originaire du Canada et un personnage qui lui ressemblait au point qu'il passait pour un membre de la famille.

Une prise de vue nous montre le palais de justice; un plan d'ensemble nous introduit dans la salle des délibérations où attendent patiemment ou nerveusement, le public, le juge, les avocats et les témoins. Le plaignant s'exprime avec franchise et simplicité mais avec de remarquables absences de mémoire. Ses assertions sont appuyées par des retours en arrière; on voit la remise du courrier aux soldats et l'erreur d'attribution par Jeff, d'une lettre destinée à Mark et passée à Frank, à la suite d'une distraction ou d'une méprise à cause de la ressemblance des deux individus.

La tenue des avocats est magnifique de dignité et de finesse. Une question subtile de l'accusateur à Mark: "Quand avez-vous vu Frank Welney pour la dernière fois?" suscite un vif intérêt, surtout lorsqu'elle nous revient sous la forme suivante: "Vous êtes-vous rasé ce matin?"

Un deuxième retour en arrière nous montre les fugitifs dans une cour de triage de wagons, alors qu'ils échappent à la vigilance des sentinelles; puis c'est le départ de Jeff

pour aller chercher de la nourriture dans une ferme, de l'autre côté d'une rivière, alors que le pont qui en permettait l'accès était gardé par les soldats allemands.

Le ~~ty~~témoignage du Cousin Loddon rappelle aimablement la turbulence du jeune Mark; tout jeune, il s'était fait une entaille profonde au genou gauche; cicatrice maintenant disparue.

Le procès continu^é, Jeff vient donner sa propre version des faits. La reprise de la scène du courrier, par un autre retour en arrière apporte de nouvelles précisions: l'histoire de la mésange et la lutte qui termina l'erreur d'attribution de la lettre.

Le pilote canadien donne sa version d'une scène d'imitation, récit soutenu par un quatrième retour en arrière. En effet, Frank voulait copier Mark pour une séance de divertissement, avec l'arrière-pensée sans doute de le supplanter. Jeff surprend Frank en train de prendre l'identité de son ami, tant au point de vue de la physionomie, de ses expressions que de l'intonation de la voix. Une deuxième altercation s'ensuit; le comédien se transforme en ennemi de plus en plus provocateur. "Si tu te débarrassais de moi?" devait dire Mark; à quoi Frank répondit: "J'ai bien envie d'essayer!"

Mark revient à la barre et l'on revoit la scène au bord de la rivière où les Allemands font feu sur les fugitifs. Un d'eux est laissé pour mort, l'autre^r vêtu d'une veste de cuir s'échappe dans le brouillard.

CHAPITRE TROISIEME

L'ACTUALISATION DE L'IMAGE

Toutes les affirmations précédentes reposant sur des recherches sérieuses mais déjà quelque peu vieilles nous laissent perplexes. Certaines questions posées à de jeunes enfants, le récit d'un programme télévisé aux parents, les conversations entre compagnons révèlent un degré de compréhension supérieur à celui que nous sommes habitués d'attribuer aux différents niveaux d'âge cités plus haut.

Nous allons maintenant écouter quelques témoignages d'autorités contemporaines en éducation cinématographique, puis nous tâcherons de scruter la puissance de l'image sur l'enfant en essayant de trouver les causes de cette influence: le milieu, la télévision, l'école...

1. Témoignages.

Des auteurs de volumes sur l'éducation cinématographique, des chercheurs, des directeurs de centres d'étude sur le cinéma nous ont communiqué le fruit de leur expérience, de leurs observations et de leur savoir. Voici quelques témoignages très pertinents reçus durant le premier semestre de 1965.

D'un Centre en Audio-Visuel de France, on affirme qu'une étude sur la perception, la compréhension et l'interprétation de l'image par des yeux de 6 à 11 ans, pourrait être conduite à bonne fin. Ce sont les moyens qui

Après cette déposition, Maggy rencontre Jeff pour obtenir d'autres détails; elle essaie de vérifier la sincérité de ses assertions; il est question de la remise du dernier cadeau de la fiancée, une chaîne et un médaillon dont^{on} n'a plus souvenance.

La tension croît par l'arrivée d'un témoin inattendu, le docteur Schultz, médecin en charge de l'hôpital allemand où se trouve un patient non identifié, le No 17, ainsi appelé à cause du matricule du lit occupé. Il rappelle que ce soldat a dû subir l'amputation du bras droit après les mauvais traitements dont il avait été la victime; il est tellement diminué physiquement et mentalement qu'il est une véritable loque humaine. Une seule pièce à conviction est présentée: la vareuse militaire d'officier anglais, portée par le fuyard. Mark affirme qu'il la reconnaît comme étant la sienne.

L'hospitalisé est amené devant le tribunal; Mark et Frank se fixent et paraissent se reconnaître. Jeff, dans une attitude méprisante traite le baron d'assassin. Le juge demande alors au jury de se prononcer sur une sentence de meurtre.

L'avocat de la défense appelle Maggy à déposer. Contrairement à l'attente générale, elle affirme ne plus reconnaître en Mark son véritable fiancé d'autrefois; elle quitte la salle d'audience entièrement troublée. Mark est consterné; l'assistance entièrement bouleversée.

De retour chez elle, le soir, Maggy refuse de recevoir Mark qui tente vainement de s'expliquer. Le drame est poignant.

Mark, désespéré, erre dans la rue, l'oeil hagard, la chevelure en désordre. Une caméra instable intensifie l'inquiétude et l'angoisse par les prises de vue rapides des lumières mobiles sur les devantures des grands magasins et de la circulation intense dans une artère achalandée de la ville.

La démarche vacillante de Mark le conduit inopinément au bord d'un canal, où il aperçoit son visage miroitant dans l'eau. Une lueur de lucidité lui remémore exactement les faits survenus lors de l'évasion. L'amnésie est disparue; l'homme est redevenu normal, en pleine possession de ses facultés.

De retour au tribunal, Mark manifeste le désir de revenir à la barre. Il raconte la bataille livrée à Frank. Un dernier retour en arrière montre l'assaut de Frank au moment où il se désaltérait au ruisseau; Mark, en instance de légitime défense saisit une arme, attaque l'assaillant, le roue de coups, change sa vareuse contre la veste de cuir et prend la fuite. Les soldats s'occupent du moribond.

Le juge avertit le jury qu'il devra maintenant se prononcer sur un acte de violence particulièrement odieux.

De nouveau Mark intervient et demande de produire la vareuse militaire; il retrouve, dissimulé dans la doublure, le médaillon, dernier souvenir de Maggy; seuls Mark et Jeff en connaissaient l'existence; Frank l'ignorait complètement. Mark avait en effet demandé à Jeff de remettre cette précieuse relique à Maggy, s'il lui arrivait de ne pas sortir vivant de

l'évasion; de son côté, Jeff n'avait pas accepté, craignant lui aussi les dangers de cette fuite.

Maggy intervient et persuade Jeff de témoigner de la véracité de cette assertion et de reconnaître la malheureuse erreur dont il avait été involontairement la victime, à cause d'une véritable amitié et de tout un concours de circonstances. Ce qui est fait à la satisfaction générale. Le jury n'a pas à délibérer; l'évidence est reconnue de tous.

Mark reçoit impassible les félicitations du cousin Loddon, rencontre Jeff qu'il remercie chaleureusement; celui-ci, très étonné, s'interroge sur le motif de cette marque de reconnaissance: "Tu m'as tout rendu, tu m'as rendu à moi-même, tu m'as tout rendu, tout, tout!"

Maggy, heureuse et comblée se jette alors dans les bras de son époux. Le couple de nouveau réuni, regagne le château, où il vivra paisiblement au sein de la nature, dans la douce compagnie du bambin, après les heures angoissantes que ce douloureux incident eût failli compromettre pour toujours.

1 b). Appréciation.

A notre avis, les enfants ne se laisseront pas prendre par une situation quelque peu artificielle; ils feront la part des choses, tout en admettant qu'une défaillance de l'organisme puisse résulter des privations et des mauvais traitements endurés durant la guerre et un séjour dans un camp d'internement.

La violence n'effraie pas trop et n'influence pas défavorablement les spectateurs masculins. Un sujet de guerre est de nature à saisir les enfants; l'action et le suspense captivent jusqu'au bout.

D'autre part, le metteur en scène a construit, une fois de plus, une oeuvre intelligente; il a mis en oeuvre son talent cinématographique et il est parvenu à rendre admissible, voire passionnant, un sujet peu consistant. C'est grâce à une grande modération dans le dialogue, à la visualisation du récit, à la mimique des personnages, au jeu de l'éclairage, aux mouvements de la caméra, à la qualité du son et de la musique, que le film puisse maintenir un intérêt soutenu pendant près de deux heures, alors que l'action se déroule presque entièrement dans l'enceinte exigüe d'un tribunal.

Autant de raisons qui ont milité en faveur du choix de ce film classé pour adultes et adolescents. Les difficultés du langage cinématographique, des sentiments quelque peu outrés, une intrigue continue et progressive exigeant une attention constante, ne semblaient pas des obstacles invincibles pour des enfants de 9 ans et de 11 ans. Ce jugement pourra d'ailleurs être vérifié par les réponses reçues des jeunes spectateurs eux-mêmes.

2. Genèse du test.

Les éléments du langage cinématographique étaient trop nombreux pour être étudiés tous à la fois; seuls les domaines spatial et temporel devaient être explorés. Quelques questions d'intérêt général, comme la situation économique du milieu bourgeois anglais, la cause de la mésentente, la marche du procès, la solution de l'intrigue, l'issue du drame, ainsi que des points précis du langage cinématographique tels que l'interprétation multiple par le même acteur de plusieurs rôles, les effets du maquillage, pouvaient apporter des éclaircissements sur les réponses obtenues dans les deux premières sections.

Des interrogations précises devaient porter sur l'appréciation du film et permettre de porter un jugement sur les effets produits par le film: idée qui avait le plus frappé..., la difficulté rencontrée à maîtriser le film et l'intérêt engendré par cette projection.

Deux modes d'enquête se présentaient: le procédé traditionnel, avec questions et réponses, et celui du genre objectif, comprenant un choix multiple, une "complétion", un rapprochement d'idées... Le premier genre fut éliminé parce que trop long d'administration et trop subjectif dans la correction ou l'interprétation.

Le procédé à choix multiple fut préféré. Notre but était de placer l'enfant dans une situation du meilleur choix par rapport à trois situations données. Une composition libre compléterait les renseignements obtenus; nous pourrions alors vérifier si l'enfant se forgeait une histoire personnelle du récit dont il avait été le témoin ou le spectateur, ou s'il comprenait l'ensemble de l'intrigue qui lui avait été présentée. Nous avons d'ailleurs transposé en annexe quelques-uns de ces récits.

Les principaux points sur lesquels devaient porter le test ayant été déterminés: les éléments spatial et temporel, un échange de vue au sujet de la construction du test, de la conduite d'enquête sociologique, des éléments du langage cinématographique, le choix des termes et la construction des alternatives proposées permit de roder quelque peu le texte à offrir aux candidats. Ainsi, nous avons fait intervenir pour découvrir la dimension spatiale les termes: grand, petit, partie, tout...; pour l'observation temporelle: avant, pendant, après, auparavant, aussi longtemps...

Tous les item ont été analysés systématiquement. Un groupe d'étudiants de 10^e année scientifique et de 11^e année classique, possédant une formation de deux ou trois ans dans un ciné-club, où se faisaient régulièrement la présentation des films et la discussion, donnèrent librement

leur opinion, après le visionnement du film, sur les trois possibilités considérées. Quelques ambiguïtés d'expressions ou de termes furent aussitôt élucidées; parfois des questions furent remplacées par d'autres plus précises.

Le test ainsi révisé fut soumis à l'épreuve d'un autre groupe d'étudiants de 10^e année scientifique et de 11^e année sciences-lettres, membres d'un autre ciné-club. De nouvelles incompréhensions furent relevées. Tenant compte des indications du professeur et des élèves, le test fut corrigé et prit une nouvelle forme temporaire, pour un premier essai.

Le film fut alors projeté à deux groupes d'enfants d'une petite ville industrielle (Dolbeau), soit à une dizaine de classes de 4^e année et de 6^e année, tant garçons que filles. Les réponses ont démontré que les phrases correctes avaient eu la préférence des élèves. Nous avons pu constater que le film intéressait les enfants de cet âge. De plus, les institutrices de ces classes ne relevèrent aucun terme comportant une difficulté au-dessus du développement normal à ce degré. Il est à noter qu'aucun mot technique propre au cinéma ne figurait dans le test.

Après l'examen des résultats, différentes consultations eurent lieu auprès de personnes versées dans la connaissance cinématographique pour vérifier si les termes employés correspondaient bien au but recherché.

Les observations recueillies servirent à la correction de l'épreuve précédente. L'ordre des questions fut étudié de façon à ce qu'il soit le même que celui des événements du film. L'item contenant la meilleure réponse fut discuté en comparaison avec les deux autres.

A la lumière de ces études, de ces contacts, de ces essais, le test fut remanié et imprimé pour une épreuve définitive avec un groupe témoin, constitué de garçons de l'âge mitoyen, de 10 ans (de 9½ ans à 10½ ans) de la 5e année, donc degré normal pour les enfants qui ont débuté à 6 ans en première année. Le milieu où résidaient les enfants (St-Stanislas, Montréal), était considéré comme moyen du point de vue socio-économique.

La correction des trente copies retenues révéla une compréhension satisfaisante. Six élèves qui avaient donné les meilleures réponses furent interrogés sur les points présentant des difficultés; ces dernières se rapportaient surtout à certains termes moins usités, à quelques triades dissimulant une difficulté spéciale ou contenant une vérité partielle.

Des questions ouvertes permirent de connaître l'opinion de ce groupe sur les effets du film, de juger de la compréhension des situations particulières contenues dans le film et d'apprécier l'intelligence de l'ensemble.

Le test fut passé de nouveau à ces garçons; le résultat se révéla stable, soit 95.4%. L'impression définitive

fut alors décidée. C'est la forme qui servit pour l'enquête auprès des garçons de 9 ans ($8\frac{1}{2}$ ans à $9\frac{1}{2}$ ans) et de 11 ans ($10\frac{1}{2}$ ans à $11\frac{1}{2}$ ans), garçons qui avaient débuté à 6 ans, qui avaient progressé normalement et qui en octobre fréquentaient les classes de 4e ou de 6e année.

La confection de notre instrument de travail avait demandé six mois de recherches, de consultations et d'épreuves. Le test pouvait sans doute être perfectionné; nous n'avions cependant négligé aucun effort pour l'améliorer et en obtenir le meilleur rendement possible.

3. L'échantillonnage

Il était impossible de rejoindre tous les enfants de 9 ans et de 11 ans disséminés dans un territoire aussi vaste que celui de la Province de Québec. Un choix s'imposait, même en ce qui concernait les établissements de la ville de Montréal.

Trois centres furent choisis, comprenant les écoles représentant différents milieux: secteur plutôt ouvrier: St-Zotique; secteur de techniciens, de spécialistes ou de commerçants: St-Pierre-Claver et St-Edouard; secteur intellectuel et professionnel: St-Germain d'Outremont; tous du Montréal métropolitain.

Restait la population scolaire des garçons située en dehors de la métropole. Un échantillonnage au hasard était la meilleure solution à prendre. Les noms de 11 villes

sises sur la rive sud du St-Laurent furent inscrits sur des billets; le sort favorisa deux localités de la région du Bas-du-Fleuve: Rimouski et Amqui. Le nom de Grand'Mère fut retiré des 11 autres villes situées sur la rive nord du fleuve. Québec ou les environs fournirent un autre centre d'examens: Ste-Foy.

La population enfantine touchée par le test comprenait 8 écoles qui offraient des classes assez nombreuses de garçons de 4e et de 6e année. Nous avons donc 16 groupes avec un total de 209 garçons de 9 ans et 200 de 11 ans.

Les sujets de 9 ans appartenaient pour la majorité à la 4e année et ceux de 11 ans, à la 6e année, car les enfants débutent à 6 ans; s'ils avaient évolué normalement, ils se trouvaient, au début de l'année, dans les classes choisies. Nous surmontions ainsi la difficulté considérable d'un dérangement massif dans une école.

Dans le tableau No 1, nous avons numéroté les groupes indiqués plus haut, de 1 à 8, dans l'ordre suivant: St-Zotique, St-Pierre-Claver, St-Edouard, St-Germain, Ste-Foy, Rimouski, Amqui et Grand'Mère. soit pour les enfants de 9 ans, soit pour ceux de 11 ans.

5. Conditions et climat de travail

D'une façon générale, les autorités scolaires ont accordé avec bienveillance l'autorisation sollicitée de

Tableau I.- Garçons soumis à l'enquête sur la compréhension du film; classement d'après le lieu de résidence.

Groupes	Nombre de garçons		Lieu de résidence	Milieu socio-économique
	11 ans	9 ans		
1	20	35	région métr.	inférieur
2	31	30	région métr.	moyen
3	33	35	région métr.	moyen
4	26	24	région métr.	supérieur
(T.)	(110)	(124)		
5	18	25	hors métrop.	inférieur
6	20	13	hors métrop.	moyen
7	32	27	hors métrop.	moyen
8	20	20	hors métrop.	supérieur
(T.)	(90)	(85)		
T.:	200	209		

faire passer le test dans les écoles sous leur juridiction. Plusieurs ont poussé la condescendance jusqu'à organiser les locaux et à prêter un matériel de premier choix pour avoir les meilleures conditions matérielles possibles. Les autorités des établissements scolaires se sont prêtées de bonne grâce à un nouveau contre-temps; elles ont aplani les difficultés qui auraient pu survenir à l'occasion d'un dérangement, d'un changement à l'horaire, de l'occupation des salles pour une autre fin que celle prévue à ce moment; souvent il nous avait été possible d'organiser la séance de projection que quelques heures auparavant.

Les projections avaient lieu dans des conditions normales. Le visionnement se faisait durant l'avant-midi; il fallait compter au moins deux heures depuis les débuts du déplacement jusqu'à la fin de la représentation, qui avait lieu habituellement avec le départ régulier pour le dîner.

