

CINÉMA À L'UNIVERSITÉ

Le regard et le geste



Sous la direction de
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut ACTE
(Laboratoire de l'École des arts de La Sorbonne,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

et

avec le soutien de l'équipe d'accueil ESTCA
(Esthétiques, Sciences et
Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel) - EA 2302
(Université Paris 8)



Couverture : Dominique Willoughby
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2020
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

CINÉMA À L'UNIVERSITÉ

Le regard et le geste

Ouvrage coordonné par
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

INTRODUCTION

Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

Au départ, il y a un manifeste, signé par soixante-dix universitaires, enseignants-chercheurs en études cinématographiques¹.

Les signataires de ce manifeste, professeurs, maîtres de conférences, chercheurs au CNRS, mais aussi doctorants ou « professionnels associés » font un même constat : l'enseignement du cinéma à l'université ne doit pas se limiter à une approche théorique, mais doit également comporter une approche pratique et une recherche liées à la création. Ce diagnostic, qui semble une évidence pour les signataires, n'est pas partagé par l'ensemble du monde universitaire. Certains de nos collègues considèrent l'enseignement de la pratique comme secondaire, les approches théoriques devant, selon eux, être seules recevables à l'université². D'autres nient toute crédibilité académique à des masters – et a fortiori à des thèses – qui se présentent sous la forme d'un texte et d'une réalisation filmique, comme si la théorie et la pratique ne pouvaient pas se rencontrer³.

1. Ce manifeste a été rédigé par Serge Le Péron, Frédéric Sojcher et Dominique Willoughby, il a circulé de manière informelle entre collègues pendant l'année 2018. Il est fort probable que certains doctorants ou enseignants titulaires n'en aient pas eu connaissance et que le nombre de signataires pourrait être bien plus nombreux encore.

2. Il ne s'agit pas d'une impression subjective, mais d'une réalité à laquelle nous sommes quotidiennement confrontés dans les échanges avec certains de nos collègues universitaires. Le CNU, l'instance chargée de « qualifier » les thésards pouvant candidater à un poste de maître de conférences ou pouvant « qualifier » un HDR à candidater à un poste de professeur a tendance à ne pas du tout prendre en compte la réalisation de films comme « critère scientifique » et à ne privilégier que des critères liés à l'enseignement et à la recherche « purement » théoriques.

3. Certains collègues ont refusé de signer le manifeste, car s'ils étaient d'accord pour envisager l'enseignement de la pratique du cinéma à l'université, l'idée de

Le « Manifeste pour une approche du cinéma incluant la pratique et la création à l'université » figure en annexe du présent ouvrage. L'ensemble des contributeurs à ce volume souhaite mener une réflexion sur l'enseignement et la place du cinéma à l'université, à partir de la création. L'objectif est d'approfondir la spécificité d'une approche universitaire qui ne se situe ni en dehors de la théorie, ni déconnectée des pratiques d'écriture, de réalisation, et de production filmiques. Mais avant d'aller plus loin dans la présentation du contenu de ce livre, dont le sous-titre, *Le regard et le geste*, est en soi programmatique, nous voudrions commencer par dire à qui il s'adresse.

Le Cinéma à l'université est un ouvrage collectif d'abord destiné aux étudiants en cinéma. Il leur permettra de connaître ce qui se fait dans différentes universités en matière d'enseignement des pratiques du cinéma, et surtout de cerner comment « penser » et « faire » du cinéma peuvent se conjuguer avec bonheur. Le livre est aussi destiné à la communauté académique et à ses autorités de tutelle, pour que le débat sur ce que peut être le contenu pédagogique, la recherche et la place de la création au sein de l'université dans le cadre des études cinématographiques puisse avoir lieu.

Les points de vue développés dans cet ouvrage s'adressent aux passionnés du 7^e art, car les liens entre pratiques et théories du cinéma font partie, désormais, des enjeux de la cinéphilie. Le livre est enfin destiné à tous ceux qui font des métiers du cinéma leur vocation : car réfléchir à comment transmettre les actes de création accompagnant toutes les étapes de fabrication d'un film est une manière de mettre en

permettre que la pratique soit prise en compte dans un travail de recherche au niveau master et a fortiori en thèse leur était totalement étrangère. Nous avons même parfois rencontré une hostilité à la seule évocation du terme « recherche-crédation ».

INTRODUCTION

perspective leurs savoir-faire et leurs savoir-être, savoirs qui se réinventent perpétuellement.

Cela n'est pas un hasard si l'ombre de Jean Rouch apparaît en filigrane de la démarche de ce recueil de textes d'enseignants-chercheurs en cinéma. Cinéaste et ethnographe, Rouch fit en effet plus qu'introduire le cinéma à l'université dans les années 1960, il y instilla avec Henri Langlois la cinéphilie et son cortège d'interrogations sur l'état du monde : esthétiques, sociales, politiques, philosophiques.

Cette vocation particulière du cinéma d'appréhender le monde tel qu'il est (dans sa dimension réaliste), mais aussi parfois de le projeter tel qu'il devrait être ou tel qu'il sera (grâce à ses capacités d'anticipation et de révélation), rejoint la mission traditionnelle de l'université.

Nous sommes aujourd'hui, en 2020, confrontés à une telle multiplication de films et d'images, diffusés sur des écrans de tous genres et de toutes dimensions, qu'il devient plus que jamais primordial de rappeler « ce qui fait le cinéma », ses nouvelles formes de récits et de mise en scène.

Alain Bergala fut parmi les premiers, en France, à penser dans son livre *L'Hypothèse cinéma*⁴ combien l'enseignement du cinéma et les ateliers de réalisation pouvaient, dès l'école primaire, être formatrices d'un esprit citoyen, car faire un film permet de *poser un regard*. Les techniques de prise de vue et de son ont évolué avec le temps, on peut les étudier (comme c'est le cas dans un grand nombre d'écoles de cinéma), mais le « geste de création » ne peut se limiter à une technique : apprendre à affirmer un « point de vue » demande une capacité analytique, une aptitude à mettre en perspective les apprentissages technologiques. La technique est au service d'un projet, d'une pensée – et non l'inverse.

4. Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2002.

D'un autre côté, étudier les films par la seule approche théorique, sans une connaissance minimale des modes de création, peut très vite amener à des mésinterprétations ou à une instrumentalisation mécanique des films, sous l'autorité d'autres champs disciplinaires.

Les textes réunis posent les questions de transmission des gestes fondateurs de la création cinématographique : des prémices (l'image mentale qui appelle la réalisation) à la réception des films par les spectateurs.

Parmi les enseignants qui ont contribué à cet ouvrage collectif, figurent une dizaine de cinéastes. Nous citerons ici quatre d'entre-eux, pour expliciter notre démarche. Jean-Paul Civeyrac écrit dans son article : « Un cinéaste ne parle pas *sur* le cinéma mais *de, avec, dans, pour* le cinéma. » Henri-François Imbert évoque une « pédagogie de l'accompagnement », pour définir son lien avec les étudiants, dont il suit les films dans leurs différentes étapes de création et de réception. Claire Simon réactive avec ses étudiants en cinéma la « minute Lumière ». Ou comment, à partir du geste originel du cinéma, penser un cadre et un récit par l'image. Jacques Martineau parle d'un « geste créateur qui échappe à l'analyse et dont il faut faire l'expérience pour en comprendre un tant soit peu les contours ».

Certains contributeurs de ce volume racontent leur propre parcours d'enseignants ou/et de cinéastes, car c'est bien en partant d'où on est que l'on peut mener une réflexion, une création, une recherche. Antoine de Baecque expose comment il a été amené à diriger des thèses alliant film et texte ; Arthur Dreyfus et Noël Herpe explorent leurs rapports à la pédagogie à partir des questions qu'ils se posent dans leurs propres pratiques artistiques ; Guy Chapouillé donne l'exemple de l'ENSAV, une école de cinéma qu'il a créée de toute pièce à Toulouse, avec la volonté de poser

INTRODUCTION

une passerelle entre l'université et le « gai savoir » cinématographique, pour donner aux étudiants l'enseignement qu'il aurait, lui, rêvé d'avoir.

« Le cinéma, c'est plus que le cinéma » est aussi une perspective qui se dégage du livre. Mais que ce soit sous la plume de Jean-Michel Frodon, qui démontre combien pour ses étudiants de science-po réaliser des films permet d'affiner une approche politique du monde, ou à travers les articles posant les rapports possibles entre sociologie et cinéma, la question de la création reste toujours centrale. Ce et y compris dans l'analyse filmique, dans l'étude de la genèse des œuvres, comme l'évoque Vincent Amiel, dans la rencontre avec des professionnels, comme le démontre N.T. Binh.

L'université devrait être le lieu de la recherche, tant artistique que théorique, qui manque au sein de la profession cinématographique... Car bien que le cinéma soit une activité économique, il ne dispose pas d'un secteur de recherche approprié. L'université est en situation de remédier à cette lacune. Les ateliers de réalisation et d'écriture présents dans nombre d'universités sont autant de lieux d'échanges et de créations propices à l'invention formelle et au questionnement des technologies, libres qu'ils sont de toute dépendance au marché.

Une école de cinéma, même aussi prestigieuse que la FÉ-MIS, et une université n'ont par nature par la même fonction. L'école doit amener un savoir-faire ; l'université un savoir-penser. Même s'il peut y avoir une « pensée du cinéma » dans les écoles et de la pratique dans les universités (c'est même notre credo), les contraintes et les hiérarchies divergent. Ce qui différencie les écoles de cinéma des universités, c'est aussi la question des moyens financiers et humains mis en œuvre ; il y a les effectifs d'étudiants à prendre en compte ; il y a le rapport entre ce que l'on enseigne et à quoi cela peut

«servir». Il y a enfin une distinction plus générale à opérer entre un enseignement public et un enseignement privé.

Parmi les questions posées dans le livre, figure l'enjeu essentiel de la recherche-crédation : sa place au sein de l'université française, dans le champ des études cinématographiques. La France est sur ce point à la traîne de pays comme les États-Unis ou le Canada, où de nombreuses universités permettent aux doctorants d'associer recherche et création. Il y a en fait une disparité française entre les différents champs disciplinaires. On n'imagine pas des étudiants en chimie ou en physique être écartés de toute approche pratique. Il est aussi désormais admis, dans le domaine des arts plastiques, que des artistes puissent faire des thèses, alliant leur création à un travail de recherche. Dans le domaine du cinéma cette approche a été pendant longtemps considérée avec méfiance.

Le Cinéma à l'université, le regard et le geste se divise en neuf chapitres.

Dans le chapitre I, il s'agit de présenter les attendus d'une pédagogie du cinéma, qui intègre la pratique filmique dans le corps de ses enseignements. Il pose une question apparemment simple, mais en réalité complexe : «que transmettre» par le biais d'ateliers de réalisation, qui dépasse le simple apprentissage technique?

Le chapitre II retrace les liens qui vont de la création à la réception et l'analyse des films. Comment s'opèrent ces mouvements entre les films et nous? Comment aborder la gestation des films pour mieux comprendre les enjeux de création. Comment le «faire» éclaire le regard sur les œuvres?

Le chapitre III approfondit l'exploration du «faire» par l'expérimentation de l'outil cinématographique. Le cinéma expérimental interroge ontologiquement les liens entre

INTRODUCTION

théorie et création, la forme et le sens ; il met à l'épreuve les techniques et les dispositifs filmiques.

Le chapitre IV introduit la relation étudiants-enseignants. Le cinéma permet une pédagogie de l'échange où le savoir fonctionne moins de manière verticale que circulaire. L'expérience de vie de chacun se conjugue avec des désirs singuliers ou communs liés au cinéma.

Le chapitre V propose le vécu et le point de vue de cinéastes en tant qu'enseignants à l'université. Il est alors question de la transmission en direct d'expériences de création.