Une courte introduction annonçait aux élèves un film ordinaire comme ceux qu'ils avaient l'occasion de voir à la maison ou à la salle publique. La seule différence consistait en ce que l'entrée était gratuite et que la représentation se faisait sur le temps de la classe. Le film terminé, un court avertissement à l'adresse des parents les prévenait que ce visionnement n'avait pas été

un divertissement, un passe-temps, mais bien une étude, car durant l'après-midi, un questionnaire serait distribué pour y consigner des réponses et procéder à la rédaction d'un travail sérieux.

6. Testing.

Durant l'après-midi, les élèves d'une couple de classes formant un total d'environ 30 garçons, répondant aux exigences d'âge: $8\frac{1}{2}$ ans à $9\frac{1}{2}$ ans et $10\frac{1}{2}$ ans à $11\frac{1}{2}$ ans, étaient groupés dans un même local pour subir le test d'environ quarante-cinq minutes.

Les réponses du début portaient sur les films vus et les heures passées devant la télévision en général. Les questions ou phrases étaient lues par l'administrateur, pendant que les élèves suivaient sur leur feuille. On pouvait ainsi éliminer les déficiences de lectures de certains élèves. Lorsque le choix était fait, on passait au numéro suivant. Si toutefois, des enfants n'avaient pas terminé, ils levaient la main et on leur disait de continuer et de prendre leur temps. Les étudiants de 4e année prenaient environ 15 à 20 minutes de plus que ceux de 6e année, pour remplir leur questionnaire. Toutes les demandes d'explication de mots étaient satisfaites avec empressement.

Les formulaires étaient précieusement recueillis, soigneusement corrigés et compilés par item, pour une interprétation des résultats obtenus.

7. Le groupe adulte

Deux groupes d'étudiants adultes, en raison de leur formation cinématographique, de leur âge et de leur développement intellectuel ont été choisis comme éléments de comparaison avec les enfants de 9 ans et de 11 ans pour la compréhension du langage cinématographique.

A l'Institut Villa-Maria de Montréal, 48 filles, dont la moyenne d'âge était de 16 ans, fréquentaient les classes de 11^e année classique et possédaient une scolarité de 11 ans. D'autre part, 48 garçons entre 17 et 23 ans appartenaient à une Ecole Normale (La Prairie) et présentaient une scolarité d'environ 13 ans. Les deux groupes avaient bénéficié de cours sur le cinéma durant une période de deux ou trois ans.

Comme c'était un milieu assez cultivé et spécialisé dans le cinéma, il n'est pas étonnant qu'ils aient obtenu une forte moyenne pour la partie du test se rapportant à la compréhension globale et à la spécificité du langage cinématographique.

Notre groupe adulte l'emporte sur le développement intellectuel normal en général. Il est en effet admis que

le niveau de l'adulte moyen est d'environ 12 ans.

Les sociologues ont évalué que l'âge mental moyen d'une population, même évoluée comme la nôtre, était fixé aux environs de 12 ans. Seuls dépassent cette moyenne les individus qui continuent à se servir de leurs moyens intellectuels et à faire effort pour les utiliser.⁷

Le tableau II nous donne un aperçu de la répartition des groupes suivant le niveau socio-économique. Lors de l'analyse des résultats, nous ferons intervenir ce facteur (p. 119...) et nous verrons l'influence qu'il peut jouer.

Après l'étude des différents instruments de travail, il nous reste à considérer et à analyser les résultats obtenus.

⁷ Jacquin, G., Grandes lignes de la psychologie de l'enfant, Psychologie et éducation, Fleurus, (Nouv. édit. 57e mille), Paris, p. 125.

Tableau II.- Garçons soumis à l'enquête sur la compréhension du film; classement d'après le niveau socio-économique.

Age	Niveau S.E.	Groupes	Lieu résid.	Nombre	Total	
19 ans	Inférieur	1	rég. métrop.	35	60	
		5	hors métrop.	25		
	Moyen	2	rég. métrop.	30	105	
		3	rég. métrop.	35		
		6	hors métrop.	13		
		7	hors métrop.	27		
	Supérieur	4	rég. métrop.	24	44	
		8	hors métrop.	20		
	11 ans	Inférieur	1	rég. métrop.	20	38
			5	hors métrop.	18	
Moyen		2	région métr.	31	116	
		3	rég. métrop.	33		
		6	rég.hors m.	20		
		7	hors métrop.	32		
Supérieur		4	rég.métrop.	26	46	
		8	hors métrop.	20		
					409	

CHAPITRE CINQUIEME

LA PRESENTATION ET L'ANALYSE DES RESULTATS

Considérons dans ce chapitre le test utilisé et les réponses obtenues; nous ferons une interprétation de chacun des résultats particuliers puis une analyse globale des données recueillies en rapport avec les différents aspects étudiés; nous établirons pour terminer une comparaison entre les résultats de 11 ans et ceux de 9 ans.

1. Compréhension spatiale.

Notons en passant que la phrase du début de chaque triade introduisait le sujet; elle replaçait dans le contexte du film, l'action dont il était question. La partie explicative qui méritait une attention particulière était de plus soulignée pour préciser encore davantage le point à examiner.

Ainsi situé dans le cadre normal du film, l'objet des triades ne pouvait donner lieu à aucune ambiguïté. L'élève devait trouver celle des trois phrases qui rendait le mieux l'idée qu'il s'était faite de ce passage et inscrire un (X) au bout de la ligne qui contenait, selon lui, cette réponse jugée la meilleure, toujours en relation avec le film.

La première tranche de triades se rapporte au domaine spatial et comprend 27 situations où l'enfant devra se prononcer et établir un choix de 9 réponses convenables dans cette série.

C'est une appréciation de la profondeur de champ, donc de la portion de l'espace plus ou moins étendue offerte aux yeux du jeune spectateur.¹

Situation 1. Lorsqu'on voit le château, au début du film, cela
a) nous fait connaître un des endroits où se passait l'histoire
b) nous montre que le propriétaire était très riche
c) nous fait voir un des beaux châteaux de l'Angleterre

Les trois réponses étaient vraies, mais la meilleure dans le cas présent était bien en a), car comme dans toute introduction, il y a la présentation des personnages et des lieux où ils évoluent. C'est un plan de grand ensemble, une vue générale de l'extérieur ainsi que celle de l'apparence de plusieurs appartements. C'est un des endroits où se passait l'histoire racontée par le film.

La première phrase obtient la faveur des enfants de 11 ans à 54%, la 2e, à 27% et la 3e, à 19%.

Les enfants de 9 ans accordent 27% à la première, 37% à la seconde et 36% à la troisième. Chez les plus jeunes, nous constatons que la beauté et la richesse du château ont plus frappé que la localisation de l'endroit, théâtre de quelques incidents qui seront au départ de l'action du film

Situation 2. Au moment où Jeff regardait la télévision, au restaurant, on nous a montré toute la foule puis Jeff assez rapproché; on voulait par là faire voir:

¹ L'ensemble des réponses à cette section est présenté au tableau III.

Dans chaque situation, la lettre soulignée indique la meilleure réponse.

- a) les gens qui se trouvaient dans le restaurant
- b) le beau visage de Jeff
- c) que Jeff avait reconnu le propriétaire du château

Nous étions donc en présence d'un plan d'ensemble puis d'un gros plan où l'attention était portée sur la figure de Jeff, avec ses jeux de physionomie, ses idées de révolte jaillissant de ses yeux, contre le prétendu usurpateur. Par contre, Jeff conserve fidèlement le souvenir d'un ami sincère, disparu lors de l'évasion pendant laquelle, s'était déroulé un affreux combat entre les deux autres compagnons d'internement.

Les enfants de 11 ans et ceux de 9 ans ont compris le véritable sens de ces images: 3% et 2% de la première catégorie ont choisi respectivement la première et la deuxième phrase, tandis que 95% ont trouvé la véritable solution. La marge est légèrement plus grande dans la deuxième groupe: 8% pour chacune des deux premières phrases et 84% pour la troisième.

Situation 3. On nous a montré Mark et sa femme, tantôt de dos,
Tantôt de face, afin

- a) de nous faire comprendre les sentiments éprouvés par les deux personnes
 - b) de nous faire voir les deux personnes qui parlaient à ce moment
 - c) de nous montrer leur chevelure et leur visage
- ("Sentiments" a provoqué quelques demandes d'explications; nous y avons alors substitué oralement, les termes: idées, opinions, qui ont paru satisfaire.)²

C'est encore dans le domaine des gros plans, ici, c'est un procédé qui nous permet, par le moyen d'un champ et d'un

² Les explications qui ont été données viendront immédiatement après les diverses situations et seront entre parenthèses.

contre-champ de présenter les deux interlocuteurs, de donner plus de vie à un dialogue parfois monotone; cependant lorsqu'il s'agit d'une oeuvre valable, ce moyen exprime d'une façon saisissante la densité des réactions des deux protagonistes en présence. A plusieurs reprises, au début du film, on nous a montré les deux époux de cette manière, soit à l'occasion de la décision à prendre au sujet du procès, soit durant les discussions quand il s'agit de prendre les positions à tenir devant le tribunal.

Les avis sont assez partagés, dans un camp³ comme dans l'autre; en fait la distinction est assez subtile; la première phrase l'emporte sur la deuxième. Une faible majorité domine dans le premier groupe: 45% en a), 44% en b) et 11% en c). L'inverse se produit chez les enfants de 9 ans, au sujet des deux premières, avec les pourcentages suivants: 41%, 49% et 10%.

Malgré le faible résultat, on ne saurait en déduire une incompréhension de la situation. Il y aurait lieu de hausser le pourcentage des données positives pour cette triade.

Situation 4. Durant le procès, on nous a présenté, en gros le visage de Maggy, dont les yeux allaient tantôt à droite, tantôt à gauche, pour montrer que Maggy

- a) doutait si elle était mariée à Frank ou à Mark
- b) était embarrassée à la vue des deux avocats
- c) essayait de se donner de la façon

³ Les termes: 6e année, premier groupe, aînés, premier camp sont employés indifféremment pour désigner les enfants de 11 ans; les termes complémentaires correspondants se rapportent à ceux de 9 ans.- Les premiers résultats donnés sont ceux de 11 ans, à moins d'indication contraire.

Le moment était assez difficile à préciser; une action aussi rapide, en gros plan, pouvait passer inaperçue. Le souvenir d'un fait aussi bref devait être retracé; une certaine compréhension de l'ensemble aidait également à donner une réponse juste.

Les enfants de 11 ans ont trouvé la véritable solution, dans une proportion de 80%, tandis que 16% et 4% ont donné leur adhésion aux phrases b) et c).

Les avis sont plus partagés entre les phrases a) et b) pour les enfants de 9 ans: 54% et 31% respectivement pour ces données, tandis que 15% choisissent la dernière solution.

Solution 5. Dans quel but l'avocat qui accusait Mark avait-il un visage souriant?

- a) il craignait que Mark ait peur de lui et voulait le mettre à l'aise
- b) il était sûr d'avoir les meilleures questions à poser
- c) il avait l'habitude de sourire et ne pouvait s'en empêcher ("à l'aise": ne pas gêner, intimider.)

La mimique des deux avocats, était remarquable et mettait un certain piquant pour relancer l'intérêt au milieu d'une discussion qui aurait pu devenir monotone. Le gros plan montrant l'ironie et le sarcasme de l'avocat accusateur ont même exacerbé Mark et provoqué cette vigoureuse affirmation: "Je ne m'en souviens pas!"

La vue d'un visage souriant met sans doute un témoin à l'aise, mais le tient sur ses gardes. Les enfants pouvaient éliminer assez facilement l'habitude de sourire chez l'avocat; cette phrase ne convient qu'à 20% à 11 ans et 28% à 9 ans;

l'assurance de la victoire dans une situation difficile, l'emporte heureusement avec 68% et 46%; la première alternative a été choisie par 12% et 26%.

Situation 6. A la salle du procès, on voyait tous les assistants, puis on nous a montré le juge seul et plus gros pour indiquer que:

- a) le juge était calme et maître de lui-même
 - b) qu'il devait diriger le débat et prononcer la sentence
 - c) le juge voulait donner des réponses satisfaisantes aux avocats et à l'accusé
- ("Maître de lui-même": peut parler avec assurance, bien comprendre les questions et prendre une décision difficile;
- "sentence": décision où l'on reconnaît l'innocence ou la culpabilité.)

C'est vraiment une limitation du champ visuel: après avoir vu l'ensemble de la salle d'audience, nous examinons successivement les témoins; l'oeil de la caméra se pose alors sur le juge. Le champ visuel est restreint de plus en plus et nous en sommes arrivés au personnage principal. Dans quel but la caméra limite-t-elle ainsi la portée de notre regard? pourquoi se fixe-t-elle sur le juge? Question de compréhension, mais aussi de limitation de l'espace.

Le juge ayant une figure paisible, on pouvait penser qu'on voulait montrer cet état de placidité: 12% ont admis ce fait chez les garçons de 11 ans et 20% chez les autres. Il était impossible d'accepter que le juge puisse plaire aux avocats et à l'accusé des deux parties en présence: 42% et 30% ont choisi cette position. La reconnaissance du principal personnage, 46% contre 50%; les enfants de 9 ans ont donc fait un meilleur choix dans le cas présent.

Situation 7. On nous a montré l'ensemble de la chambre d'hôtel,
puis les deux époux de plus près, pour nous fai-
re comprendre

- a) qu'ils logeaient dans un appartement très riche
- b) qu'ils avaient peur que le procès tourne mal
- c) que Maggy doutait si elle était mariée à Mark ou à Frank

L'étude de cette séquence nous permet de voir un plan général suivi de plusieurs gros plans sur la figure des deux époux. A ce moment, l'action n'était pas suffisamment avancée pour que Maggy songe à une supercherie et doute de l'identité de son époux.

Cette hypothèse a été admise par 32% des élèves de 6e année et 29% de 4e année. Le but du metteur en scène n'était pas d'exhiber la richesse des appartements, comme l'ont cru 17% des enfants de 11 ans et 25% de ceux de 9 ans, mais bien de montrer l'inquiétude dans laquelle se trouvaient les deux époux comme l'ont trouvé 51% en 6e année et 46% en 4e année.

Situation 8. Après avoir entendu le docteur allemand, l'avocat de Mark appela Maggy à témoigner; on voyait sur la figure de cet avocat

- a) qu'il avait peur de perdre le procès que Mark lui avait confié
- b) qu'il était peiné d'avoir vu le prisonnier
- c) qu'il pensait que la beauté de Maggy attirerait la sympathie du juge

L'action était bien située mais portait sur un exposé assez bref du film. Le gros plan était significatif et explicite. L'analyse des sentiments exprimés par ce jeu de physionomie indique que l'avocat de Mark craignait de perdre son procès, et comme dernier atout, il voulait obtenir de Maggy la confirmation que son époux était bien Mark Loddon.

Ici, la marge d'appréciation est considérable entre les deux groupes: 82% en 6e et seulement 45% en 4e ont accepté cette juste version. Les jeunes, plus émotifs, ont admis dans une proportion de 37% contre 17% que Maggy était peinée d'avoir vu le prisonnier dans un état vraiment pitoyable; alors que la vulnérabilité du juge à se laisser attendrir par la beauté de Maggy ne fut acceptée que dans une proportion de 1% en 6e et 18% en 4e année.

Situation 9. Après avoir vu le No 17, prisonnier des Allemands et hospitalisé, on aperçut le visage de deux femmes, membres du jury; ces visages exprimaient des sentiments de

- a) mépris et de dégoût
 - b) pitié et d'horreur
 - c) haine et de révolte
- (mépris: indigne d'estime, d'attention,
 dégoût: cause de déplaisir,
 horreur: repoussant par la laideur,
 haine: tendance à désirer du mal.)

Au lieu d'insister sur un gros plan d'un visage défiguré, ce qui aurait occasionné un certain malaise chez les spectateurs, le metteur en scène prolonge l'effet par la présentation des figures effrayées des spectateurs. Quels sont ces sentiments exprimés sur les visages des deux femmes, membres du jury?

Les explications des mots étant données, les garçons ont apprécié correctement les sentiments imprimés sur les visages et cela d'une façon non équivoque: mépris et dégoût 6% en 6e et 16% en 4e année. Pitié et horreur? 91% en 6e, 72% en 4e; réponse bonne. Haine et révolte: 5% à 11 ans et 12% à 9 ans.

1 a. Vue d'ensemble.

Dans cet exercice, il ne s'agissait pas d'obtenir le maximum des points pour chaque réponse; nous nous proposons d'examiner jusqu'à quel point les candidats comprenaient le langage cinématographique exprimé dans les différentes sortes de plans du film.

Cette série admettait des réponses partiellement vraies; d'autres étaient entièrement inadmissibles; enfin quelques-unes parfois étaient les seules acceptables.

Le tableau IV a (les tableaux III et IV ont été supprimés car ils n'apportaient aucun élément nouveau) permet de constater les différences significatives entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les 200 garçons de 11 ans et les 209 garçons de 9 ans.

L'analyse de ces données indique que 6 item ont été mieux compris d'une manière significative par les garçons de 11 ans que par ceux de 9 ans. Les réponses des plus âgés comportent une adhésion plus franche aux réponses justes, tandis que celles de 9 ans marquent un manque de précision, ce qui situe les résultats autour de 50%. A une exception près, les enfants de 11 ans l'emportent sur leurs compagnons plus jeunes pour les réponses bonnes.

Le tableau comparatif V indique une différence nettement significative dans les moyennes: 69% pour les enfants

de 11 ans et 52% pour ceux de 9 ans, donc une marge de 17% en faveur des plus âgés, ce qui représente un rapport critique de 3.4 et une différence significative au niveau de 0.01 nous permettant de rejeter l'hypothèse nulle.

Nous considérons ces résultats comme la preuve d'une meilleure compréhension, à 11 ans, d'un élément du langage cinématographique; c'est un domaine plutôt abstrait, celui de l'étude des physionomies et la découverte des sentiments exprimés, de même que l'étendue du champ offert aux spectateurs dans les plans du film.

Si l'on considère que le résultat de 75% est nécessaire pour justifier ordinairement une réponse bonne, nous trouvons dans cette partie du test que 4/9 des résultats ont ce pourcentage pour les enfants de 11 ans, contre 1/9 pour ceux de 9 ans. En tenant compte des réserves faites pour la situation 3, nous passerions cet item du côté positif pour les plus âgés, ce qui porterait la compréhension à 5/9. C'est donc un résultat acceptable à ce niveau d'âge chronologique.