Le chapitre VI pose plus spécifiquement la question de l'écriture au cinéma. Par les écarts inhérents entre l'écrit et la mise en scène qu'elle se doit d'intégrer, cette approche permet de donner toute sa mesure au travail du scénario, comme matière première en gestation du film à venir.

Le chapitre VII traite de la production. De ce moment déterminant où le désir de film, exprimé dans un projet documentaire ou de fiction, doit trouver les moyens de son existence. Son approche pédagogique s'effectue sous la double polarité économique et artistique qui en constitue le fondement.

Le chapitre VIII recentre le propos de l'ouvrage sur la recherche-crédation telle qu'elle trouve à s'exprimer à l'université. En France, les thèses liées au groupe de recherche SACRE ont comme objectif de conjuguer une réflexion théorique et une œuvre cinématographique. Au Québec, la recherche-crédation est intégrée dans les universités, en particulier pour la discipline cinématographique.

Le chapitre IX élargit les voies de la création cinématographique à l'approche de disciplines extra-cinématographiques et expose les contours d'une sociologie filmique contemporaine, qui intégrerait la singularité inhérente au cinéma du rapport filmeur-filmé. Dans cette perspective,

l'ouvrage peut se conclure sur les attendus de la pratique cinématographique et pédagogique de Jean Rouch : sur son intuition pionnière du film comme science de l'homme.

Nous avons voulu organiser le livre en regroupant les articles par thèmes et en tentant de créer une narration, chaque chapitre amenant au suivant. Mais bien entendu le lecteur garde le loisir de lire tel ou tel chapitre, tel ou tel article, dans l'ordre qui lui sied. Une table des matières, en fin de volume, ainsi qu'un résumé biographique de chacun des contributeurs, facilitera l'art de picorer.

Nous voudrions qu'à la suite de ce livre des états généraux puissent se tenir, sur l'enseignement de la pratique du cinéma à l'université et sur la recherche-crédation intégrant un film sous forme de thèse⁵.

Nous voudrions nous atteler à la tâche complexe de poser les critères requis pour qu'un film puisse être retenu comme une forme de recherche. Nous avons conscience de deux écueils à éviter : penser que « tous » les films peuvent s'inscrire dans le cadre d'une activité universitaire de recherche (ce qui serait un leurre) et poser des normes trop contraignantes, qui amèneraient un formatage.

Nous voudrions que le combat pour faire reconnaître les films comme objets de recherche soit mené, à la fois dans les laboratoires d'accueil et auprès du CNU. À l'occasion de ces états généraux, serait également traitée la question de la nécessaire présence de professionnels du cinéma dans le corps professoral. Actuellement, il est parfois très difficile, voire impossible de recruter un PAST ou un MAST et même un chargé de cours, intermittent du spectacle ou cinéaste,

5. Ces états généraux devraient avoir lieu à l'ENSAV, à Toulouse, sous l'impulsion de Jean-Louis Dufour.

INTRODUCTION

car l'administration universitaire résiste à prendre en considération les spécificités de leurs statuts artistiques.

Nous sommes soucieux de l'avenir de nos étudiants, mais nous ne pouvons pour autant souscrire à une pédagogie soumise à un cadre restrictif « professionnalisant ». Nous croyons d'abord et avant tout à une université comme un lieu où la pensée critique peut être développée. Notre hypothèse est que la pensée et la création peuvent se nourrir mutuellement. Et qu'il y a là, au-delà du cinéma, un enjeu démocratique dans la manière de transmettre les questions de création.

POST-SCRIPTUM

Nous voudrions pour le lecteur néophyte définir quelques acronymes, afin de rendre la lecture des articles qui y réfèrent plus limpide.

CNU : Conseil National des Universités.

Il y a au sein de ce conseil un certain nombre de « sections » qui regroupent divers champs disciplinaires. Par exemple, la 18^e section regroupe « l'architecture (ses théories et ses pratiques), les arts appliqués, les arts plastiques, les arts du spectacle, l'épistémologie des enseignements artistiques, l'esthétique, la musicologie, la musique et les sciences de l'art ». Nombre d'enseignants-chercheurs en cinéma sont rattachés à la 18^e section (le cinéma faisant partie des « arts du spectacle »), mais il y a aussi des enseignants-chercheurs spécialisés en histoire du cinéma qui sont rattachés à la 22^e section (« histoire des mondes modernes, histoire du monde contemporain, de l'art, de la musique »), ou des enseignants-chercheurs spécialisés en économie du cinéma rattachés à la 71^e section (« sciences de l'information et de la communication »), ou encore des enseignants-chercheurs pratiquant le cinéma dans une approche sociologique et

«qualifiés» par la 19^e section («sociologie, démographie»). Le fait que le cinéma ne soit pas reconnu en tant que tel mais essaime dans différentes sections du CNU est en soi un problème. Rappelons que les membres du CNU sont à la fois élus par leurs pairs (par les enseignants-chercheurs permanents qui appartiennent à la même section qu'eux) et par le gouvernement. Ils ont notamment pour mission d'examiner les dossiers qui leur sont soumis pour décider qui est «qualifié» pour postuler à un poste de maître de conférences ou de professeur à l'université. Dans les critères de sélection, les réalisations filmiques et les activités de création sont laissés à la libre appréciation des membres, qui ont tendance à valoriser davantage un article paru dans une revue scientifique avec comité de lecture qu'un film, qui n'est pas considéré comme un travail de recherche.

MAST et PAST : maître de conférences ou professeur associé. Les étudiants ne sont pas forcément au courant des statuts des enseignants qui leur donnent cours.

Il y a des chargés de cours (*très mal* rémunérés à l'heure et dont les activités professionnelle principales ne sont pas liées à l'enseignement), les «professionnels associés» (MAST et PAST), qui doivent avoir une activité professionnelle en dehors de l'université, mais qui sont engagés pour un mi-temps au sein de l'université et sont censés apporter un «savoir professionnalisant» en lien avec leur métier en dehors de l'enseignement. Les maîtres de conférences et les professeurs, dont l'enseignement et la recherche sont l'activité principale, sont nommés et rémunérés à ce titre (après un parcours, qui passe par la thèse et la qualification au CNU).

La question qui se pose est bien celle de la politique universitaire à mener, en matière d'enseignements artistiques.

I. PÉDAGOGIE

LE « CORPS-ENSEIGNANT »

COMMENT TRANSMETTRE CE QUI NE S'ENSEIGNE PAS : LE CINÉMA

Frédéric Sojcher

«J'abomine tout ce qui est enseignement appliqué à la littérature», écrit Stéphane Mallarmé.

Je pourrais commencer cet article en remplaçant dans cette citation le mot «littérature» par «cinéma». Ce ne serait pas une posture, mais une manière d'interroger «ce qui fait le cinéma» et, de manière plus large, comment appréhender un enseignement artistique. Mais cela serait aussi réducteur. Car ce serait penser le cinéma uniquement dans sa dimension artistique, sans appréhender sa dimension économique et les enjeux que représentent l'industrie du divertissement. Car ce serait réfuter l'une des spécificités universitaires : apprendre à penser, argumenter, analyser. Et prétendre que transmettre et créer sont incompatibles. «L'hypothèse cinéma¹» que je souhaite faire mienne est celle d'un «gai savoir» qui à la fois «peut» s'apprendre et «doit» se désapprendre². Plus exactement, il faut se demander comment pouvoir conjuguer maîtrise et lâcher-prise, théories et pratiques, expériences intellectuelles et expériences sensibles. Et surtout : comment éviter un enseignement «appliqué», pour reprendre l'expression de Stéphane Mallarmé. L'art ne peut se réduire à une technique et l'enseignement à une *application*.

1. Je reprends ici le titre d'un livre d'Alain Bergala : *L'Hypothèse cinéma*, *op. cit.*

2. Je fais aussi mienne l'expression de Roland Barthes : «Apprendre à désapprendre», in *Leçon*, éditions du Seuil, Paris, 1978.

THÉORIES ET PRATIQUES DU CINÉMA

Michel Marie publie en 2006 un *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*. Dès l'introduction, il s'interroge :

« La séparation entre école professionnelle, formant à des métiers, et enseignement universitaire, portant plutôt sur la culture cinématographique, est-elle bien claire ? Cette séparation a-t-elle un sens ? Faut-il la reconduire ou la contester³ ? »

Michel Marie s'intéresse en particulier à la situation de l'enseignement en France. La distinction à faire, selon lui, entre l'enseignement possible dans une école de cinéma et celui d'une université serait de plusieurs ordres.

Question de moyens techniques : les universités françaises n'ayant pas les budgets pour acquérir le matériel nécessaire aux tournages et à la postproduction des films, alors que les écoles de cinéma auraient comme impératif de se doter des caméras de prise de vue, des bancs de montage et de tout ce qui sert techniquement à la réalisation de films, dans des conditions professionnelles.

Question d'effectifs : les universités françaises ont vocation à accueillir un grand nombre d'étudiants, surtout en licence, alors que les écoles de cinéma sont par définition sélectives dans le recrutement des élèves formant une nouvelle promotion.

Question d'objectif pédagogique : les objectifs, notamment en matière de recherche (au niveau master et doctorat) n'ayant rien à voir à l'université et dans les écoles dites « professionnalisantes ». « L'un des problèmes que l'enseignement du cinéma a dû affronter dès les premières années est celui

3. Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, éditions Armand Colin, coll. « Cinéma », Paris, 2006, p. 5.

de la part de la pratique et de la “théorie” », poursuit Michel Marie⁴.

Avant d’aller plus loin, commençons par préciser que Michel Marie rend compte de l’histoire de l’enseignement du cinéma en France... et que les questions qui se sont posées aux pionniers de cet enseignement, que ce soit à l’université ou dans les écoles ne sont plus forcément les mêmes, aujourd’hui. Ou se posent différemment.

Ainsi, la question du coût du matériel technique à acquérir n’a rien à voir entre le cinéma argentique et le cinéma numérique.

Ainsi, la question des écoles de cinéma dites « professionnalisantes » doit directement être complétée par la question des écoles publiques et des écoles privées : la situation de la FÉMIS (dotée de fonds publics et étant considérée comme une « grande école », élitiste) n’a rien à voir avec la situation d’écoles dont l’objectif premier semble être mercantile (les élèves – ou leurs parents – devant acquitter une somme importante pour pouvoir y suivre des cours).

Mais reste entière la question : quels sont les objectifs pédagogiques retenus par telle ou telle formation, par telle ou telle institution ?

Pour préciser les termes du débat sur l’importance respective de la pratique et de la théorie en termes d’enseignement du cinéma, peut-être faut-il commencer, comme le fait Jacques Aumont, par rappeler combien les cinéastes eux-mêmes sont tiraillés par une « pensée du cinéma » :

« Le cinéaste est un homme qui ne peut faire l’économie de la conscience de son art, de la réflexion de son métier et ses fins, et pour tout dire, de la pensée⁵. »

4. Michel Marie, *ibid.*, p. 30.

5. Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, éditions Nathan, coll. « Cinéma », Paris, 2002.

La seule question qui vaille, quand on parle d'enseignement du cinéma, c'est de savoir si l'on souhaite – ou pas – parler de création.

« Penser le film comme la trace d'un geste de création », écrit Alain Bergala, dans son livre, *L'Hypothèse cinéma*⁶. Et il poursuit :

« Je suis de plus en plus convaincu qu'il n'y a pas d'un côté une pédagogie du spectateur qui serait forcément limitée, par nature, à la lecture, au décryptage, à la formation de l'esprit critique et de l'autre une pédagogie du passage à l'acte. [...] Regarder une toile en se posant les questions du peintre. »

La seule transmission qui compte : « c'est chaque fois que l'émotion et la pensée naissent d'une forme, d'un rythme, qui ne pouvaient exister que par le cinéma⁷ ».