Tableau IV a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les 200 garçons de 11 ans et 209 de 9 ans.

Item	11 ans	9 ans	P é.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
1	.54	.27	.40	.05	.27	5.4 ^a
2	.95	.84	.88	.03	.11	3.7
3	.45	.41	.43	.05	.04	.8
4	.80	.54	.66	.05	.26	5.2
5	.68	.46	.57	.05	.18	3.6
6	.46	.50	.48	.05	.04	.8
7	.51	.46	.48	.05	.05	1.
8	.82	.45	.63	.05	.37	7.4
9	.91	.72	.81	.04	.19	4.8

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau V.- Différences constatées entre les résultats en % de la compréhension spatiale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, exprimées en valeur de "t".

Ages	N	M	P _{é.c.}	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s
11	200	.69	.58	.05	.17	3.4	+
9	209	.52					

N.: Nombre de sujets des différents âges.

M.: Moyenne des pourcentages des résultats de chacun des groupes.

P_{é.c.}: proportion dans les échantillons combinés

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

D.: Différence des moyennes des groupes.

E.T. Rapport "t".

D.S. Différence significative acceptée: +

Etablissons maintenant une comparaison entre la compréhension des adultes et celle des garçons de 11 ans et de 9 ans.

Auparavant, pour chaque section, nous allons préciser pour tous les item, les différences entre les deux éléments qui constituent ce groupe, les femmes et les hommes.

Le tableau VIa rapporte que seuls les item 3 et 5 ont une différence significative entre la compréhension des femmes et celle des hommes.

Les hommes, contrairement à ce que l'on aurait pu supposer, ont donné pour l'item 3, une plus grande attention au fait que le champ et le contre-champ avaient pour but de nous montrer tout simplement les deux personnes qui se parlaient (H: 27%, F: 15%); par contre, 21% des hommes et seulement 2% des femmes croyaient qu'on voulait insister sur la chevelure et le visage, simples phénomènes.

A l'item 5, un léger déplacement dans l'appréciation de la phrase c): l'avocat ne pouvait s'empêcher de rire, accepté par les hommes à raison de 13% et de 2% par les femmes; ce qui accorde une meilleure compréhension au côté féminin.

Le tableau VIb nous montre la comparaison entre les résultats obtenus par les enfants de 11 ans et ceux des adultes. Voici les item qui ont une différence significative.

Item 4: les garçons ont été attirés par le fait que Maggy semblait embarrassée à la vue des deux avocats dans un pourcentage de 12% supérieur à celui des adultes.

Item 5: une marge de 10% de la part des garçons va à la proposition a): l'avocat qui voulait mettre l'accusé à l'aise et 12% à la proposition c): l'avocat qui avait l'habitude de sourire.

Item 6: beaucoup d'incertitude chez les jeunes: réponses à peu près égales entre les phrases b) et c), où on devait reconnaître dans le gros plan le maître de la sentence et non la personne complaisante à l'égard des avocats et de l'accusé.

Le tableau VI est éloquent: tous les item ont une différence significative à l'exception du premier.

La conclusion s'impose, telle que présentée par le tableau VII: les garçons de 11 ans ont même compréhension du film au point de vue spatial que les adultes; cependant les garçons de 9 ans n'ont pas encore atteint le développement suffisant pour comprendre un langage cinématographique tant soit peu difficile.

Tableau VI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte.

Item	Femmes 48	Hommes 48	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
1	.48	.29	.39	.07	.19	2.7 ^a
2	1.00	1.00				0.
3	.83	.52	.66	.07	.31	4.4
4	.94	.98	.96	.03	.04	1.3
5	.98	.83	.90	.04	.15	3.7
6	.81	.77	.79	.06	.04	.7
7	.69	.75	.72	.06	.06	1.
8	.94	.94				0.
9	.92	.96	.94	.06	.04	1.3

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01

Tableau VI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les garçons de 11 ans et les adultes.

Item	Adultes 96	11 ans 200	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
1	.39	.54	.48	.07	.15	2.1 ^a
2	1.00	.95	.97	.02	.05	2.5
3	.68	.45	.52	.07	.13	2.1
4	.96	.80	.85	.05	.16	3.2
5	.90	.68	.75	.06	.22	3.7
6	.79	.46	.57	.07	.33	4.7
7	.72	.51	.58	.07	.21	3.
8	.94	.82	.86	.05	.12	2.4
9	.94	.91	.92	.04	.03	.7

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau VI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension spatiale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans.

Item	Adultes 96	9 ans 209	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
1	.39	.27	.30	.06	.12	2. a
2	1.00	.84	.87	.05	.16	3.2
3	.68	.41	.50	.07	.27	3.9
4	.96	.54	.67	.07	.42	6.
5	.90	.46	.60	.07	.44	6.3
6	.79	.50	.56	.07	.29	4.1
7	.72	.46	.54	.07	.26	3.7
8	.94	.45	.60	.07	.49	7.
9	.94	.72	.79	.06	.22	3.7

a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau VII.- Comparaisons entre les résultats en % entre la compréhension spatiale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t".

Groupes	N	M	Pé.c.	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s.
11 ans	200	.69					
Adulte	96	.82	.73	.06	.13	2.16	-
9 ans	209	.52					
Adulte	96	.82	.61	.05	.30	6.	+

N.: nombre de sujets des différents âges.
M.: moyenne des pourcentages des résultats de chacun
des groupes.
P_{é.c.}: proportion dans les échantillons combinés
 σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions
D.: différence des moyennes des groupes
E.T.: rapport "t"
D.s.: différence significative acceptée: +
rejetée: -

2. Compréhension temporelle.

Cette série comprenait des éléments se rapportant au temps. Il s'agissait de répondre à des questions renfermant indirectement la question quand? Certaines triades pouvaient s'étendre à une compréhension générale, cependant, les mots avant, pendant, après ou leur équivalent rentraient dans l'une ou l'autre des phrases du texte.

Quelques item considéraient aussi le passage d'une séquence à une autre, par coupure franche ou par une transition plus douce; un autre élément temporel.

Une des premières séquences du film est celle de la visite du château; l'ordre chronologique des actions laisserait supposer que les faits présentés par la suite, sont postérieurs à cet événement. C'est pourquoi plusieurs triades se référeront à cette situation comme point de repère.

Voici les résultats de notre enquête dans ce domaine; nous pourrons alors étudier quelques cas particuliers et procéder à une discussion des différents résultats.

Situation 10. Après avoir présenté à la TV, la visite du château, on nous montré plusieurs individus dans un camp de prisonniers parce que

- a) ces gens s'étaient enrôlés après la visite du château
- b) ces gens étaient prisonniers au moment de la visite du château
- c) ces gens avaient été prisonniers auparavant, et à ce moment, on racontait leur histoire.
(enrôlés: engagés dans l'armée.)

Au début du procès, nous ne connaissions pas encore tous les personnages. Le metteur en scène se servira du

témoignage de Mark pour nous présenter habilement Frank à l'occasion d'un retour en arrière. C'était une scène au camp d'internement qui devait être à l'origine des difficultés entre les deux compagnons d'armée: Mark et Frank. Le contenu de cet item ne se rapporte à rien en particulier, mais considère l'événement en général.

Il ne pouvait être question que ces gens se soient enrôlés après la visite du château, comme l'ont prétendu 15% en 6e et 19% en 4e année. Impossible d'admettre que ces soldats étaient prisonniers au moment de la visite du château: 9% des garçons de 11 ans et 18% de ceux de 9 ans ont choisi cette hypothèse. Durant le procès, on rappelait un fait qui s'était produit pendant l'internement; les réponses sont bonnes dans les proportions de 76% en 6e année et de 65% en 4e année.

Situation 11. La présentation de Mark et de Maggy causant ensemble, puis celle de l'image vague (floue), devenant très nette, du Cousin causant avec Jeff au garage, voulait signifier

- a) que l'on ne s'occupait plus des deux époux à la maison
- b) qu'au garage c'était plus important que ce qui se passait à la maison
- c) que les deux actions qui se passaient en même temps, étaient importantes
(floue: embrouillée.)

Ici, une transition introduisant un montage en parallèle: les deux époux discutent dans leurs appartements; un fondu-enchâiné nous fait passer au garage où Jeff vient de rencontrer le Capitaine Loddon, cousin de Mark.

La question porte sur l'interprétation de cette séquence. Faut-il considérer le passage d'une action à l'autre

comme un manque d'intérêt porté aux deux époux, selon 5% en 6e et 15% en 4e année? La conversation au garage a-t-elle pris la vedette sur celle du château, donnant une occasion de projeter plus de lumière sur la situation, comme l'ont admis 8% à 11 ans et 18% à 9 ans? ou plutôt la reconnaissance des deux actions qui se passaient en même temps? 87% en 6e année, 65% en 4e année l'ont fort bien compris de cette manière.

Situation 12. La lettre de Maggy, destinée à Mark a été reçue

- a) après la visite du château
- b) pendant la guerre, alors que Maggy et Mark étaient fiancés
- c) après la guerre, lorsque Mark était retourné à l'armée

Nous apportons ici une précision au contenu du premier retour en arrière. Selon la relation de Mark, l'on assiste à la remise de la lettre au camp d'internement.

Cette lettre est-elle parvenue à Mark après la visite du château? 8% le prétendent en 6e, 18% en 4e année; pendant la guerre, alors que Mark était prisonnier? ce qui est vrai; d'ailleurs, 81% des garçons de 11 ans l'ont trouvé et 57% de ceux de 9 ans; ou après la guerre lorsque Mark retourne à l'armée? cette solution n'obtient que 11% des suffrages en 6e année et 25% en 4e année.

Situation 13. La fuite s'est accomplie en passant par une cour de triage de wagons

- a) après que les gens eurent visité le château
- b) pendant le procès mettant aux prises Mark et Jeff
- c) après la dispute de Frank et de Jeff au sujet de la lettre

Nous essayons de préciser le moment de la fuite des prisonniers, le témoignage de Mark nous permet d'assister à un deuxième retour en arrière. Nous voyons les fugitifs au moment où ils sont cachés sous les wagons, guettant dans la pénombre les allées et venues des sentinelles allemandes.

En 6e année, 4% et en 4e année, 14% ont trouvé que la fuite avait eu lieu immédiatement après la visite du château, toujours en rapport avec le début du film. 33% d'un côté et 26% de l'autre ont accepté la seconde hypothèse: pendant le procès. Finalement, 58% des enfants de 11 ans et 60% de ceux de 9 ans ont reconnu justement que l'événement eut lieu après la dispute de Frank et de Jeff. Pour la première fois dans cette catégorie, les plus jeunes ont légèrement devancé leurs aînés dans un choix juste.

Situation 14. On^a présenté la fuite des soldats de leur camp d'emprisonnement pendant le procès

- a) pour montrer qu'ils avaient hâte à ce moment, d'aller voir le château
- b) pour faire connaître que la bataille entre Frank et Mark se passait avant le procès
- c) pour montrer que la bataille s'était produite après la visite du château

C'est la mise en question du but visé en présentant durant le procès la fuite des soldats.

Est-ce parce que les fugitifs avaient hâte d'aller voir le château? 4% en 6e et 13% en 4e approuvent cette idée. 84% en 6e année et 62% en 4e année ont bien jugé en reconnaissant que la bataille s'était produite durant cette fuite, donc avant le procès; et 14% des enfants de 11 ans, contre 25%

des cadets indiquent que cette bataille eut lieu suivant l'ordre chronologique du film, soit après la visite du château.

Situation 15. La raison pour laquelle on a montré une deuxième fois la lettre reçue par Mark était

- a) de montrer que Maggy écrivait souvent à Mark quand elle vivait au château
- b) de faire mieux voir un camp de prisonniers au moment du procès
- c) de montrer le désaccord entre Mark et Frank pendant la guerre quand ils étaient prisonniers

Lors du troisième retour en arrière, nous avons une seconde version de la dispute, celle de Mark, avec quelques précisions,

Revenir une deuxième fois, montre une certaine insistance; aussi, 25% des aînés et 37% des jeunes trouvent que l'on voulait de cette façon rappeler une abondante correspondance entre Maggy et Mark, quand elle vivait au château, (or elle n'a habité le château qu'après la guerre, quand elle fut mariée à Mark); 10% et 16% reconnaissent en ce fait l'idée de nous faire mieux voir, au moment du procès, un camp de prisonniers. Enfin, 65% en 6e et 47% en 4e découvrent la vérité: montrer le désaccord des prisonniers pendant leur captivité, durant la guerre.

Situation 16. Après avoir vu Frank se peigner comme Mark, on nous a montré, de plus en plus nette, la figure de Jeff pour indiquer que, durant le procès,

- a) Jeff venait de raconter le fait qui s'était passé au camp des prisonniers
- b) Frank était vaniteux et désirait toujours se faire valoir et bien paraître
- c) Frank se préparait, pendant le procès, à assister à une réunion

C'est l'explication du 4e retour en arrière pour appuyer le récit de Jeff. Ce dernier apporte des preuves toujours plus convaincantes pour soutenir l'accusation portée contre le propriétaire du château. Du récit visualisé, nous revenons par un fondu-enchaîné à la figure de Jeff.

Replaçons cette scène en rapport avec le déroulement du procès et voyons quelle en serait la signification. Cette transition signifierait-elle que Jeff avait terminé le récit de cet épisode? 78% et 50% ont reconnu justement cette réalité. Voulait-on d'autre part indiquer que Frank par vanité désirait être toujours bien mis et dépasser les autres? 16% et 32% admettent cette supposition; ou encore Frank désirait-il au moment du procès se préparer à assister à un spectacle? 6% et 18% sont déroutés par le déplacement de cette scène dans le temps.

Situation 17. Pendant le procès, on nous a montré que Mark buvait dans le ruisseau pour indiquer

- a) que, pendant le procès, Mark était mort de soif
- b) que le ruisseau pouvait faciliter la fuite des prisonniers, encore au camp
- c) que Mark s'était aperçu, à ce moment, que Frank voulait l'assommer pendant la fuite

Une séquence importante, c'est le moment où Mark boit dans le ruisseau, pendant la fuite.

Put-il ramener cette action durant le procès, comme 6% en 6e année et 17% en 4e année? ou à l'objet lui-même, le ruisseau qui peut faciliter l'évasion des prisonniers encore au camp au moment du procès, selon 1% en 6e année, et 8% en 4e

année? ou à l'événement très important produit à ce moment de la fuite: la bataille entre Mark et Frank? C'est là le choix judicieux de 93% en 6e année et de 75% en 4e année.

Situation 18. On a passé de l'image de Mark qui venait de battre Frank à celle de Jeff qui venait de témoigner au procès; cela signifiait que

- a) Jeff était peiné du meurtre qui venait de s'accomplir
- b) Jeff avait raconté la bataille d'une manière exacte
- c) Jeff détestait l'accusé, propriétaire actuel du château

Le fait nous est présenté en surimpression. Cette triade contient à la fois une part d'élément spatial et un autre élément temporel. Cependant, on insiste sur l'idée du passage d'une image à l'autre. Du récit de la bataille exposé par un retour en arrière, on en vient à la figure crispée de Jeff tout bouleversé par ce souvenir affreux.

Voulait-on marquer que Jeff était peiné du meurtre qui venait de s'accomplir? Ce qui est partiellement vrai; 21% l'ont admis dans chacune des deux catégories. Désirait-on insister sur l'exactitude du récit, comme c'était la véritable raison? Ici, 38% en 6e année et 44% en 4e année; les jeunes dépassent une deuxième fois leurs aînés; ou montrer l'esprit de vengeance de Jeff à l'égard du prétendu usurpateur, ce qui pouvait être aussi une réponse acceptable; 51% en 6e année et 35% en 4e année, le croient. Les trois réponses sont vraies à différents degrés, mais en l'occurrence, la meilleure est renfermée dans la phrase b).

2 a) Vue d'ensemble.

D'une manière générale, nous constatons que l'idée spatiale est bien comprise dans le film, surtout au niveau de 11 ans, comme nous le présente le tableau IXa (les tableaux VIII et IX ayant été supprimés). Six réponses en 6e année sont au-dessus de 75% contre une seule en 4e année.

L'ensemble des résultats accuse une amélioration de la compréhension dans ce domaine sur le précédent. La moyenne est de 72% pour les aînés et de 58% pour les cadets, comme le démontre le tableau X.

Cela indique un meilleur comportement des garçons au point de vue temporel; la différence entre les moyennes est également moins étendue, soit une marge de 13.7%; malgré tout, nous trouvons encore un écart supérieur à 2.58 au niveau de 0.01, ce qui indique l'incompréhension des plus jeunes n'est pas due au hasard, mais qu'elle repose sur des données réelles et tangibles.

Tableau IX a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par 200 garçons de 11 ans et 209 de 9 ans.

Item	11 ans	9 ans	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
10	.76	.65	.86	.05	.11	2.2 ^a
11	.87	.65	.76	.04	.22	5.5
12	.81	.57	.69	.05	.24	4.8
13	.58	.60	.60	.05	.02	.4
14	.82	.62	.72	.04	.20	5.
15	.65	.47	.56	.05	.18	3.6
16	.78	.50	.64	.05	.28	5.6
17	.93	.75	.86	.03	.18	.6
18	.28	.44	.36	.05	.16	3.2

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau X.- Différences constatées entre les résultats en % de la compréhension temporelle du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, exprimées en valeur de "t".

Ages	N	M	P é.c.	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s
11	200	.72	.65	.05	.14	2.8	+
9	209	.58					

N. nombre de sujets des différents âges.

M. moyenne des pourcentages des résultats de chacun des groupes.

P é.c. : proportion dans les échantillons combinés

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

D : différence des moyennes des groupes.

E.T. : Rapport "t".

D.s. : différence significative acceptée: +

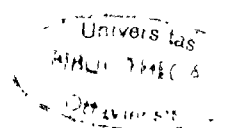
Nous continuons notre comparaison avec le groupe adulte, en établissant d'abord les différences possibles entre la compréhension de chaque item par les deux éléments constitutifs du groupe.