La théorie et la pratique du cinéma peuvent toutes deux, de manière différente, mais complémentaire, cerner « ce qui fait le film ».

Mais il y a aussi d'autres manières d'enseigner le cinéma : en « se servant des films » pour faire de la philosophie, de la psychanalyse, de la sémiologie, des études culturelles ou des « *gender studies* »... Ces approches sont légitimes, mais évoquent autre chose que la création. Le clivage dès lors n'opère pas entre universités et écoles de cinéma, entre théorie et pratique, mais entre une poïétique et une instrumentalisation du cinéma à d'autres fins que le cinéma.

Le risque, écrit Stéphane Delorme dans les *Cahiers du cinéma*, c'est « de perdre de vue le fondement de l'enseignement, qui n'est ni son "utilité" » ni sa soumission au marché du travail, mais sa capacité à éveiller une sensibilité, un sens critique, une intelligence aux images, un œil⁸ ».

6. Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma*, *op. cit.*, p. 22.

7. *Ibid.*, p. 31.

8. Stéphane Delorme, édito des *Cahiers du cinéma*, comportant un dossier intitulé : « Apprendre le cinéma ? », n° 676, mars 2012.

DOCUMENTAIRE

Quand j'étais étudiant dans une école de cinéma, l'INSASS (qui est l'équivalent de la FÉMIS, en Belgique), j'ai dû suivre un cours intitulé « point de vue/réalité ». L'objectif de ce cours, donné aux étudiants de première année, était de réaliser un documentaire doté d'un point de vue de cinéaste.

Avec le recul, je m'aperçois que le « point de vue » du cinéaste et le « point de vue » de l'universitaire convergent. Dans les deux cas, il s'agit de poser une problématique, de faire un travail de recherche et d'imprégnation préalables à l'écriture (d'une thèse, d'un livre, d'un article) ou à la réalisation d'un film. « Un cinéaste est travaillé par une question », écrit Alain Bergala⁹.

La problématique de l'universitaire et la question qui travaille le cinéaste ne peuvent en aucun cas se réduire à un sujet. C'est la manière dont le sujet sera abordé, c'est le point de vue qui sur lui sera porté, c'est la mise en perspective du sujet qui fera de la recherche de l'universitaire ou de la création du cinéaste un récit.

Si les élèves inscrits en première année de réalisation à l'INSASS commencent par réaliser des documentaires, plutôt que des fictions, cela fait partie de la pédagogie¹⁰. Car même un cinéaste qui se destine à réaliser des films avec des acteurs s'interroge où placer sa caméra, et compose un espace filmique. Ces questions se posent avec une acuité encore plus grande dans un film documentaire que dans une fiction, car des éléments sont imposés par « le réel ». Et que le cinéaste

9. Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma*, op. cit., p. 35.

10. Cette pédagogie a elle-même été inspirée par l'école de Lotz, en Pologne. Le cinéaste André Delvaux, co-fondateur de l'INSASS, a au début des années 1960 réalisé une série de films documentaires sur le cinéma polonais, pour la télévision belge... et constaté à ce moment combien le développement du « nouveau cinéma polonais » était lié à cette école. Lire à ce propos : Frédéric Sojcher, *André Delvaux, le cinéma ou l'art des rencontres*, Le Seuil – Archimbaud, Paris, 2005.

devra dès lors composer avec ces éléments pour affirmer son point de vue. Cela non pas pour sacraliser la mise en scène. Mais parce que du dispositif de mise en scène naîtra la forme du film. Dans le documentaire, narration et mise en scène se confondent.

À l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dans le master en scénario, réalisation, production que j'y coordonne, les étudiants doivent s'atteler d'abord au documentaire... et trouver une manière de s'accaparer leur sujet, d'affirmer par leurs choix leur personnalité. Cela commence par le travail d'enquête et cela se poursuit par le travail d'écriture : qu'est-ce que peut être le scénario d'un film documentaire ? Comment une note d'intention peut-elle inscrire une démarche ? Comment trouver un moyen pour piéger « le réel », pour en faire surgir du sens, pour tisser des relations entre « le filmeur » (le cinéaste) et « le filmé », pour reprendre la terminologie chère au cinéaste Alain Cavalier.

Un point sépare le chercheur-universitaire du chercheur-cinéaste. Et ce point, c'est Jean-Louis Comolli, qui mieux que personne ne le désigne. Dans *Voir et pouvoir*, il aborde la place du cinéaste face à son objet :

« Ce qui, peut-être, est spécifique de la démarche du documentaire, c'est qu'elle suppose une non-maîtrise de ce qui la constitue : la relation à l'autre. Cette relation fragile paraît aller à l'encontre de la notion de mise en scène. C'est pourtant cette contradiction qui fonde notre pratique¹¹. »

Si l'universitaire tel qu'on l'entend traditionnellement doit pouvoir argumenter et étayer sa thèse, le cinéaste doit au contraire trouver un équilibre entre maîtrise... et lâcher-prise. C'est ce qui rend si complexe l'enseignement du

11. Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, éditions Verdier, Paris, 2004, p. 164.

cinéma, et en particulier la transmission des enjeux de création, proprement cinématographiques.

MISE EN SCÈNE

Jean-Louis Comolli écrit encore (c'est lui qui choisit l'italique) :

« Mettre en scène suppose et impose de se démettre d'un certain nombre de positions antérieures, de se décaler, de se mettre en crise, en porte-à-faux, de se disjoindre de toutes sortes de bagages, de savoirs, de scénarios, de modèles, de commandes¹². »

Comme le chercheur insuffle une direction et doit en même temps rester dans la capacité de se laisser surprendre, le cinéaste doit à la fois donner le cadre de sa mise en scène et découvrir son film en cours de route.

De nombreux témoignages de cinéastes vont en tout cas dans ce sens. Ainsi, David Lynch :

« Comme la peinture, la création d'un film est un processus évolutif. On tâtonne beaucoup. [...] On a toujours un scénario en tête, avec une idée précise de ce que l'on veut. Cependant, une fois lancé, de nouvelles opportunités se présentent. Et comme rien ne se passe jamais comme on l'a prévu, le résultat n'en est que bien meilleur. C'est l'essence même de la réalisation¹³. »

David Lynch évoque les films de fiction, pour arriver au même constat que celui déjà évoqué pour le documentaire : il y a à la fois une direction donnée au film (entre autre par le scénario, déjà écrit ou pas) et les aléas rencontrés pendant toutes les étapes de la genèse du film, dont il faut pouvoir tenir compte, au fur et à mesure, pour garder le cap, mais aussi alimenter l'œuvre en devenir.

12. *Ibid.*

13. David Lynch et Kristine McKenna, *L'Espace du rêve*, traduit en français par Carole Delporte, éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 2018, p. 369.

D'une autre manière que David Lynch, l'universitaire Jacques Aumont insiste dans son livre, *Les Théories des cinéastes*, sur ce côté organique des tournages :

« Le cinéaste doit sans cesse réinventer ce qu'il a imaginé – et pour cela se mettre dans une posture d'accueil de tous les hasards du tournage¹⁴. »

De fausses légendes foisonnent sur le cinéma. L'une d'elles fait florès : elle a pour origine les déclarations de l'un des grands maîtres du cinéma, Alfred Hitchcock. Ce dernier a prétendu à de multiples reprises que pour lui le tournage n'était qu'une formalité, qu'il avait avant la première prise de vue en tête tout son film, et que rien ne pourrait l'en faire déroger. D'aucuns en ont conclu que « tout était dans le scénario » et dans une conception technique de la mise en scène, consistant par exemple à établir le story-board plan par plan des cadres et des mouvements de caméra – une telle planche est reproduite, pour le film *Les Oiseaux*, dans le célèbre livre d'entretien entre Alfred Hitchcock et François Truffaut¹⁵. Mais avoir une vision de la mise en scène qui se réduit au découpage technique, c'est faire fi de tous les autres éléments qui feront ou pas la cohérence du film : à commencer par le jeu des acteurs et par la musique. Imaginer les films les plus célèbres d'Hitchcock avec d'autres acteurs et d'autres partitions que celles de Bernard Hermann est possible, puisque certains remakes ont été réalisés, notamment pour *Les Enchaînés* et pour *Fenêtre sur cour*. Est-ce utile de préciser que ces remakes n'ont connu ni le succès commercial, ni la reconnaissance critique des films originaux ?

Plusieurs types de cinéastes existent : il y a des cinéastes qui souhaitent, comme Alfred Hitchcock, « tout maîtriser » et d'autres qui au contraire prennent plaisir à la rencontre

14. Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, op. cit., p. 41.

15. *Hitchcock/Truffaut*, éditions Robert Laffont, Paris, 1966.

avec des imprévus, qui alimentent leur création. Mais *tous* les cinéastes travaillent en équipe (aussi petite soit-elle) et *tous* les cinéastes sont confrontés à des questions de production et de diffusion. Ces collaborations artistiques et économiques influent le sujet, le casting, la conception et l'aura des films. Pour les cinéastes soucieux de la maîtrise, comme pour les cinéastes davantage à l'aise dans la rencontre avec les aléas, se pose la question cruciale du choix de l'équipe, des complices de création et de production.

Comment transmettre ce mode de fonctionnement particulier au cinéma aux étudiants ? Cela peut se faire en analysant la genèse des films (quand on a accès aux sources, ce qui n'est pas toujours chose aisée). On voit là tout l'intérêt des études cinématographiques, pour le praticien comme pour le théoricien. Et la spécificité que peut avoir l'université par rapport à une approche uniquement technique (par définition, réductrice).

Plus complexe est la question des ateliers de réalisation. Comment travailler ce qui appartient à l'art de la maîtrise et à l'art du lâcher-prise avec des étudiants qui n'ont encore conscience ni de leurs personnalités ni de leurs moyens, pour « mettre en scène » ? Comment aborder la notion de collaboration artistique quand on ne peut pas choisir librement avec qui on va travailler, mais que l'on est contraint de faire un travail en groupe au sein de la promotion à laquelle on appartient ?

Dans *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson insiste sur l'idée que le cinéaste doit d'abord « connaître ses moyens¹⁶ ». La pédagogie de la création consisterait à cerner les différents leviers dont on peut disposer pour réaliser un film.

16. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

Mais il reste un problème, difficilement soluble.

« Désigner le non-visible comme la condition et le sens du visible [...] Cela ne s'enseigne pas », écrit Jean-Louis Comolli¹⁷. Or, c'est bien là dans l'équilibre entre dicible et indicible que *cela* se joue.

SCÉNARIO

Pour trouver l'équilibre entre explicite et implicite, tout commence par le scénario. Edgar Morin, dans son livre, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, décrit comment fonctionne le processus de *projection* et d'*identification* des spectateurs, quand ils voient un film¹⁸. C'est ici que la notion de dramaturgie intervient. Comment construire une narration, caractériser un personnage, donner un ordre au récit qui crée émotion, empathie, désir, crainte... qui captive.

Autant la mise en scène est difficilement cernable par l'ensemble de ce qui la constitue (et qui échappe parfois pour partie au cinéaste lui-même), autant on peut pédagogiquement suivre l'écriture d'un scénario, distinguer ce qui appartient à l'histoire et au récit (comment l'histoire est racontée), quelles sont les péripéties. Cela bien sûr si l'on s'inscrit dans un cinéma narratif. Et cela y compris dans un cinéma dit de la « modernité » : de Michelangelo Antonioni à Claire Denis¹⁹, les scénarios qui « trouent » la narration ou laissent dans le récit des moments volontairement suspendus (où apparemment « rien ne se passe »).

17. Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p.8 et 9.

18. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie*, éditions de minuit, Paris, 1956.

19. Lire José Moure : *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, éditions L'Harmattan, Paris, 2003 et la thèse de Cédric Montel, *L'Esthétique du trouble dans le cinéma de Claire Denis : écriture filmique et archives cinématographiques*, que j'ai dirigée et qui a été soutenue à l'université de Paris 1 en janvier 2019.