Nous remarquons pour l'item 18 que les femmes ont eu une plus juste appréciation du sujet au tableau XIa, (le tableau XI ayant été supprimé). Le sentiment de haine entre-tenu par Jeff à l'endroit du propriétaire du château, domine chez les femmes dans une proportion de 67% contre 35%; cela aurait pu être acceptable si l'on avait lu: "prétendu" propriétaire actuel du château.

Le tableau XIb permet une comparaison entre la compréhension des adultes et des garçons de 11 ans; là encore 5 item n'ont pas de différence significative contre 4.

De plus tous les résultats sont concluents, sauf pour l'item 18; c'est dire que l'aspect spatial était prédominant dans cette situation. Toutefois, comme nous l'avons signalé, les réponses consignées en c) ne sont pas considérées comme erronées; elles peuvent seulement être déplacées. Certains groupes sont attirés par le côté spatial: les adultes et les garçons de 11 ans; comme nous le verrons au tableau XIc, le point de vue temporel l'emporte légèrement chez les garçons de 9 ans.

Les quatre item mentionnés plus haut, qui ont une compréhension moins forte chez les garçons de 11 ans que



chez les adultes, nous voyons l'item 10, dans lequel 15% des garçons ont pensé que l'enrôlement s'était produit après la visite du château.

Item 12: 8% et 11% ont admis que la lettre de Maggy avait été reçue après la visite du château ou après la guerre.

Item 14: 14% contre 2% chez les adultes ont accepté que la bataille s'était produite après la visite du château, suivant l'ordre chronologique présenté dans le film.

Item 15: 25% des jeunes croient que Maggy écrivait souvent à Mark quand elle vivait au château; or elle n'a habité le château qu'après la guerre, au moment où elle a épousé Mark.

Le tableau XIc indique une situation nettement différente de la compréhension des enfants de 9 ans par rapport à celle des adultes. Seuls les item 13 et 18 ont un rapport critique inférieur à 2.58.

Le tableau XIII nous permet de continuer à établir un certain rapport entre le groupe des adultes et deux des jeunes. La différence n'est pas significative pour les enfants de 11 ans, alors qu'elle l'est pour ceux de 9 ans. Notre hypothèse est donc vérifiée une seconde fois pour le premier groupe; il en est ainsi pour le second, mais dans le sens de la négative.

Tableau XI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte.

Item	Femmes 48	Hommes 48	P é.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
10	.98	.94	.96	.03	.04	1.3 ^a
11	.94	.84	.89	.04	.10	2.2
12	1.00	1.00				0.
13	.75	.75				0.
14	.98	.98				0.
15	.98	.92	.96	.03	.06	2.
16	.85	.92	.89	.04	.07	1.7
17	1.00	1.00				0.
18	.21	.42	.32	.05	.21	4.2

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par les garçons de 11 ans et les adultes.

Item	Adultes 96	11 ans 200	Pé.c.	σD_p	Diff.	"t"
10	.96	.76	.83	.05	.20	4. a
11	.89	.87	.88	.05	.02	.4
12	1.00	.81	.87	.05	.19	3.8
13	.75	.58	.64	.07	.17	2.4
14	.98	.82	.87	.05	.16	3.2
15	.95	.65	.75	.08	.30	3.8
16	.89	.78	.82	.05	.11	2.2
17	1.00	.93	.95	.03	.07	2.3
18	.51	.38	.42	.07	.13	1.9

a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension temporelle du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans.

Item	Adultes 96	9 ans 209	Pé.c.	$\overline{OD}_p$	Diff.	"t"
10	.96	.65	.75	.06	.31	5.1 ^a
11	.89	.67	.71	.06	.22	3.7
12	1.00	.57	.70	.06	.43	7.1
13	.75	.60	.65	.07	.15	2.1
14	.98	.62	.73	.06	.36	6.
15	.95	.47	.62	.07	.48	6.6
16	.89	.50	.62	.07	.39	5.6
17	1.00	.75	.83	.05	.25	5.
18	.51	.44	.46	.07	.07	1.

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XII.- Comparaisons entre les résultats en % de la compréhension temporelle du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t".

Groupes	N	M	P _{é.c.}	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s.
11 ans	200	.72	.76	.06	.14	2.33	-
Adulte	96	.86					
9 ans	209	.58	.67	.05	.28	5.6	+
Adulte	96	.86					

N.: nombre de sujets des différents âges.

M.: moyenne des pourcentages des résultats de chacun des groupes.

P_{é.c.}: proportion dans les échantillons combinés.

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

E.T.: rapport "t".

D.s.: différence significative acceptée: +
rejetée: -

3. Compréhension globale.

Nous avons voulu par cette troisième série, vérifier d'une certaine façon si la compréhension de questions se rapportant à l'ensemble du film pouvait avoir une certaine relation avec les deux points précis étudiés plus haut. Pour maîtriser quelques-uns de ces aspects, il fallait avoir des connaissances assez générales; pour répondre adéquatement à d'autres, il était nécessaire d'avoir compris le film dans son entier; parfois l'attention était portée sur un détail qui (faisait) mettait en lumière une séquence importante de l'action, favorisait la progression de l'intrigue ou conduisait au dénouement.

A la fin, un double choix portant sur trois item pouvait déceler la connaissance de quelques questions purement techniques du point de vue cinématographique.

Nous nous sommes contentés de considérer le côté visuel, délaissant volontairement la trame sonore, le dialogue, l'éclairage, les mouvements de la caméra, le jeu des acteurs, les cadrages et les décors.

Situation 19. Les étrangers étaient admis à visiter le château parce que les propriétaires

- a) voulaient recevoir un peu d'argent des visiteurs pour entretenir leur demeure
- b) désiraient montrer aux gens la beauté de leur château
- c) aimaient recevoir des gens pour se désennuyer

Pour solutionner ce problème, les enfants auraient dû posséder de plus amples connaissances des conditions

politiques et démographiques des pays européens. Les petits Canadiens admettent difficilement que certains barons ou propriétaires de luxueuses demeures de plusieurs pays ont à faire face à de dures difficultés financières et sont obligés de recourir à l'apport financier des touristes pour subvenir aux frais d'entretien de leur domaine et payer les taxes très élevées exigées par l'Etat. Dans notre pays, les gens riches font preuve d'une légitime fierté en faisant visiter à leurs amis, leurs somptueuses maisons; il n'y a pas d'accès libre au public en général; celui-ci doit se contenter de regarder l'habitation de l'extérieur, ou admirer les parterres soigneusement entretenus.

Dans le film, Mark ne restait même pas au château pour accueillir les visiteurs et recevoir leurs appréciations, car il faisait de l'équitation dans ses domaines. Le motif de la visite est perçu lorsque Mark interroge le responsable pour savoir si la journée a été bonne; "Oui, 500 visiteurs, une très bonne journée"; le baron semble satisfait puis prend connaissance de son courrier.

Aussi, les enfants de 11 ans, comme ceux de 9 ans ont jugé respectivement avec un pourcentage de 59% et de 64% que les propriétaires voulaient faire connaître la beauté de leur château; qu'ils menaient une vie monotone dans une proportion de 23% et de 13%, et que finalement, ils voulaient retirer une contribution financière, comme c'était la vraie raison,

dans 19% et 23% des cas. Les jeunes ont quelque peu devancé leurs aînés dans cette question.

Situation 20. Jeff accusa, dans un journal, le baron d'avoir le château parce que

- a) Jeff était certain que Mark était mort et il voulait le venger
- b) Jeff voulait s'emparer lui-même du château
- c) Jeff voulait rendre service à Maggy et à la famille de Mark.

Le motif de l'accusation de Jeff ~~dem~~ande une certaine réflexion.

Si Jeff est intervenu directement, c'est qu'il était persuadé de la mort de son meilleur ami; ce fait fut apprécié correctement par 73% en 6e et par 53% en 4e année. Quant à la phrase b), seulement 4% et 13% lui ont accordé crédit; la phrase c) retint un pourcentage appréciable de 23% et de 34%, insistant sur le service à rendre à Maggy et à la famille de Mark, ce qui constitue un corollaire justifiable.

Situation 21. L'air du début de la chanson revenait souvent parce que:

- a) c'était la chanson préférée de la fiancée
- b) c'était l'air que fredonnait continuellement Frank
- c) c'était l'air que Mark avait-lui-même composé (fredonner; chanter)

Un des indices qui a contribué à jeter de la confusion au sujet de l'identité du baron, c'est bien cet air qui revenait sans cesse. En effet, Jeff savait que c'était l'air préféré de Frank.

Rien n'indiquait dans le contexte que Mark avait composé l'air de la chanson; 27% et 45% des garçons de 11 ans et de 9 ans^{nt} accepté cette conjecture; essayer de retrouver un air,

ne signifie pas l'avoir composé. Il n'y a presque pas de confusion entre la véritable raison et celle qui porterait à croire que c'était un air préféré de Maggy: 3% et 11% respectivement. La hantise provoquée par l'air que chantonnait Frank, constituant ainsi une sorte de remords, retient la majorité des enfants de 11 ans: 70%, et seulement 44% de ceux de 9 ans.

Situation 22. Frank voulait se peigner de la même manière que Mark parce qu'il désirait

- a) s'habituer à imiter Mark pour lui ressembler et le remplacer après la guerre
- b) imiter l'un ou l'autre de ses compagnons, selon son habitude
- c) se déguiser pour s'enfuir plus facilement du camp d'emprisonnement

C'est une des causes qui ont provoqué la dissension entre Mark et Frank. Non seulement Frank ressemblait à Mark, mais il voulait profiter de ce rapprochement physique pour le supplanter.

Si Frank copiait chez Mark la manière de se peigner, s'il imitait le timbre de la voix, c'était dans l'idée de le remplacer après la guerre: 83% chez les garçons de 11 ans, et 59% chez ceux de 9 ans; c'était juste; dans le but de jouer une farce comme à l'accoutumée, simple supposition: 7% et 14% l'ont acceptée; afin de pouvoir se déguiser avec plus de facilité: 10% et 27% sont en faveur de cette hypothèse.

Situation 23. Mark, à la fin du procès, marchait au bord de la rivière, tout à coup, il aperçut son visage qui se mirait dans l'eau

- a) il vit alors combien il était fatigué par ses absences de mémoire et ses tracas
- b) il se souvint avoir vu son propre visage, alors qu'il fut menacé par Frank
- c) il eut peur de tomber à l'eau et rebroussa chemin (rebrousser chemin: revenir en arrière, reculer.)

Nous avons là un des moments les plus importants du film: le recouvrement de la mémoire à la vue de son propre visage miroitant dans l'eau. Ce rappel de la situation primitive a remémoré à Mark les circonstances exactes telles qu'elles s'étaient déroulées.

Cette véritable cause a été admise dans une proportion de 87% et de 60%. La vue de son visage a révélé à Mark son état actuel: fatigue et tracas imprimés sur ses traits: 11% et 19%; le bord de l'eau a engendré un malaise et de l'insécurité: 2% et 21%.

Situation 24. La vareuse (blouse de l'armée anglaise) avait été rapportée d'Allemagne, parce que

- a) Mark l'avait échangée avec la veste que portait Frank, après la bataille
- b) Mark l'avait jetée et Frank l'avait ramassée pour se protéger du froid
- c) Mark l'avait enlevée pour traverser le ruisseau et un soldat allemand l'avait ramassée

Une inquiétude pouvait surgir au sujet de la vareuse, comment se faisait-il que ce vêtement se trouvait en Allemagne?

Mark avait échangé sa vareuse contre la blouse de Frank après la bataille entre les deux individus; comme Frank avait été hospitalisé en Allemagne, la vareuse y avait été conservée; 84% et 64% ont noté correctement ce fait. Mark

avait jeté sa vareuse et Frank l'avait ramassée pour se protéger: supposition acceptée par 4% et 7%; Mark l'avait enlevée et un soldat allemand l'avait recueillie, raison admise par 12% et 29% des garçons respectivement de 11 ans et de 9 ans.

Situation 25. On a reconnu que Mark n'avait pas été remplacé par Frank pour la raison suivante:

- a) la vareuse rapportée d'Allemagne
- b) la chanson que Mark fredonnait souvent
- c) la chaîne et le médaillon retrouvés dans la vareuse

Quelle a été la véritable raison qui a permis à Mark de réintégrer son foyer après la pénible épreuve qu'il avait endurée et le procès qu'il avait subi, en confondant son adversaire?

La vareuse? 2% et 6%. - La chanson? 3% et 8%.-

Le médaillon retrouvé? 95% et 86%. Le noeud du problème fut vraiment démêlé par la grande majorité. Ce critère a pu paraître un peu superficiel, mais ce sont parfois des indices aussi simples qui contribuent à démasquer une erreur ou à replacer dans la bonne voie.

Situation 26. Mark a remercié Jeff, à la fin du procès, parce que

- a) le procès lui avait permis de retrouver la mémoire et la santé
- b) Mark avait gagné le procès
- c) Mark était content de continuer à rendre service à sa famille et à son pays

La raison pour laquelle Mark a remercié Jeff était explicitée à la fin du film par une parole de Mark à l'occasion de sa poignée de main à Jeff. Le dénouement étant connu, l'approche du moment de la sortie, la fatigue causée par une

attention prolongée nous montrent que le vrai motif du bonheur et du contentement de Mark n'a pas été vraiment saisi.

Seulement 44% et 28% des garçons ont compris et retenu que le procès intenté à la suite de l'article accusateur de Jeff avait permis à Mark de recouvrer la mémoire et tous ses biens; 21% et 27% se sont arrêtés à la joie causée par la victoire; 35% et 45% ont choisi la troisième solution: rendre service à sa famille et à son pays.

Les trois derniers item ont cette particularité de n'avoir qu'une double alternative au sujet de précisions cinématographiques.

Situation 27. La bataille entre Mark et Frank, sur le bord du ruisseau s'est faite à coups de fusils; (feu)

- a) oui
- b) non

La bataille s'est faite à coups de feu?

Il était impossible de se battre à coups de fusil car les fugitifs n'avaient pas d'arme; cette indication était claire et par le dialogue et par les images. 94% et 83% ont soutenu la négative.

Situation 28. Je pense que le même acteur a pu remplir les rôles de Mark et de Frank

- a) oui
- b) non

Sujet bien difficile à trancher, car dans certaines images, les deux personnages: Mark et Frank étaient présents en même temps. Voir le même acteur remplir deux rôles sur la scène, au même moment, est impossible au théâtre. Il n'en est pas de même

au cinéma et le procédé de surimpression (truquage cinématographique) peut expliquer ce fait. D'ailleurs le générique est souvent exposé de cette manière.

Une double photographie sur la même pellicule produit une double vision du même personnage. La caméra prend, habituellement l'acteur, en plan rapproché et sur fond noir; l'individu bien éclairé a impressionné la pellicule, tandis que le fond noir l'a laissée intacte. On recule le film et l'on reprend une scène avec le même personnage dans un décor bien illuminé à l'endroit où le fond était obscur. Le film reproduit alors les deux scènes simultanément et sur la même image. Tout a été soigneusement minuté, les interlocutions parcimonieusement observées; cependant comme ce travail est onéreux, le temps de l'apparition de ces acteurs dans deux rôles est plutôt de courte durée.

Rares sont ceux qui admettent à priori ce procédé et on constate que le phénomène du hasard dans les réponses joue ici, assez faiblement. 50% seulement des garçons de 11 ans ont trouvé la bonne réponse contre 38% de ceux de 9 ans.

Les enfants auraient pu connaître ce fait autrement. Tout à la fin du film, le générique indiquait la liste des acteurs et leur rôle; justement au début, on lisait les noms de Mark, de Frank et du No 17, unis par une accolade, en regard de laquelle on voyait le nom du comédien: Dirk Bogarde.

Cependant les spectateurs n'ont pas l'habitude de porter attention, dans un film, au générique ou au témoignage écrit.

Situation 29. Pour représenter le No 17, on a choisi un acteur

- a) qui portait de véritables cicatrices
- b) à qui on avait fait des cicatrices artificielles au moyen d'un maquillage

Nous pénétrons dans le travail des spécialistes sur le plateau. Chacun des membres de l'équipe a un rôle très précis à remplir pour contribuer au succès de l'entreprise: c'est le costumier, le maquilleur qui transforment les personnages; le maquettiste, l'éclairagiste qui s'occupent des décors; le scénariste, le dialoguiste qui rédigent l'histoire, découpent les conversations...

Les plus âgés admettent plus facilement que les jeunes une transformation des personnages, au moyen du maquillage. Ainsi, 83% contre seulement 46% ont reconnu la possibilité de changer un individu au point de le prendre sain et d'en faire un blessé, un balafré, un amoindri; de transformer un acteur en adolescent, en adulte ou en vieillard.⁴

⁴ Un même acteur a pu interpréter 8 rôles dans un même film: Alex Guinness, dans "Jeunesse oblige". Agel H. et G., Précis d'initiation au cinéma, p. 195. Paris, Ed. de l'Ecole, 1963.

3a. Vue d'ensemble. (Compréhension globale)

Le tableau XIVa révèle que 6 réponses dans cette section sont au-dessus de 75% pour les élèves de 11 ans, tandis que 2 réponses seulement obtiennent ce pourcentage au niveau de neuf ans. Nous voyons aussi au tableau XV une différence nettement significative au niveau de 0.01 entre la compréhension des garçons de 11 ans et celle de 9 ans dans ce domaine.

Le tableau XVIa ne rapporte aucune différence significative entre les deux éléments de notre groupe adulte.

Le tableau XVIb rapporte 7 éléments différents au point de vue de la compréhension entre les adultes et les garçons de 11 ans.

Les triades bien assimilées sont: 22, 24, 25, ainsi que le double choix: 27. On y parle de la raison qu'avait Frank de se peigner comme Mark; de la vareuse qui avait été retrouvée en Allemagne; de l'indice qui avait permis d'acquiescer Mark; de la possibilité de se servir de fusils pour la bataille entre Mark et Frank.

Le tableau XVIc accentue encore la différence entre la compréhension des adultes et celle des garçons de 9 ans. En effet, tous les items accusent une différence significative entre ces deux groupes.

Nous avons ainsi retracé les items qui correspondaient au jugement d'ensemble de chaque catégorie et ceux qui apportaient une note contraire et méritaient une discussion particulière, justifiant ainsi notre appréciation.

Le tableau récapitulatif XVIII établit d'une façon péremptoire que les adultes une meilleure compréhension globale du langage cinématographique que les garçons soit de 9 ans, soit de 11 ans.

La moyenne des résultats obtenus donne 72% chez les garçons de 11 ans et 53% chez ceux de 9 ans, accusant un écart de 19% (Tableau XV), ce qui donne une différence significative de 3.8 entre les deux groupes.

En comparant ces résultats avec le .92 des adultes, nous trouvons une différence significative de 4. avec les garçons de 11 ans et de 7.8 avec ceux de 9 ans.

3 b. Résumé.

Nous avons remarqué pour l'ensemble des séries spatiale, temporelle et globale, comme l'indiquent les tableaux V, VIII et XV qu'il y avait une différence significative pour la compréhension entre les deux groupes. Ces différences étaient-elles attribuables à un nivellement entre les écarts supérieurs et inférieurs ou à une véritable discrimination entre les situations considérées?

Nous avons examiné chaque item proposé et établi qu'il y avait une différence significative au niveau de 0.01 entre les bonnes réponses obtenues par les garçons de 11 ans et ceux de 9 ans.

Dans la série spatiale trois résultats ne concordent pas avec les résultats moyens de l'ensemble, soit les triades 3, 6 et 7.

Seuls les item 10, 13 et 17 nous donnent des résultats contraires à ceux de la moyenne dans la série temporelle.

Enfin, la triade 19 et le double choix 28 contredisent le résultat général pour la troisième série. Tous les item cités plus haut ont été compris d'une manière satisfaisante et comparable par les enfants de 11 ans et ceux de 9 ans. Nous avons d'ailleurs fait quelques observations sur ces réponses après l'appréciation de chaque série.

Nous pouvons donc conclure que les différentes propositions avaient, en général, une valeur discriminative par rapport aux deux âges considérés, et que la conclusion reste valable: il y a une différence significative entre la compréhension du langage cinématographique au point de vue spatial et temporel par les enfants de 11 ans et de 9 ans.

Tableau XIV a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique par les garçons de 11 ans et ceux de 9 ans.

Item	11 ans 200	9 ans 209	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
19	.23	.19	.21	.04	.04	1. ^a
20	.73	.53	.63	.04	.20	5.
21	.83	.59	.71	.04	.24	6.
22	.87	.60	.73	.04	.27	6.7
24	.84	.64	.74	.04	.20	5.
25	.96	.86	.91	.02	.10	5.
26	.44	.28	.36	.05	.16	3.2
27	.94	.83	.88	.03	.11	3.7
28	.50	.38	.44	.05	.12	2.4
29	.83	.46	.59	.05	.37	7.4

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XV.- Différences constatée entre les résultats en %
de la compréhension globale du film par les garçons de
11 ans et de 9 ans, exprimée en valeur de "t"

Ages	N	M	P.é.c.	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s.
11	200	.72					
			.62	.05	.19	3.8	+
9	209	.53					

N.: nombre de sujets des différents âges.

M.: moyenne des pourcentages des résultats de chacun
des groupes

P.é.c.: proportion dans les échantillons combinés

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

D : différence des moyennes des groupes

E.T. : Rapport "t"

D.s. : différence significative acceptée: +

Tableau XVI a.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique des femmes et des hommes du groupe adulte.

Item	Femmes 48	Hommes 48	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
19	.59	.63	.61	.07	.04	0.6 ^a
20	.94	.98	.96	.03	.04	1.3
21	.98	.92	.95	.03	.06	2.
22	.96	.94	.95	.03	.02	0.7
23	1.00	1.00				0.
24	.94	.92	.93	.04	.02	0.5
25	1.00	1.00				0.
26	.98	.96	.97	.02	.02	1.
27	1.00	1.00				0.
28	.83	.77	.80	.06	.06	1.
29	.94	.98	.96	.03	.04	1.3

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XVI b.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 11 ans.

Item	Adultes 96	11 ans 200	Pé.c.	σ_{Dp}	Diff.	"t"
19	.61	.23	.36	.07	.38	5.4 ^a
20	.96	.73	.80	.06	.23	3.8
21	.95	.70	.78	.06	.22	4.2
22	.95	.83	.87	.05	.12	2.4
23	1.00	.87	.91	.04	.13	3.2
24	.93	.84	.87	.05	.09	1.8
25	1.00	.95	.97	.02	.05	2.5
26	.97	.44	.61	.07	.53	7.6
27	1.00	.94	.96	.03	.06	2.
28	.80	.50	.60	.07	.30	4.3
29	.96	.83	.87	.05	.13	2.6

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XVI c.- Différences constatées pour chaque item du test entre les résultats en % de la compréhension globale du langage cinématographique par les adultes et les garçons de 9 ans.

Item	Adultes 96	9 ans 209	Pé.c.	$\overline{ODp}$	Diff.	"t"
19	.61	.19	.32	.07	.42	6. ^a
20	.96	.53	.67	.07	.43	8.1
21	.95	.44	.60	.07	.51	7.3
22	.95	.59	.70	.06	.36	6.
23	1.00	.60	.72	.06	.40	6.6
24	.93	.64	.73	.06	.29	4.8
25	1.00	.86	.90	.04	.14	3.5
26	.97	.28	.50	.07	.69	9.9
27	1.00	.83	.88	.05	.17	3.4
28	.80	.38	.50	.07	.42	6.
29	.96	.46	.62	.07	.50	7.1

^a "t" supérieur à 2.58 donne une différence significative au niveau de 0.01.

Tableau XVII.- Comparaisons entre les résultats en % de la compréhension globale du film par les garçons de 11 ans et de 9 ans, avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t".

Groupes	N	M	P _{é.c.}	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s.
11 ans	200	.72	.79	.05	.20	4.	+
Adultes	96	.92					
9 ans	209	.53	.69	.05	.39	7.8	+
Adultes	96	.92					

N.: nombre de sujets des différents âges.

M.: moyenne des pourcentages des résultats de chacun des groupes.

P_{é.c.}: proportion dans les échantillons combinés.

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

E.T.: rapport "t"

D.s.: différence significative acceptée: +

Le graphique No I, à la page suivante nous donnera un aperçu général de la compréhension du test par les garçons de 9 ans, de 11 ans et de celle des adultes.

Ce retour visuel sur les résultats exposés dans ce chapitre illustrera le pourcentage des réponses considérées comme acceptables, établira une rapide comparaison entre les trois groupes étudiés et constituera un bref résumé du travail accompli, laissant entrevoir certaines conclusions possibles.

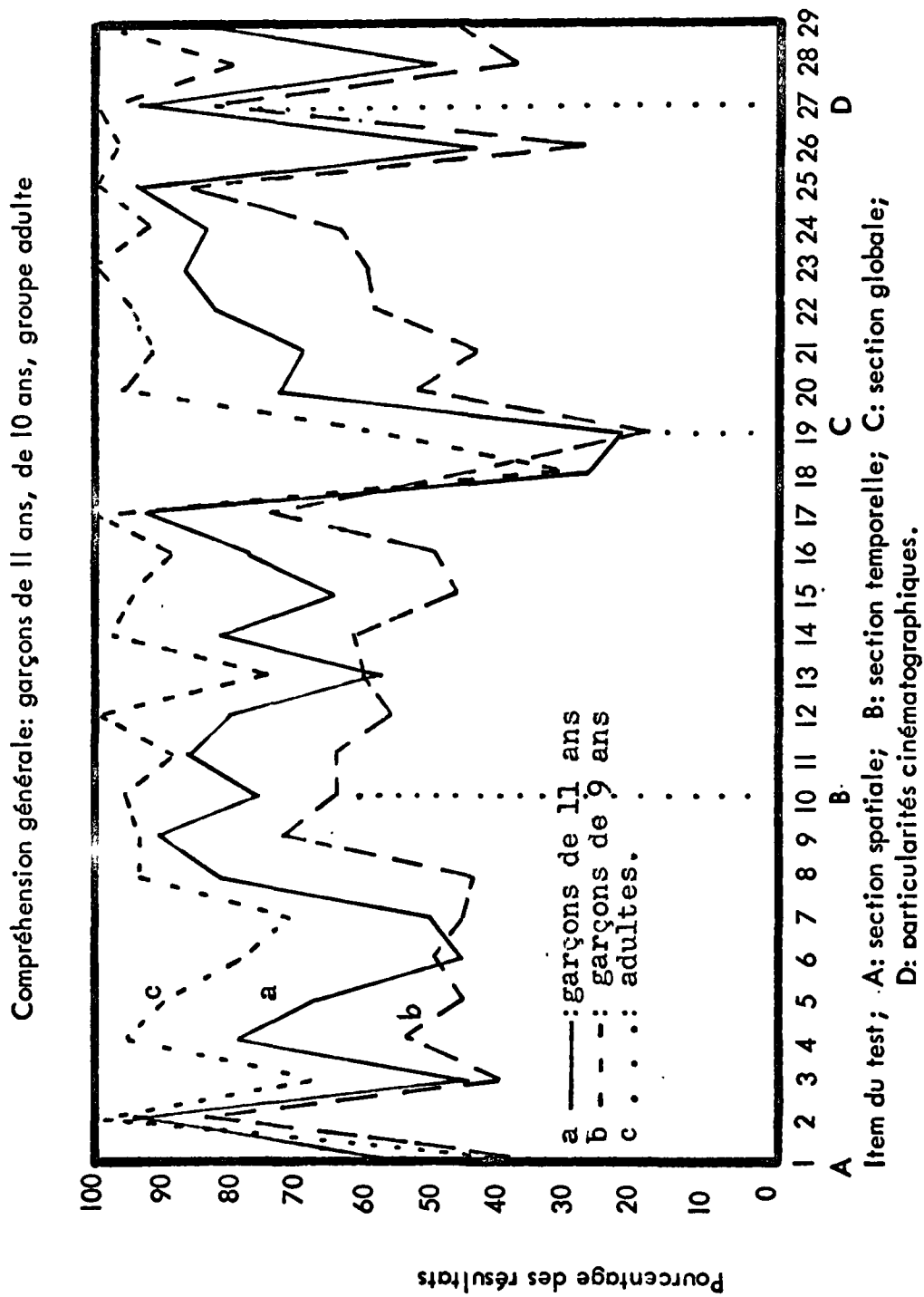


Figure IV.

4. Lieu de résidence

Nous remarquons qu'il y a une différence signalée pour la compréhension du film, suivant les différents niveaux d'âges, de 11 ans et de 9 ans, en faveur des plus âgés.

La considération de quelques autres facteurs jetterait certainement de la lumière sur d'autres causes possibles de différence de compréhension.

Le tableau de la population scolaire touchée par notre test révèle qu' en 6e année, sur un total de 200 élèves, 110 vivaient dans la région métropolitaine et 90, hors de la métropole. Le lieu de résidence jouerait-il en faveur des garçons qui ont l'occasion d'avoir des distractions plus nombreuses et plus variées?

Une compilation différente pour les enfants des deux niveaux d'âges, suivant le lieu de résidence, nous permet de vérifier au tableau XVIII qu'il n'y a pas de différence significative ^{au niveau de 0.01} dans ce domaine, pour chacun de ces niveaux.

Tableau XVIII.- Comparaisons des résultats en % de la compréhension spatiale, temporelle suivant le lieu de résidence.

Compr.	Ages	L.R.	N.	M.	P _{é.c.}	σ_{Ds}	D.	E.T.	D.s.
Spat.	11 ans	Métr.	110	.69	.68	.07	.02	.29	-
		H.M.	90	.67					
	9 ans	Métr.	124	.50	.50	.07	.02	.28	-
		H.M.	85	.52					
	11 ans	Métr.	110	.77	.73	.05	.08	1.6	-
		H.M.	90	.69					
Temp.	9 ans	Métr.	124	.58	.59	.07	.02	.29	-
		H.M.	85	.60					

Compr.: compréhension.

L.R. : lieu de résidence

Métr.: région métropolitaine

H.M. : région en dehors de la métropole

N. : nombre de sujets des lieux de résidence

M. : moyenne de ces sujets

P_{é.c.} : proportion dans les échantillons combinés σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions

D. : différence des moyennes des groupes

E.T. : rapport "t"

D.s. : différence significative rejetée: -

5. Niveau socio-économique

Si le facteur lieu de la résidence n'a pas eu de différence significative sur les résultats, celui du niveau socio-économique agira-t-il d'une manière plus tangible?

Une autre répartition des résultats nous permet de vérifier que la différence n'est pas significative à ce nouveau point de vue.

Contrairement au facteur lieu de résidence qui semblait favoriser à 11 ans les garçons de la région métropolitaine et à 9 ans ceux de la région hors de la métropole, nous remarquons ici, que les moyennes sont sensiblement les mêmes à 11 ans, mais celles de 9 ans sont légèrement supérieures pour le niveau socio-économique inférieur.

Nous attribuerions ce penchant au fait que les parents exercent une surveillance plus sévère sur les enfants dans la classe "aisée"; cela pourrait faire l'objet d'une étude plus approfondie.

Nous nous contenterons de présenter un seul tableau de comparaison, celui de la compréhension spatiale à 11 ans et à 9 ans. La différence n'est pas plus significative dans le domaine de la compréhension temporelle. Examinons le tableau XIX.

Tableau XIX.- Comparaisons des résultats en % de la compréhension spatiale par rapport au niveau socio-économique.

Age	Niv.s.é.	N.	M.	Pé.c.	σ_{Dp}	D.	E.T.	D.s.
11 ans	Infér.	38	.69					
	Moyen	116	.68	.69	.08	.01	.13	-
	Infér.	38	.69					
	Supér.	46	.66	.67	.09	.03	.33	-
	Moyen	116	.68					
	Supérieur	46	.66	.67	.08	.02	.25	-
	Infér.	60	.52					
	Moyen	105	.51	.51	.07	.01	.14	-
	Infér.	60	.52					
	Supér.	44	.51	.51	.10	.01	.10	-
9 ans	Moyen	105	.51					
	Supér.	44	.51	.51	.07	.00	--	-

Niv.s.é.: niveau socio-économique
 N. : nombre de sujets dans les différents niveaux
 M. : moyenne de ces sujets
 Pé.c. : proportion dans les échantillons combinés
 σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions
 D. : différence des moyennes des groupes
 E.T. : rapport "t"
 D.s. : différence significative rejetée: -

6. Appréciation générale.

- Item 30. Indiquez par un (X) celle des idées énumérées, qui vous a le plus frappé
- Ce film a) m'a montré que parfois la vérité triomphe de l'erreur ou de l'injustice
b) m'a instruit sur les moyens de m'enfuir lorsque les circonstances se présenteront
c) m'a montré que la femme faisait son possible pour aider son mari malade
d) m'a causé de la peur et du dégoût à cause des scènes de violence
e) m'a donné l'idée de faire valoir mes droits par la force, lorsque j'aurai raison.

Nous avons indiqué cinq sortes de sentiments qui auraient pu impressionner les spectateurs à la suite du visionnement du film "La Nuit est mon ennemie". Trois d'entre eux, contenus dans les phrases a), c), et d) sont considérés comme exerçant une influence heureuse et positive; les deux autres indiqueraient un effet négatif ou une répercussion plus ou moins néfaste.

Le relevé des appréciations nous permet de tirer les conclusions suivantes: le film a montré aux enfants de 11 ans, le triomphe de la vérité sur l'erreur ou l'injustice, dans une proportion de 63%, alors que les autres éléments positifs: compassion et commisération de l'épouse à l'égard du mari souffrant, n'obtiennent que 11%; la frayeur causée par les scènes de violence ne recueille que 14%.

Les encouragements à la fugue dans les circonstances difficiles pour imiter les soldats qui désertaient le camp de concentration ne reçurent que 5%; les inclinations à la violence d'après les scènes de violence du film n'ont eu que 7%

des suffrages.

Les enfants de 9 ans ont réagi sensiblement de la même manière: la victoire de la vérité prime avec 38%, celle de l'entraide conjugale: 20%, celle d'un certain malaise, dans un rapport de 15%.

Le côté négatif avec le désir de la fuite dans les circonstances difficiles a reçu 11%, celui de la rudesse: 16%.

Nous remarquons dans ces appréciations, comme dans les choix établis pour les triades, que les résultats ne sont pas aussi nettement tranchés à 9 ans qu'à 11 ans.

Ces observations nous permettent de considérer ce film comme positif pour les garçons de 11 et de 9 ans. Les impressions se résumeraient par la phrase suivante: l'homme peut se tromper, mais il est grand lorsqu'il reconnaît son erreur et s'efforce de la réparer.

Item 31. Ce film a été a) facile à comprendre,
b) assez difficile à comprendre,
c) très difficile à comprendre

Le film a été jugé facile à comprendre par 39% des enfants de 11 ans, assez difficile par 51% et très difficile par les autres, soit 10%. Le pourcentage de 70% obtenu pour la compréhension générale est un peu dans le même ton.

Les enfants de 9 ans y vont plus rondement dans leur jugement: soit 45% dans le premier cas, 51% dans le second, et 16% dans le troisième.

Facile à comprendre, n'indique pas nécessairement la relation des faits exposés dans le film; un choix entre plusieurs alternatives peut montrer si le sujet est compris, bien que les mots et les phrases pour exprimer sa manière de concevoir les choses, ne soient pas abondants. Le bref rapport demandé à la fin du test, indique une difficulté dans la communication des idées. Cependant, nous jugeons la compréhension du film comme étant satisfaisante.

Item 32. J'ai trouvé ce film a) très intéressant,
b) assez intéressant
c) pas intéressant

Au point de vue intérêt la cote d'appréciation est très élevée; 84% des garçons de 11 ans ont trouvé le film très intéressant, 15% assez intéressant et 1% pas intéressant.

A 9 ans, l'enthousiasme était encore plus grand: 88% ont classé le film dans la première catégorie, 8% dans la seconde et 4% dans la troisième.

Avant de pointer le qualificatif convenable, nous avons souligné aux étudiants que s'ils avaient rêvé, s'ils s'étaient occupés du voisin, s'ils s'étaient amusés d'une façon quelconque, ils n'avaient pas été intéressés. Nous avons quand même obtenu ces résultats.