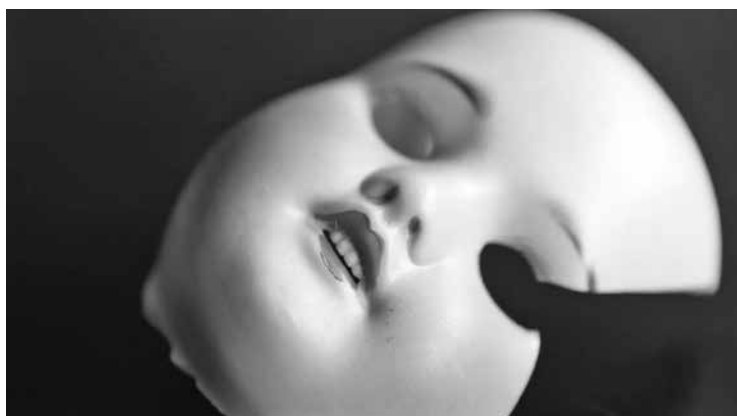
Selon Michel Marie, si très tôt l'enseignement du scénario est apparu à l'université, c'est d'abord parce qu'il ne demandait pas de moyens financiers (pour écrire, pas besoin de caméra, d'éclairages, de décors...) ²⁰. On pourrait ajouter que la pratique du scénario peut se conjuguer avec des cours de narratologie, qui ont naturellement leur place dans l'enseignement supérieur. Jean-Paul Török (qui fut mon enseignant, à l'université de Paris 1) et Francis Vanoye (qui fut professeur à l'université de Paris X-Nanterre) furent parmi les premiers à enseigner le scénario à l'université et à écrire sur le sujet (associant enseignement et recherche) ²¹.

Des ateliers et des cours de scénario sont au cœur du dispositif dans le master scénario, réalisation, production de l'École des arts de la Sorbonne où j'enseigne. Il s'agit de suivre chaque projet porté par un étudiant à la fois individuellement et collectivement. Il s'agit d'à la fois transmettre des règles dramaturgiques (qui existent bel et bien) et en même temps de cerner ce qui fait la singularité de chaque scénario, de chaque film en devenir, sans se retrouver coincé dans un schéma-type. Il s'agit, dès l'étape de l'écriture scénaristique, de comprendre qu'un scénario – aussi essentiel soit-il – n'est qu'un objet transitoire, qui devra ensuite être porté par le regard du cinéaste. Il s'agit d'affirmer une écriture filmique par strates (écriture à laquelle participe la mise

20. Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, op. cit., chapitre « Qu'enseigne-t-on ? Pratique/Théorie », p. 30-34.

21. Jean-Paul Török tentera de réhabiliter les grands scénaristes français et à exposer en quoi constitue l'écriture scénaristique (dans un livre aujourd'hui épuisé et intitulé sobrement *Le Scénario, l'art d'écrire un scénario*, éditions Veyrier, Paris, 1988) ; longtemps critique à la revue *Positif*, il aura aussi collaboré comme scénariste à plusieurs films, dont *Un Mauvais Fils*, réalisé par Claude Sautet. Francis Vanoye est davantage dans un profil de « pur universitaire ». Dans son livre *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (Éditions Nathan, coll. « Cinéma », 1999), il distingue deux approches scénaristiques, le « scénario programme » et le « scénario dispositif ».

en scène et le montage). Contrairement à Michel Marie, je ne pense pas qu'il y ait une « sacralisation du statut d'auteur de film, de réalisateur²² », en France. Je pense au contraire que le rôle du réalisateur est central, qu'il ait ou pas écrit le scénario, car c'est lui qui « portera » le film et sera amené à poser une série de choix qui aura une incidence sur la cohérence artistique de l'œuvre.



Dans *Elle était son jouet* (2014), l'alors étudiante Emmanuelle Moreau interroge la violence faite aux femmes, à partir de poupées cassées. Produit par Les Films d'ici, dans le cadre du master, ce film a été diffusé sur France 2.

Un certain nombre de mes collègues pensent, en allant plus loin que Michel Marie, que la « politique des auteurs » a fait long feu. Il faudrait selon eux relativiser la place des réalisateurs au sein d'une équipe de film – ou ce qui revient au même ne pas l'étudier. Ayant tourné des films et étant en contact permanent avec de nombreux cinéastes (qui viennent à la rencontre des étudiants), je pense au contraire que c'est ignorer ce qui fait l'ontologie cinématographique que de minorer la place du cinéaste. Même si un film n'est

22. Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*, op. cit., p. 32.

pas l'autre et que « la place » du cinéaste peut être plus ou moins importante, selon la cinématographie, l'époque et la production à laquelle on se réfère.

Deux types d'ateliers de scénario existent dans la formation que je coordonne. Un atelier avec « sujet libre » : chaque étudiant devant écrire son propre projet et étant suivi toute l'année par un enseignant, en échangeant avec ses camarades de promotion sur le synopsis, le traitement, la continuité dialoguée²³.

Un atelier avec une « thématique imposée », qui donnera lieu ensuite, au sein du master, à la réalisation de films documentaires²⁴.

À propos du documentaire, le cinéaste Nicolas Philibert affirme qu'un film ne peut se réduire à son sujet. C'est au contraire la manière dont le sujet sera traité qui fera ou pas son intérêt. On peut aussi avoir le même propos sur un mémoire ou sur une thèse : ce n'est pas le fait de travailler sur tel ou tel cinéaste, sur telle ou telle cinématographie, sur telle ou telle forme ou figure du cinéma qui fera la réussite de la recherche, mais la méthodologie employée, la cohérence de son corpus, la manière dont la problématique sera abordée et dont le sujet sera mis en perspective.