Le film aurait pu être jugé intéressant pour des causes extrinsèques: visionnement gratuit, sur le temps de la classe dans un moment où l'horaire prévoyait des travaux moins captivants...

D'autre part, des éléments négatifs jouaient en sens contraire: une salle insuffisamment obscurcie, un acoustique imparfait, des chaises mobiles et bruyantes... La présence des professeurs privait d'une certaine liberté; un silence plus ou moins mitigé empêchait de communiquer ses impressions aux voisins; avec cela une immobilité quasi-complète durant deux heures. La liberté est tellement plus grande à la maison ou dans les salles de cinéma!

De plus, aucune explication préparatoire au film; c'était l'incertitude complète. Quelques élèves ici ou là ont indiqué qu'ils se souvenaient vaguement d'avoir vu ce film à la télévision. Le film devait donc s'imposer par sa valeur intrinsèque, son véritable intérêt, sans motivation spéciale ni réclame tapageuse.

Le jugement est en faveur du film. C'est une preuve que le réalisateur a réussi à captiver l'attention des spectateurs et que la compagnie de distribution, avait en nous le suggérant, une bonne connaissance du produit lancé sur le marché.

Nous terminons un chapitre important de notre travail: la présentation des résultats de notre enquête et l'interprétation de ces rapports. Les différents tableaux ont permis d'établir avec une certaine précision d'intéressantes comparaisons entre les groupes de garçons et même de ces derniers avec les adultes. Nous passons maintenant aux conclusions.

CHAPITRE SIXIEME

CONCLUSIONS ET CONTRIBUTION POSSIBLE

Apprécier la compréhension du langage cinématographique par les enfants de 9 ans et de 11 ans constituait le but premier de notre recherche; établir une comparaison avec un groupe adulte donnait un complément instructif et intéressant à ceux qui se préoccupent de l'éducation et du développement humain.

Pour débiter convenablement l'explication des termes et expressions propres au langage cinématographique venait nous placer dans cette technique de l'image dynamique.

Le relevé des écrits se rapportant aux normes d'âge de la compréhension cinématographique nous donnait un point de départ pour notre recherche. Fallait-il approuver, rectifier ou abandonner les théories formulées jusqu'à présent? Les résultats de notre étude y apporteront une certaine solution.

L'image est d'une actualisation toujours plus impérieuse; elle fait partie du menu quotidien. Notre jeune génération a été pétrie par ce langage concret, facile et universel.

Pour découvrir cette compréhension du langage cinématographique, le choix d'un instrument convenable fut établi: un film renfermant certains éléments à étudier; un formulaire

fut construit. Les données furent recueillies auprès de huit groupes de garçons de la région métropolitaine et de huit autres groupes de centres importants en dehors de la ville de Montréal. Ces garçons se divisaient à peu près également en enfants de 11 ans et de 9 ans. Une autre répartition permit de classer ces élèves de 6e année ou de 4e année, au point de vue de position socio-économique.

Notre étude conduit aux conclusions suivantes.

Le langage cinématographique, spécialement dans le domaine spatial et temporel est bien compris par les garçons de 11 ans, ce qui devance de quelques années l'âge généralement reconnu pour la maîtrise des éléments de ce moyen d'expression. Nous établissons ainsi que l'âge de compréhension du langage abstrait employé par le cinéma est plus précoce que celui qui était admis il y a environ quinze ans.

En effet, quelques auteurs, tel B. Zazzo, prétendaient que: "L'enfant arrive généralement à suivre l'action d'un film et à y participer intensément, mais la manière dont le film présente cette action lui échappe en grande partie."⁵ La plupart, comme J.M.L. Peters, fixaient cette compréhension "vers l'âge de la puberté", soit vers 13 et 15 ans. A ce moment, le "temps et l'espace ne sont plus perçus comme des phénomènes objectifs, mais aussi comme des relations subjectives. Le monde grandit et devient plus proche".⁶

⁵ Cité p. 23.

⁶ Cité p. 27.

Cette compréhension semble attribuable au milieu, à la civilisation moderne où les enfants ont évolué depuis leur tendre enfance, milieu tout imprégné d'éléments visuels; la télévision a sans doute exercé une influence prépondérante sur l'intelligence du signe imagé; des études spécifiques en la matière pourraient faire ressortir ce facteur.

Cependant, lorsqu'on vient à inclure dans un film des données trop profondes pour le développement intellectuel de l'enfant, celui-ci est débordé. Au niveau de 11 ans, un supplément d'explications est nécessaire pour aborder un sujet qui dépasse les connaissances de cet âge: distinctions philosophiques, économiques, psychologiques, évolution subtile d'un personnage. C'est ce que révèle le test dans la section de la compréhension globale. Il en est ainsi pour le côté technique du langage cinématographique, lorsque celui-ci ne

(suite à la page 127)

fait pas l'objet d'un enseignement particulier. La surimpression, les mouvements de la caméra, les cadrages, le montage se maîtrisent facilement lorsque des professeurs compétents disposent d'un temps convenable et d'un matériel approprié.

La formation de l'enfant de 9 ans est insuffisante pour découvrir généralement le sens du langage artistique ou symbolique employé au cinéma. La compréhension, à cet âge, est centrée sur des données partielles; la sensibilité est trop vive, la perception, trop personnelle, trop égocentrique pour se prêter à la généralisation.

L'enfant de 9 ans, s'attache à des détails, des minuties, qui ont un certain intérêt; il éprouve de la difficulté à les relier à l'ensemble de la situation. Le jeu des physionomies ne le frappe pas d'une manière particulière; il saura plus facilement replacer les actions dans le temps.

Nous avons trouvé une différence significative pour la compréhension du film par rapport au niveau d'âge de 11 ans et de 9 ans.

Il conviendrait peut-être, en tenant compte de ces résultats, d'établir une différence dans la manière d'enseigner avec les moyens audio-visuels, tels que les images fixes ou animées.

A la fin du cours primaire, vers la 6e année, à plus forte raison à tous les degrés du cours secondaire, on pourrait employer les différents genres d'espace offerts par l'écran,

petit ou grand, pour renseigner les élèves sur les connaissances à recevoir à tous ces niveaux.

Dans un programme télévisé, ce serait profitable de présenter avec le professeur qui expose la leçon, les réactions de quelques élèves, tout comme un étudiant qui reluquerait son voisin pour constater s'il y a parité d'assimilation de la matière au programme. Cela semble créer un climat de groupe, opposé à l'isolement du professeur relégué dans un coin de la classe pour donner un cours magistral, mais sec et dépourvu de vie. D'ailleurs un habile caméraman de la télévision sait capter intelligemment, lors d'une joute chaudement disputée, d'une audition musicale, la figure d'une personne captivée par une action soutenue .

Les plans généraux seraient utilisés avec justesse pour l'introduction des personnages et des lieux; puis l'intensité dramatique croissant, les protagonistes ou les objets se rapprochent pour livrer leur secret intime ou leur construction scientifique.

Quant aux retours en arrière, leur emploi judicieux serait précieux pour rappeler le souvenir d'un historien, d'un fondateur de système philosophique, d'un découvreur de continent, de l'explorateur d'une région, de l'inventeur d'un objet de précision, de l'artisan d'une formule mathématique ou simplement faire allusion à un personnage célèbre dans l'une ou l'autre des sphères du savoir.

Les transitions, les surimpressions deviendront de plus en plus familières et permettront de passer d'un plan à un autre, d'un certain lieu à un endroit situé à des milles de distance, du moment actuel au passé ou au futur, avec une facilité et rapidité.

L'on entrevoit le bénéfice possible de cet ensemble visuel, pour une leçon de religion, de géographie, d'histoire, de langue, de sciences, d'arithmétique, de bienséance, de musique, d'architecture...

Certes, la télévision pourrait exploiter ces procédés, mais avec plus de difficulté. Comme la chose serait profitable par l'utilisation du film didactique, où le réalisateur ne serait plus à la merci d'un cadre immuable, d'un acteur surchargé durant l'année scolaire; où l'étudiant ne serait plus victime de la limite de temps et de la fugacité de l'image; où le professeur de spécialité ne vivrait plus dans l'incapacité de donner ses cours à deux classes de même niveau, au même moment, sans bouleverser un horaire compliqué!

La production en 8mm ou en 16 mm pourrait se faire à l'année longue. Chaque régionale posséderait une ou plusieurs copies. L'inconvénient de la fluidité de l'image serait contourné. Le film accompagné d'un feuillet explicatif permettrait au professeur de préparer sa leçon, de l'introduire aux élèves, de la résumer, de la discuter et au besoin de la revoir une ou plusieurs fois avec eux.

Une maîtrise du langage du cinéma s'impose; rien ne s'improvise dans ce domaine comme en beaucoup d'autres; la science se communique. La télévision nous fournit l'occasion d'en posséder quelques parcelles; cependant, des circonstances parfois incontrôlables entravent l'assistance aux séances d'initiation au langage cinématographique. Cette connaissance s'acquiert à l'école; c'est l'endroit normal tout désigné. Depuis trois siècles, tout l'enseignement est en fonction du livre; c'est facile, commode, peu dispendieux; pourquoi ne pas continuer ainsi?...

Que fait-on pour s'adapter aux circonstances actuelles? Les livres ont été plus aérés, plus imagés. A-t-on fait un effort particulier pour faire comprendre l'image par la majorité des élèves, pour concrétiser l'enseignement, par l'emploi de toutes les possibilités visuelles à notre disposition? A nous de contribuer à un meilleur usage et au rendement maximum de l'image.

La comparaison entre le groupe adulte et ceux des garçons est également révélatrice. Il y a ^{au niveau de 101} une différence significative au niveau de 9 ans, dans tous les domaines: spatial, temporel et global; il n'y en a pas au point de vue spatial et temporel au niveau de 11 ans. Notre groupe adulte étant bien sélectionné pour le développement cinématographique et la culture générale, nous avons trouvé une différence

significative, à 11 ans, pour la compréhension globale. Peut-être aurions-nous^w accepté l'hypothèse nulle, si nous avions choisi un public adulte normal, dont le développement intellectuel est environ celui de l'enfant de 12 ans.

La longueur du film n'a pas causé de problème. Nous avons observé que les enfants pouvaient suivre attentivement une projection de près de deux heures sans manifester trop d'énervement, surtout au niveau de 11 ans. Lorsque le film a capté l'attention des jeunes, l'atmosphère est des plus agréables. Des données statistiques pourraient jeter de la lumière sur le rapport de la longueur du film et de la compréhension.

Le test a démontré que l'intérêt du film avait été très élevé; le film n'a présenté de grande difficulté de compréhension qu'à un petit nombre de garçons; la répercussion des idées du film s'est avérée nettement positive. Or le film est classé pour adultes et adolescents.

Si nous avions à placer ce film dans une catégorie particulière, nous le mettrions, en raison des motifs énumérés plus haut, dans la série enfants de 10 ans et plus.

En effet, en considérant la facilité de compréhension et de la représentation artistique, nous diviserions le film pour enfants en deux sections, d'après les résultats de notre recherche. Jusqu'à 9 ans, les enfants ont de la difficulté à maîtriser le langage de l'image; on s'en tiendrait

jusqu'à ce niveau pour présenter des films au récit captivant, imagé, facile à suivre pour le divertissement, l'instruction ou l'information et cela, même à partir de la classe maternelle. Il est entendu que la durée de la projection sera adaptée à la capacité d'attention des enfants.

A partir de 10 ans, les mouvements de la caméra, les procédés de montage pourront être employés dans les films choisis pour cette catégorie; les films didactiques, les émissions de télévision éducative, les films de divertissement n'élimineront pas systématiquement ces éléments.

Nous ne craignons pas de présenter aux garçons des spectacles qui offrent certaines difficultés du côté du langage cinématographique. De plus, un effet isolé peut être compris par le contexte du film, tout comme certains mots sont assimilés par le reste de la phrase ou l'ensemble du récit.

Il va sans dire que nous ne nous plaçons pas ici au point de vue de la cote morale qui tient toujours et en premier lieu lorsqu'il s'agit de choisir un film pour enfants. Les constantes sont établies sur des considérations essentielles: le film ne peut agir défavorablement sur l'idéal moral des enfants, en prônant le vice et le crime ou en dépréciant les valeurs familiales, sociales et religieuses, soit par l'histoire, l'image, soit par les séquences ou le dialogue.

Pourrions-nous généraliser les résultats de cette recherche? - Notre échantillonnage a tenu compte seulement des garçons; cependant, nous avons effectué un sondage auprès des filles des mêmes âges, c'est-à-dire 11 ans et 9 ans; nous publions les résultats en annexe. Les pourcentages sont à peu près les mêmes; nous n'avons pas cru nécessaire d'établir la différence significative entre les résultats des garçons et ceux des filles.

Et si les incidences de lieu de résidence et de niveaux socio-économiques n'influent pas plus pour les filles que pour les garçons, nous assumons que les émissions ou les films, en tenant compte des intérêts particuliers aux deux sexes, peuvent contenir les mêmes critères d'appréciation. Nous pourrions donc généraliser nos conclusions à l'ensemble des enfants de 11 ans et de 9 ans.

Nous croyons avoir répondu au but que nous nous sommes proposés au départ de notre recherche. Le sujet étant d'une grande actualité, il méritait d'être traité avec soin. Nous avons établi le champ du travail, nous avons cerné les causes de l'influence de l'image sur la jeunesse; nous avons procédé à une recherche minutieuse auprès de différents milieux, de deux âges différents, ainsi qu'auprès d'un milieu adulte, afin de pouvoir comparer les résultats. Nous avons trouvé qu'il n'y avait pas de différence significative au niveau

de 11 ans, mais qu'il en existait une au niveau de 9 ans.

L'éducation cinématographique dans les écoles aiderait les enfants à mieux comprendre la signification de l'image, à mieux saisir l'enseignement visuel et à mieux s'exprimer par le dessin ou le symbole.

Certes, l'âge de 11 ans ne constitue pas un palier de développement physique chez l'être humain, comme le serait celui de 12-14 pour celui de la puberté. Il est non moins vrai que la maturation psychique de l'enfant est telle actuellement qu'elle permet vers 10-11 ans, de comprendre des signes d'expression jusque là non maîtrisés.

Nous souhaitons que ces conclusions puissent aider les éducateurs et la jeunesse de notre province où nous avons opéré notre recherche et même tous ceux qui oeuvrent pour une meilleure adaptation des adultes aux conditions de la vie actuelle et une plus grande compréhension des jeunes en particulier, l'espoir de demain.

BIBLIOGRAPHIE

Agel, H. et G., Précis d'initiation au cinéma, Paris, Editions de l'Ecole, 400 p., 1963.

Livre méthodique d'initiation au langage cinématographique qui se propose de faire prendre conscience des possibilités du cinéma sur le plan culturel, artistique et spirituel. Volume abondamment illustré qui peut servir de manuel dans les écoles.

Claude, R., V. Bachy, B. Taufour, Panoramique sur le 7e Art, Paris, Editions Universitaires, 1959, 223 p.

Regards sur les problèmes soulevés par le 7e Art, en ce qui concerne la technique, l'esthétique, l'histoire et la culture. Très utile pour comprendre le langage cinématographique.

Cohen-Séat, G., P. Fougeyrollas, L'action sur l'homme: Cinéma et Télévision, Editions DeNoël, Paris, 1961, 165 p.

Les auteurs ont cherché à comprendre comment les procédés du cinéma et de la télévision font apparaître dans l'individu et dans l'existence sociale des mécanismes nouveaux. Ils ont essayé de discerner le devenir de la civilisation, commandé, en grande partie par ces forces d'une puissance extraordinaire.

Dale, E., Dunn, F.W., Hoban, C.F., Schneider E., Motion Pictures in Education, New York, Wilson Co., 1938, 472 p.

L'intérêt croissant des possibilités de l'usage du film en éducation a conduit à la réalisation d'un besoin d'une documentation qui puisse aider les chercheurs, les professeurs et les administrateurs à évaluer ce qui a été fait, à considérer ce qui devrait être fait, et à procéder à l'utilisation de ce nouveau moyen d'éducation. C'est l'objectif que se proposent les auteurs de ce volume.

Dayhaw, L.-T., Manuel de statistique, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 530 p., 1963.

Manuel clair et précis sur l'ensemble de la statistique; subdivisions bien ordonnées pour permettre un travail rapide; exemples bien choisis pour guider et faciliter la tâche.

Jacob, Evariste-C., Le Cinéma et l'adolescent, Montréal, Fides, 1962, 190 p.,

L'Auteur montre l'influence du cinéma sur les adolescents, d'après une enquête menée auprès des jeunes gens de la Province de Québec. Volume utile aux professeurs en éducation cinématographique et aux membres des ciné-clubs.

Field, Mary, Cinéma pour enfant, (Traduit de l'anglais par Gilbert Salachas), Paris, Editions du Cerf, Coll. "7e Art", 1958, 224 p.

Recherche basée sur diverses méthodes pour étudier les réactions des enfants, soit par l'enregistrement des bruits émanant de l'assistance, soit par la photographie au moyen d'une lumière infra-rouge. Conseils pratiques pour les producteurs; liste de films pour enfants.

Fraisse, Paul, et Jean Piaget, Traité de psychologie expérimentale, II- Sensation et Motricité, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Les temps de réactions durant la période de développement de l'enfant; principes généraux, principales mesures effectuées par la méthode du temps de réaction; relation avec l'inclination initiale et la réponse. Divers facteurs du temps de réaction.

Lanoux, Armand, L'enfant en proie aux images, Paris, Ed. Labergerie, (s.d.), 103 p., (1950).

L'Auteur, un romancier, se préoccupe dans ce livre de l'influence évidente du cinéma sur l'enfance. Il connaît bien le cinéma (il y a travaillé), il connaît bien l'enfance (il a été instituteur), il n'aborde donc pas son sujet en amateur. Il le traite au contraire avec un scrupule, une mesure qui font de cet essai, beaucoup plus qu'une thèse partisane sur des principes arbitraires, une étude qui peut compter parmi les plus objectives et les plus révélatrices sur ces questions.

Leirens, Jean, Le cinéma et le temps, Paris, Editions du Cerf, Coll. "7e Art", 1954, 138 p.

Problème que pose le temps dans le spectacle cinématographique. Moyens utilisés par les cinéastes pour réintroduire à l'écran la notion d'un temps vivant.

Lunders, L., L'attitude actuelle des jeunes devant le cinéma, (Essai de synthèse), Bruxelles, Les éditions du C.E.P., 1963. 189 p.

Observation de certains faits se rapportant à la fréquentation et aux goûts des jeunes; tentative d'en dégager certaines constantes. L'étude se borne exclusivement à des données quantitatives sans s'occuper de l'influence du cinéma sur les jeunes et leurs réactions devant l'écran. Tableaux et graphiques abondants. Bibliographie.

Lunders, L., Introduction aux problèmes du cinéma et de la jeunesse, Bruxelles, Éditions Universitaires, 1953, 221 p.

Plusieurs problèmes sont suscités aux jeunes par le cinéma. L'A. expose une série de questions et tente d'esquisser, non des solutions, mais une direction selon laquelle, ces solutions peuvent être cherchées.

----- La censure des films et l'admission des enfants au cinéma à travers le monde, Bruxelles, Les Éditions du C.E.P., (1962), 508 p.

Résultat d'une enquête sur le cinéma et la jeunesse, et les Pouvoirs publics, d'après les textes des différentes législations, des renseignements dignes de foi ou d'après les données fournies par l'enquête de l'UNESCO. Liste de films pour enfants. Belle étude sur la situation du cinéma pour enfants dans les différents pays.

Martin, Marcel, Le Langage cinématographique, Paris, Les Éditions du Cerf, Coll. "7e Art", 1962, 271 p.

Un travail ambitieux, comme le cinéma en a encore bien peu suscité. Tous les éléments du langage cinématographique, leur rôle et les conditions de leur emploi sont analysés par un esthéticien qui est aussi un psychologue et un amoureux des images. Manuel où il fait bon apprendre le cinéma.

May, M.A. & A.A. Lumsdaine, Learning from Films, New Haven, Yale University Press, 1955, 357 p.

Ce volume se rapporte à un programme appelé: "The Yale Motion Picture Research Project" qui débuta en 1946. Ce programme a étendu ses points de vue et comprend aussi la connaissance obtenue par le film, les effets des films sur les connaissances ultérieures et les techniques d'évaluation des films.

Mayer, J.P. Sociology of Film, (Studies and Documents), Faber and Faber Limited, London, 1946, 323 p.

Un des premiers livres qui a traité les problèmes très sérieux du film. Véritable étude approfondie sur l'influence exercée par le film sur la société. Observation des réactions des enfants, des adolescents et des adultes; présentation des faits et des discussions.

Mitry, Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, I- les structures, Paris, Éditions Universitaires, 1963, 426 p.

Le problème, jamais encore abordé, était d'établir la jonction entre l'esthétique et la psychologie, de justifier, l'une par l'autre. L'A., théoricien et historien du cinéma, esprit philosophique, y a réussi.

Peters, J.M.L., L'éducation cinématographique, U.N.E.S.C.O., 1961, 127 p.

L'A. montre à la suite de différentes recherches que, dans diverses parties du monde, les éducateurs se préoccupent de plus en plus d'aider les enfants et les adolescents à comprendre, apprécier et choisir avec discernement les films récréatifs qu'ils voient, tant au cinéma qu'à la télévision.

Piaget, Jean, La psychologie de l'intelligence, Paris, Libr. Armand Colin, 6e édition, 1962.

L'A. désire caractériser le rôle de l'intelligence eu égard aux processus adaptatifs en général, puis montrer, par l'examen psychologique que l'acte d'intelligence consiste essentiellement à "grouper" des opérations selon certaines structures définies.

----- Six études de psychologie, Genève, Editions Gonthier, 1964, 168 p.

La somme des expériences amassées par l'A. et ses collaborateurs ainsi que leur description et leur interprétation sont peu accessibles au public. Le volume présente l'essentiel des découvertes de Piaget dans le domaine de la psychologie de l'enfant et certains problèmes centraux: ceux de la pensée, du langage, de l'affectivité. Belle synthèse.

----- La représentation de l'espace chez l'enfant, (Piaget, J., Inhelder, Barbel), Paris, P.U.F. 1948, 581 p.

I- L'A. traite des rapports topologiques élémentaires; II de l'espace objectif; III du passage de l'espace projectif à l'espace euclidien. Le chapitre XV expose la perception et la représentation de l'espace; du rôle de l'image aux différents paliers suivant que l'image est concrète, palpable ou absente.

Sparks, Kenneth R., A Bibliography of Doctoral Dissertations in Television and Radio, compiled by:, Syracuse, Syracuse University, 1962-1965.

La première édition parut en janvier 1962; la seconde en 1965; durant l'espace de deux ans et demi, plus de cent nouvelles dissertations ont été signalées, totalisant une liste de plus de 450 titres, provenant non seulement des Etats-Unis, mais de plus d'une douzaine de pays.

Rambaud, C., Vallet, A., Exploration du film, Paris, Liget, 1960, 199 p.

Un ouvrage où l'on trouve les données théoriques nécessaires pour l'étude des oeuvres cinématographiques; la marche à suivre pour une initiation méthodique au langage et à l'art du cinéma; des documents pour illustrer par des exemples les exposés précédents.

Roger, J., Grammaire du cinéma, Paris, Ed. Universitaires, 1955, 158 p.

Manuel convenablement illustré pour saisir tous les éléments du langage cinématographique. Ce livre est, pour le futur cinéaste, un manuel précieux. Pour le simple "cinéphile", il démontre utilement les rouages du film et en explique le rôle avec clarté.

Roudier, A., et M. Ploton, R. Delimard, Exploration de l'image, Paris, Liget, 1959, 127 p.

Manuel d'initiation cinématographique présenté d'une manière graduée, pouvant être utilisé pour l'enseignement.

Roudier, A., Le langage^{du} cinéma, Paris, Liget, 1959, 127 p.

Explications simples et claires sur le langage du cinéma. Illustrations et exercices pouvant servir de point de départ pour bâtir un film depuis le scénario jusqu'au montage.

Schramm, Wilbur, Lyle, J., Parker, E.E., Television in the Lives of our Children, Toronto, University of Toronto Press, 1961, 324 p.

Ce livre représente trois années de recherches et d'analyse dans dix groupements des Etats-Unis et du Canada. C'est une étude approfondie de la télévision et de ses effets sur les enfants de l'Amérique du Nord. Faits basés sur les observations auprès de 6,000 enfants.

Vallet, A., et Rambaud, C. et Louis, F., Les genres du cinéma. Paris, Liget, 1958, 115 p.

L'ouvrage comprend les divers objets du cinéma, le monde extérieur, les événements, le monde intérieur avec les films descriptifs, narratifs et psychologiques; puis les divers modes de vision du réalisateur: objective ou réaliste, tragique, comique, épique ou lyrique.

-----, Flashes sur l'Histoire du cinéma, Paris, Liget, 1959, 159 p.

L'A. envisage de présenter l'histoire du langage cinématographique, ses développements, ses enrichissements successifs, et l'histoire de l'art cinématographique à travers les hommes et les écoles.

Stork, Henri, Le film récréatif pour spectateurs juvéniles, U.N.E.S.C.O., 1950, 250 p.

Belle étude basée sur les ^{données des} psychologues, tel que H. Wallon et sur les observations faites en Grande-Bretagne. L'A. étudie les différents âges de compréhension et essaie de cerner les besoins du public juvénile.

..... Bibliographie sommaire en langue française sur les techniques audio-visuelles appliquées à l'éducation, Paris, Ecole Normale Supérieure Saint-Cloud, 1962, 80 p. (polycopié).

Liste des publications et articles parus dans le domaine de l'audio-visuel. Le chapitre sur le cinéma comprend 21 pages, soit 350 titres d'ouvrages ou conférences ou écrits se rapportant au sujet. Indispensable pour le chercheur en audio-visuel.

..... L'influence du cinéma sur les enfants et et les adolescents, bibliographie internationale annotée, Etudes et documents d'information, No 31, U.N.E.S.C.O., 1961.

Autre bibliographie sérieuse couvrant les ouvrages parus dans le monde, sur le cinéma.

..... Recensement du Canada, Série CT, secteur de Montréal, Ottawa, Bureau Fédéral de la Statistique, 1961, 81 p.

.....,, Série Ct, secteur de Québec, 21 p., 1961.

Caractéristiques de la population et du logement dans les différents secteurs de la Province de Québec. Ouvrage permettant d'établir le niveau socio-économique de la population.

..... World Communications, Press, Radio, Television, Film, U.N.E.S.C.O., 1964, 380 p.

Volume abondamment illustré pour montrer les moyens de communication à travers le monde, le nombre de postes émetteurs, récepteurs, le nombre de spectateurs au cinéma, la production cinématographique dans le monde. Une recension par pays indique la situation actuelle.

..... Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement dans la Province de Québec, Québec, 1964, 391 p.

Le chapitre XVI traite de l'éducation cinématographique: le cinéma, synthèse de tous les langages; valeur culturelle, éducative; de la formation; de la didactique appliquée aux différents âges; du rôle du maître; de la direction et de la diffusion de cet enseignement; recommandations.

APPENDICE 1

Le formulaire du test.

NOM..... Ecole..... Degré..... AGE..... Ma fête.....
Je voyais le film: LA NUIT EST MON ENNEMIE pour la....fois. Date.....1965.

Je regarde des films à la TV....fois par semaine; dans les salles (cinéma, paroissiale)...fois/mois.
Je regarde la TV.... heures par semaine. --- Rang: En juin dernier, je suis arrivé le....sur.....

EXPLICATION DES NOMS:

Mark Loddon était le propriétaire du château avant la guerre.

Frank Welney était un soldat qui ressemblait au baron.

Jeff Buckenham, pilote canadien, ami de Mark et témoin de la bataille entre Frank et Mark.

Maggy (Marguerite) était la fiancée de Mark, avant la guerre.

Avocats: défenseur de Mark, visage rond; accusateur, visage plus étroit.

Après avoir lu les trois phrases, trouvez la meilleure réponse en rapport avec le film; indiquez, par un (X) dans le carreau au bout de la ligne, le choix que vous avez fait.

SERIE I - (Spatial)

1- Lorsque on voit le château, au début du film, cela

- a) nous fait connaître un des endroits où se passait l'histoire.....
- b) nous montre que le propriétaire était très riche.....
- c) nous fait voir un des beaux châteaux de l'Angleterre.....

2.- Au moment où Jeff regardait la télévision, au restaurant, on nous a montré toute la foule puis Jeff assez rapproché; on voulait par là faire voir:

- a) les gens qui se trouvaient dans le restaurant.....
- b) le beau visage de Jeff.....
- c) que Jeff avait reconnu le propriétaire du château.....

3- On nous a montré Mark et sa femme, tantôt de dos, tantôt de face, afin

- a) de nous faire comprendre les sentiments éprouvés par les deux personnes.....
- b) de nous faire voir les deux personnes qui parlaient à ce moment.....
- c) de nous montrer leur chevelure et leur visage.....

4- Durant le procès, on nous a présenté, en gros, le visage de Maggy, dont les yeux allaient tantôt à droite, tantôt à gauche, pour montrer que Maggy

- a) doutait si elle était mariée à Frank ou à Mark.....
- b) était embarrassée à la vue des deux avocats.....
- c) essayait de se donner de la façon.....

5- Dans quel but l'avocat qui accusait Mark avait-il un visage souriant?

- a) il craignait que Mark ait peur de lui et voulait le mettre à l'aise.....
- b) il était sûr d'avoir les meilleures questions à poser.....
- c) il avait l'habitude de sourire et ne pouvait s'en empêcher.....

6- A la salle du procès, on voyait tous les assistants, puis on nous a montré le juge seul et plus gros pour indiquer que:

- a) le juge était calme et maître de lui-même.....
- b) c'était le juge qui devait diriger le débat et prononcer la sentence.....
- c) le juge voulait donner des réponses satisfaisantes aux avocats et à l'accusé.....

7- On nous a montré l'ensemble de la chambre d'hôtel où étaient les deux époux, puis les deux époux de plus près, pour nous faire comprendre

- a) qu'ils logeaient dans un appartement très riche.....
- b) qu'ils avaient peur que le procès tourne mal.....
- c) que Maggy doutait si elle était mariée à Mark ou à Frank.....

8- Après avoir entendu le docteur allemand, l'avocat de Mark appela Maggy à témoigner; on voyait sur la figure de cet avocat

- a) qu'il avait peur de perdre le procès que Mark lui avait confié.....
- b) qu'il était peiné d'avoir vu le prisonnier.....
- c) qu'il pensait que la beauté de Maggy attirerait la sympathie du juge.....

- 9- Après avoir vu le No 17, prisonnier des Allemands et hospitalisé, on aperçut le visage de deux femmes, membres du jury; ces visages exprimaient des sentiments de _____
- a) mépris et de dégoût _____
- b) pitié et d'horreur _____
- c) haine et de révolte _____

SERIE II (Temporel)

- 10- Après avoir présenté à la TV, la visite du château, on nous a montré plusieurs individus dans un camp de prisonniers parce que _____
- a) ces gens s'étaient enrôlés après la visite du château _____
- b) ces gens étaient prisonniers au moment de la visite du château _____
- c) ces gens avaient été prisonniers auparavant, et à ce moment, on racontait leur histoire _____

- 11- La présentation de Mark et de Maggy causant ensemble, puis celle de l'image vague (floue), devenant très nette, du Cousin causant avec Jeff au garage, voulait signifier _____
- a) que l'on ne s'occupait plus des deux époux à la maison _____
- b) qu'au garage c'était plus important que ce qui se passait à la maison _____
- c) que les deux actions qui se passaient en même temps, étaient importantes _____

- 12- La lettre de Maggy, destinée à Mark a été reçue _____
- a) après la visite du château _____
- b) pendant la guerre, alors que Maggy et Mark étaient fiancés _____
- c) après la guerre, lorsque Mark était retourné à l'armée _____

- 13- La fuite s'est accomplie en passant par une cour de triage de wagons _____
- a) après que les gens eurent visité le château _____
- b) pendant le procès mettant aux prises Mark et Jeff _____
- c) après la dispute de Frank et de Jeff au sujet de la lettre _____

- 14- On a présenté la fuite des soldats de leur camp d'emprisonnement pendant le procès _____
- A) pour montrer qu'ils avaient hâte à ce moment, d'aller voir le château _____
- b) pour faire connaître que la bataille entre Frank et Mark se passait avant le procès _____
- c) pour montrer que la bataille s'était produite après la visite du château _____

- 15- La raison pour laquelle on a montré une deuxième fois la lettre reçue par Mark était _____
- a) de montrer que Maggy écrivait souvent à Mark quand elle vivait au château _____
- b) de faire mieux voir un camp de prisonniers au moment du procès _____
- c) de montrer le désaccord entre Mark et Frank pendant la guerre quand ils étaient prisonniers _____

- 16- Après avoir vu Frank se peigner comme Mark, on nous a montré, de plus en plus nette, la figure de Jeff pour indiquer que, durant le procès, _____
- a) Jeff venait de raconter le fait qui s'était passé au camp des prisonniers _____
- b) Frank était vaniteux et désirait toujours se faire valoir et bien paraître _____
- c) Frank se préparait, pendant le procès, à assister à une réunion _____

- 17- Pendant le procès, on nous a montré que Mark buvait dans le ruisseau pour indiquer _____
- a) que, pendant le procès, Mark était mort de soif _____
- b) que le ruisseau pouvait faciliter la fuite des prisonniers, encore au camp _____
- c) que Mark s'était aperçu, à ce moment, que Frank voulait l'assommer pendant la fuite _____

- 18- On a passé de l'image de Mark qui venait de battre Frank à celle de Jeff qui témoignait au procès; cela signifiait que _____
- a) Jeff était peiné du meurtre qui venait de s'accomplir _____
- b) Jeff avait raconté la bataille d'une manière exacte _____
- c) Jeff détestait l'accusé, propriétaire actuel du château _____

SERIE III (Compréhension générale)

19- Les étrangers étaient admis à visiter le château parce que les propriétaires

- a) voulaient recevoir un peu d'argent des visiteurs pour entretenir leur demeure.
- b) désiraient montrer aux gens la beauté de leur château.
- c) aimaient recevoir des gens pour se désennuyer.

20- Jeff accusa, dans un journal, le baron d'avoir volé le château parce que

- a) Jeff était certain que Mark était mort et il voulait le venger.
- b) Jeff voulait s'emparer lui-même du château.
- c) Jeff voulait rendre service à Maggy et à la famille de Mark.

21- L'air du début de la chanson revenait souvent parce que:

- a) c'était la chanson préférée de la fiancée.
- b) c'était l'air que fredonnait continuellement Frank.
- c) c'était l'air que Mark avait lui-même composé.

22- Frank voulait se peigner de la même manière que Mark parce qu'il désirait

- a) s'habituer à imiter Mark pour lui ressembler et le remplacer après la guerre.
- b) imiter l'un ou l'autre de ses compagnons, selon son habitude.
- c) se déguiser pour s'enfuir plus facilement du camp d'emprisonnement.

23- Mark, à la fin du procès, marchait au bord de la rivière, tour à coup, il aperçut son visage qui se mirait dans l'eau

- a) il vit alors combien il était fatigué par ses absences de mémoire et ses tracas.
- b) il se souvint avoir vu son propre visage, alors qu'il fut menacé par Frank.
- c) il eut peur de tomber à l'eau et rebroussa chemin.

24- La vareuse (blouse de l'armée anglaise) avait été rapportée d'Allemagne, parce que

- a) Mark l'avait échangée avec la veste que portait Frank, après la bataille.
- b) Mark l'avait jetée et Frank l'avait ramassée pour se protéger du froid.
- c) Mark l'avait enlevée pour traverser le ruisseau et un soldat allemand l'avait ramassée.

25- On a reconnu que Mark n'avait pas été remplacé par Frank pour la raison suivante:

- a) la vareuse rapportée d'Allemagne.
- b) la chanson que Mark fredonnait souvent.
- c) la chaîne et le médaillon retrouvés dans la vareuse.

26- Mark a remercié Jeff, à la fin du procès, parce que

- a) le procès lui avait permis de retrouver la mémoire et la santé.
- b) Mark avait gagné le procès.
- c) Mark était content de continuer à rendre service à sa famille et à son pays.

27- La bataille entre Mark et Frank, sur le bord du ruisseau s'est faite à coups de fusils:

- a) oui.
- b) non.

28- Je pense que le même acteur a pu remplir les rôles de Mark et de Frank

- a) oui.
- b) non.

29- Pour représenter le No 17, on a choisi un acteur

- a) qui portait de véritables cicatrices.
- b) à qui on avait fait des cicatrices artificielles au moyen d'un maquillage.

APPENDICE 2

La compréhension du film par les filles de 11 ans et de 9 ans.

Dans le but d'établir une généralisation plus grande, nous avons tenu à procéder à un sondage auprès des filles des mêmes âges que ceux des garçons, soit 45 filles de 9 ans et 39 filles de 11 ans.

Nous avons pratiqué notre enquête, trois mois après que les garçons de la même position socio-économique eurent passé le test. Le groupe est comparable au groupe 2 des garçons.

Les niveaux d'âges étant respectés au moment de l'épreuve, nous ne pouvons quand même nous empêcher de faire remarquer que les filles avaient un développement intellectuel plus avancé que celui des garçons par le fait qu'elles avaient bénéficié d'un enseignement scolaire plus long; nous étions déjà arrivés à la seconde moitié de l'année académique.

Les résultats obtenus sont donc en moyenne supérieurs à ceux des garçons; nous pouvons les consulter aux tableaux XX, XXI et XXII.

D'autre part, le tableau XXIII nous permet d'établir la comparaison entre la compréhension du groupe adulte et celle des filles; or nous constatons que les différences significatives ^{au niveau de .01} sont en tout point identiques à celles des garçons, ce qui nous donne une raison de généraliser les conclusions de notre recherche.

Tableau XX.- Sondage chez un groupe de filles⁽¹⁾ de la région métropolitaine et d'une position socio-économique moyenne pour la compréhension spatiale du film.

Item	N:	11 ans	9 ans
		39	45
1 a		<u>64</u>	<u>42</u>
b		<u>14</u>	<u>27</u>
c		22	31
2 a		3	4
b		2	16
c		<u>95</u>	<u>80</u>
3 a		<u>72</u>	<u>53</u>
b		<u>28</u>	<u>36</u>
c		0	11
4 a		<u>92</u>	<u>60</u>
b		<u>8</u>	<u>24</u>
c		0	16
5 a		21	36
b		<u>74</u>	<u>44</u>
c		<u>15</u>	<u>20</u>
6 a		8	18
b		<u>54</u>	<u>41</u>
c		<u>38</u>	<u>38</u>
7 a		3	22
b		69	53
c		<u>28</u>	<u>25</u>
8 a		80	53
b		<u>18</u>	<u>33</u>
c		2	14
9 a		0	7
b		<u>95</u>	<u>91</u>
c		<u>5</u>	<u>2</u>

N.: nombre de filles dans chacun des groupes.

(1) Groupe comparable au groupe (2) des garçons: région urbaine, milieu socio-économique moyen.

Lettre ou chiffres soulignés: bonnes réponses.

Tableau XXI.- Sondage auprès d'un groupe de filles pour établir la compréhension temporelle du film.

Item	N.:	11 ans	9 ans
		39	45
10 a		15	27
	b	13	9
	c	<u>72</u>	<u>64</u>
11 a		2	7
	b	8	9
	c	<u>90</u>	<u>84</u>
12 a		5	7
	b	77	58
	c	<u>18</u>	<u>35</u>
13 a		2	2
	b	26	22
	c	<u>72</u>	<u>76</u>
14 a		2	11
	b	85	62
	c	<u>13</u>	<u>27</u>
15 a		20	16
	b	8	7
	c	<u>72</u>	<u>77</u>
16 a		77	60
	b	<u>13</u>	<u>20</u>
	c	10	20
17 a		3	11
	b	5	2
	c	<u>92</u>	<u>87</u>
18 a		18	22
	b	51	40
	c	<u>31</u>	<u>38</u>

N.: Nombre de filles dans chacun des groupes.

(1) Groupe comparable au groupe (2) des garçons: région métropolitaine, milieu socio-économique moyen.

Lettre ou: chiffres soulignés: bonnes réponses.

Tableau XXII.- Sondage auprès d'un groupe de filles¹ pour établir la compréhension globale du film.

Item	N.:	11 ans 39	9 ans 45
19 a		20	16
b		80	42
c		0	42
20 a		54	44
b		5	16
c		41	40
21 a		8	7
b		64	51
c		28	42
22 a		54	53
b		20	20
c		26	27
23 a		10	14
b		85	66
c		5	20
24 a		90	76
b		0	2
c		10	22
25 a		0	2
b		3	9
c		97	89
26 a		23	4
b		28	49
c		49	47
27 a		3	7
b		97	93
28 a		41	31
b		59	69
29 a		13	58
b		87	42

N.: Nombre de filles dans chacun des groupes.

(1) Groupe comparable au groupe (2) des garçons: région métropolitaine, milieu socio-économique moyen.

Lettre ou chiffres soulignés: bonnes réponses.

Tableau XXIII.- Comparaison entre les résultats en % de la compréhension du film par les filles de 11 ans et de 9 ans, avec celle du groupe adulte, exprimées en valeur de "t".

Compréhens.	Groupes	N	M	Pé.c.	σ_{Dp}	D	E.T.	D.s.
Spatiale	11 ans	39	.77	.81	.07	.05	.7	-
	Adulte	96	.82					
Temporelle	11 ans	39	.76	.83	.07	.10	1.4	-
	Adulte	96	.86					
Globale	11 ans	39	.70	.85	.06	.22	3.6	+
	Adulte	96	.92					
Spatiale	9 ans	45	.58	.74	.07	.24	3.4	+
	Adulte	96	.82					
Temporelle	9 ans	45	.67	.80	.07	.19	2.7	+
	Adulte	96	.86					
Globale	9 ans	45	.51	.79	.07	.41	5.9	+
	Adulte	96	.92					

N.: nombre de sujets des différents groupes.

M.: moyenne des pourcentages des résultats de chacun de ces groupes.

Pé.c.: proportion dans les échantillons combinés.

σ_{Dp} : erreur-type de la différence des proportions.

E.T. : rapport "t"

D.s. différence significative: acceptée: +
rejetée : -

APPENDICE 3

Témoignages.

Afin de constater la facilité d'expression des sujets soumis au test, nous leur avons demandé d'écrire un résumé en trois points sur les événements du film.

Question I.- Qu'est-ce qui est arrivé au commencement? car il leur avait été dit de raconter le film comme ils le feraient à leur maman. Afin de rendre ce travail plus facile, nous ajoutons ce complément: Pourquoi nous a-t-on montré la visite du château au début du film? Nous espérons trouver comme réponse: pour montrer les lieux et les personnages qui allaient évoluer dans le film.

Plusieurs jeunes ont très bien saisi le sens de la question et ont répondu avec beaucoup d'à propos.

Question II.- Comment a-t-on expliqué cette situation? Nous avons complété cette idée par cette sous-question: Pourquoi nous a-t-on montré à diverses reprises le camp de concentration et la fuite des prisonniers? -

C'était sans doute pour expliquer les difficultés qui existaient entre Mark et Frank, et la véritable amitié entre Mark et Jeff.

Question III.- Comment cette histoire s'est-elle terminée? - Mark a gagné son procès, après avoir recouvré la mémoire, ce qui lui a permis de témoigner avec plus d'assurance

et de retracer son médaillon, petit indice ignoré totalement de Frank. Il put alors retourner à son château en compagnie des membres de sa famille.

Cependant, nous ne laissions que très peu de temps pour répondre à cette dernière partie, car les minutes étaient comptées, et nous devions administrer le test à deux groupes durant l'après-midi.

Nous nous contentons de reproduire, un peu au hasard, quelques bonnes compositions, une dans chacune des sections touchées par notre enquête.

1. Garçon, 4^e année, 9 ans, J.L.

Il y avait un homme dans un restaurant, et il regardait la télévision; il voulait absolument voir le film, parce ça lui rappelait une histoire qui s'était passée au camp de prisonniers.

Il était à la cour et il expliquait qu'il était allé à la guerre; il raconta ce qui s'était passé. Il avait été attaqué, puis c'était le brouillard; on entendit un coup de feu et on vit un homme par terre; Frank fut accusé d'avoir assassiné Mark.

Le baron était en train de perdre son procès; il pensa tout à coup qu'il y avait dans la blouse du No 17, un médaillon en argent; il l'a retrouvé et il l'a donné à sa femme.

2. Fille, 4^e année, 10 ans, D.P.

On nous a montré l'histoire du château pour nous faire entrer dans le sens de l'histoire, pour nous faire connaître les personnages et pour nous montrer la richesse de Mark Loddon.

Jeff et Mark ont parlé du camp des prisonniers pour nous faire connaître les faits réels qui s'étaient passés au camp. On nous a montré la scène de la lettre; durant la fuite de Mark et Jeff, on nous a présenté la scène du ruisseau où Mark s'était battu avec Frank.

Mark avait une grande preuve pour se défendre, c'était le médaillon. Il demanda qu'on lui apporte la vareuse pour y prendre le médaillon, dernier cadeau qu'il avait reçu de sa fiancée. Jeff devant ce fait dit que Mark était vraiment le baron.

3. Garçon, 6e année, 10 ans, O.J.

Jeff regardait la télévision; c'était un programme sur un manoir. Jeff a reconnu le propriétaire. Il est allé le voir et l'a appelé Frank. Le propriétaire qui s'appelait Mark Loddon, lui a dit de partir. Jeff a décidé de faire une enquête. Il est allé voir le cousin de Mark et lui a dit que Mark n'était pas son cousin. Le capitaine ne le croyait pas tellement, mais il lui a dit de mettre une annonce dans un journal. Jeff le fit et accusa Mark Loddon de n'être pas le propriétaire du château, ni l'épouse de Maggy, mais qu'il était Frank Welney, un compagnon de guerre qui ressemblait à Mark.

Durant le procès, Mark ne se rappelait pas exactement de tous les faits, et Jeff les a racontés avec plus de précision. Il rapporta que Frank ressemblait beaucoup à Mark et qu'une fois, il avait surpris Frank à imiter Mark. A ce moment, Mark était entré et Jeff l'avait averti de faire attention parce que Frank voulait prendre sa place et Frank avait répondu que c'était vrai. Le jour où ils s'évadèrent, Jeff était allé chercher quelque chose à manger. Lorsqu'il revint, il entendit un coup de feu et il vit Mark étendu sur le sol. A la fin, Mark dit qu'il avait tué Frank.

Et lorsqu'on apporta la vareuse, Mark la fouilla et trouva un médaillon. C'était le dernier cadeau de sa fiancée. Alors Jeff reconnut que c'était vraiment Mark Loddon et le dit au juge.

4. Fille, 6e année, 11 ans, J.P.

On nous a montré le château pour nous faire connaître les lieux, les personnages et la surprise de Jeff lorsqu'il a vu le baron.

Le camp des prisonniers nous a permis de connaître l'histoire, parce que Mark en a parlé dans son témoignage à la cour.

A la fin, on a pu connaître l'identité de Mark et de Frank. Le procès a été dur, mais on a appris la vérité. Mark est sorti vainqueur.

5. Adulte, homme, 22 ans, P.D.

Un Canadien entre dans un café de Londres, reconnaît à la télévision Mark Loddon (pour le spectateur). Pour le Canadien, c'est Frank; il va au château, il salue, mais par le nom de Frank, le propriétaire; lui lance son imposture en plein visage. D'autre part, on voit le baron anxieux et troublé. Un air lui revient constamment dans la tête, il voit sa femme dans un miroir, il pousse un cri! Ce mirage lui rappelle quelque chose, mais il ne peut préciser sa pensée.

Jeff, fait paraître l'annonce de cette imposture dans les journaux. Pour nous faire comprendre la situation, de nombreux "flash back" font revivre les difficultés du camp de prisonniers, l'une par la version de Jeff, l'autre par celle du baron. Les questions des avocats se font pertinentes, les réponses, contradictoires. On se demande où est la vérité! Maggy renie son mari publiquement, après avoir parlé du médaillon, avec Jeff; elle a lu sur le visage du baron, à l'apparition du No 17, la honte du meurtre. Après une dispute avec sa femme, le baron passe la nuit à marcher dans Londres et essaie de se rappeler ce fameux "mirage". Il se penche au bout d'un quai, il voit son propre visage; tout s'éclaire! Le matin, il retourne au palais de justice.

Au procès, Mark demande la vareuse qu'il avait mise à Frank. Il raconte l'histoire du médaillon. Il est le seul à pouvoir le savoir puisque Frank était absent quand il en avait parlé à Jeff. Alors Maggy pousse Jeff à reconnaître que le baron est réellement Mark. Ce dernier est débarrassé d'un vilain traumatisme. Il retrouve la paix et Jeff reste à se débrouiller avec les dépenses du procès.

6. Adulte, femme, 15 ans, S.C.

Lors d'un passage à Londres, un aviateur, nommé Buckenham, reconnaît un de ses anciens compagnons de guerre, propriétaire d'un magnifique manoir. Il est à peu près certain que cet homme a usurpé le titre de baron, le manoir, et a trompé Maggy; Mark a été assassiné, son sosie lui a succédé. Buckenham écrit donc une lettre ouverte à un journal, dans laquelle il dévoile ce qu'il sait sur l'affaire.

Un procès commence. Toutes les chances sont contre Mark: les ressemblances physiques avec Frank Welney, les cheveux gris, les deux phalanges courbées, etc. De plus, Mark a bien de la difficulté à se défendre parce qu'il dit avoir perdu la mémoire depuis la guerre. Sa femme même ne sait plus si elle a épousé Frank Welney ou Mark Loddon. Au cours d'une brève entrevue avec Maggy, Buckenham lui parle d'un médaillon que Mark avait voulu lui donner, au cas où il mourrait. Ce médaillon était le dernier cadeau de Maggy à Mark. Or Buckenham l'avait refusé. Maggy dit que son époux ne lui en a jamais parlé, mais il a oublié tant de choses... On croit avoir retrouvé un homme qui serait Mark Loddon ou Frank Welney et qui avait été ramassé sur les lieux de la bataille. Il était fou et plein de cicatrices, selon le médecin qui a déposé. Il portait à son arrivée à l'hôpital la vareuse de Mark.

Finalement, un soir, le tout revient à la mémoire de Mark. Il se rappelle que Frank avait voulu le frapper, lors de la fuite, et que pour légitime défense, il l'avait frappé à son tour. Il dit avoir changé sa vareuse pour le manteau de cuir de Welney. On retrouve donc dans la vareuse le médaillon que Mark y avait déposé. Mark est donc bien vivant. Mark remercie Buckenham et se réconcilie avec sa femme.

Nous aurions pu relever quantité de témoignages intéressants; cependant ce n'était pas notre intention d'établir une relation entre un choix juste et la facilité d'expression.

Le rapport de la fréquence ^{des} idées directrices dans chacune des parties des compositions aurait pu être révélateur et très instructif. Un rapide regard sur les différents textes ont permis de constater, qu'en général le film avait été bien saisi. Cependant, pour les jeunes, c'est un travail onéreux que d'avoir à composer sur un sujet. Tous s'y sont prêtés de bonne grâce.

APPENDICE 4

Résumé.

Quel est l'âge auquel un enfant est capable de comprendre le langage cinématographique au point de vue spatial, par l'appréciation des plans, et au point de vue temporel, par la compréhension des retours en arrière, des fondus et des ellipses?

Plusieurs auteurs sérieux, connaissant à la fois la psychologie, l'enfant et le cinéma prétendent que le langage cinématographique ne peut être maîtrisé avant l'âge de puberté, c'est-à-dire vers 12 ou 14 ans.

Cependant, un point d'interrogation surgit lorsqu'on écoute parler les enfants de ce qu'ils ont vu à la télévision ou au cinéma. Nous sommes surpris de leurs expressions, de leurs récits, des explications qu'ils apportent aux situations difficiles rencontrées dans les films et du lien qu'ils établissent entre les épisodes et le dénouement.

Faut-il se surprendre de la vivacité de l'intelligence à saisir le langage de l'image. Le milieu dans lequel nous vivons est tellement visuel; la télévision est si répandue et

Jacob, Jean-Noël, Compréhension du langage cinématographique au point de vue spatial et temporel, par les garçons de 11 ans et de 9 ans, thèse de Ph. D. en éducation, Université d'Ottawa, 1966, XIII-158p.

son influence si pénétrante qu'il faut admettre une compréhension plus hâtive de la communication par l'image.

C'est pourquoi nous posons l'hypothèse qu'il n'y a pas ^{au niveau de 01} de différence significative entre la compréhension du langage cinématographique par l'enfant de 11 ans et celui de 9 ans. Nous y joignons cette autre hypothèse qu'il n'y a pas de différence significative entre la compréhension du langage cinématographique de l'adulte et celle de l'enfant.

Nous nous sommes servi d'un film: "La Nuit est mon Ennemie" et nous nous sommes adressé à 16 groupes de garçons de 11 ans ou de 9 ans, soit dans la région métropolitaine soit à l'extérieur de la métropole; ces enfants provenaient de divers milieux socio-économiques. Le groupe adulte était constitué d'étudiants tant masculins que féminins, ayant au moins 16 ans, possédant au moins une 11^e année de scolarité, et ayant reçu durant deux ou trois ans des cours sur le cinéma.

A la suite de notre enquête auprès de 409 garçons et de 96 adultes, nous avons constaté qu'il y avait ^{au niveau de 01} une différence significative dans la compréhension du langage cinématographique au niveau de 11 ans et de 9 ans; qu'il y avait également une différence significative entre les adultes et les garçons de 9 ans, mais qu'il n'y en avait pas, au point de vue spatial et temporel entre les adultes et les garçons de 11 ans.

Nous croyons qu'à la lumière de ces résultats, les éducateurs peuvent utiliser avec profit certains éléments audio-visuels pour leur enseignement, suivant l'âge des élèves auxquels ils s'adressent.

Puisque le langage cinématographique est maîtrisé dans son ensemble par les enfants de 11 ans, il y aurait peut-être lieu de reviser les normes établies pour l'admission des enfants à certains films ou pour la classification des films pour enfants.