Dans le master que je coordonne, la possibilité est donnée aux étudiants d'écrire un scénario de documentaire dont ils ne souhaitent pas être le réalisateur, à condition de travailler en binôme avec un autre étudiant, qui ferait la mise en scène. Mais il est très rare que des étudiants renoncent de leur propre chef à être cinéaste, ne fût-ce que le temps d'un

23. Cet atelier de scénario est animé depuis près de dix ans par Claire Vassé et a permis à plusieurs étudiants d'avoir en fin d'année un scénario de court métrage ou un projet de long métrage. Certains de ces scénarios ont ensuite été réalisés et produits, en dehors du master.

24. « Documentaire » au sens large. Il s'agit en fait d'essais filmiques avec un « point de vue documenté ».

exercice. Il me semble d'ailleurs important que tous les étudiants qui se destinent à pratiquer le cinéma connaissent au moins une fois de l'intérieur l'alchimie de la mise en scène.

Le cinéaste britannique Stephen Frears, quand il évoque ce que doit être la relation entre un enseignant de pratique du cinéma et ses étudiants, dit la chose suivante :

« C'est quand les étudiants réalisent un film, et font des erreurs, qu'arrive le moment où l'on peut commencer à travailler. Je ne connais pas d'autre façon de faire. Tout ce que je sais, je l'ai appris en me couvrant de ridicule, donc en faisant des films²⁵. »

Scénario et mise en scène ont une part empirique dans leurs constructions. C'est en essayant et en ayant droit à l'erreur que l'on apprend. Raison pour laquelle les écoles de cinéma et les universités ont leur importance, non pas pour « former » scénaristes et réalisateurs, mais pour les accompagner dans leurs dévoilements.

Je pense aussi qu'il est essentiel, pour un théoricien, d'avoir une fois dans sa vie été confronté au processus de décantation qu'est la création d'un film. C'est ce qu'Alain Bergala appelle « l'expérience irremplaçable d'un acte²⁶ ».

Se pose dès lors la question du profil des enseignants habilités à transmettre cette maïeutique et à accompagner les étudiants.

Je me souviens, quand j'étais un jeune doctorant, d'avoir été marqué par l'attention portée par Nicole Brenez aux étudiants qui venaient la voir, à sa permanence à l'université de Paris 1. Nicole Brenez était à l'époque déjà reconnue comme universitaire, pour ses écrits sur les cinémas d'avant-garde, pour son livre sur *Shadows* de John Cassavetes, pour ses tra-

25. Stephen Frears, master class donnée pendant le festival de Cannes en 2004, in *Les Leçons de cinéma*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Gilles Jacob, éditions Panama, Paris, 2007.

26. Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma*, op. cit., p. 110.

vaux sur le corps au cinéma et les théories esthétiques qui en découlaient²⁷. Elle n'était pas « praticienne ». Or, c'est auprès d'elle que les étudiants qui voulaient réaliser des films se tournaient spontanément, sensibles à son écoute, à son savoir, à son envie de cinéma.

Il me semble d'ailleurs tout aussi essentiel pour les étudiants se destinant à la réalisation de films d'avoir des cours d'Histoire et d'Esthétique du cinéma, car avoir connaissance et faire l'analyse du travail de ses aînés est aussi une manière de se construire (par admiration ou en opposition).

PRODUCTION ET ÉCONOMIE DU CINÉMA

Alain Bergala, toujours :

« Les bons cinéastes sont ceux qui ne se trompent pas de film par rapport aux conditions réelles de production qui sont les leurs. Même en situation scolaire, il faut avoir une pensée générale du petit film que l'on a entrepris, cela fait aussi partie d'une éducation au faire en cinéma²⁸. »

Il y a deux manières de concevoir l'économie du cinéma : de l'extérieur et de l'intérieur. Chacune des deux approches à ses avantages et ses inconvénients.

La première approche, qui est celle de nombre de mes collègues (Joël Augros, Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, Hélène Laurichesse, tous quatre professeurs de cinéma...) consiste à faire de l'économie du cinéma un objet d'étude. « Les sciences économiques étudient en particulier les logiques de la production, de l'échange et de la consommation qui correspondent aux trois stades de la filière cinématographique : production, distribution, exploitation », écrit

27. Nicole Brenez, *Shadows, John Cassavetes*, étude critique, éditions Nathan, coll. « Synopsis », Paris, 2005 et *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative en cinéma*, éditions De Boeck, coll. « Art et cinéma », Bruxelles, 1998.

28. Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma*, op. cit., p. 115.

Michel Marie dans son *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*²⁹.

Mais on peut aussi faire de l'économie du cinéma en partant d'un vécu (René Bonnell a travaillé pour Gaumont, puis été responsable à Canal+ de l'unité cinéma, tout en écrivant deux livres de référence en économie du cinéma³⁰; Claude Forest a dirigé une exploitation cinématographique, tout en rédigeant sa thèse, puis en publiant un livre sur les salles de cinéma en France³¹, avant de devenir maître de conférences, puis professeur en cinéma).

Les deux approches ne sont pas incompatibles mais complémentaires, à partir du moment où elles visent la rigueur et à poser une problématique : pour donner du sens aux données et les mettre en perspective. Moi-même j'ai, dans le cadre de mon HDR, tenté de mettre en avant une notion : « l'économie de la réalisation ». J'émettais l'hypothèse qu'il y a toujours des liens entre les moyens de production et les choix artistiques... et que pour comprendre « ce qui fait le cinéma », il fallait avoir connaissance et comprendre ces interactions³². Un film ne naît jamais de nulle part.

La principale spécificité du master en scénario, réalisation, production de l'École des arts de la Sorbonne est... une approche du cinéma *par* la production. La ligne éditoriale du master peut se définir de la manière suivante. Les contraintes sont sources de création. Il s'agit de faire travailler les étudiants sur leur projet de film avec un producteur et un diffuseur. Avec l'apparent paradoxe suivant : une thématique imposée permettra aux étudiants de faire des

29. Michel Marie, *op. cit.*, p. 49 et 51.

30. René Bonnell, *Le Cinéma exploité*, éditions Le Seuil, Paris, 1978 et *La 25^e image*, éditions Gallimard, 1989.

31. Claude Forest, *Les Dernières Séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, CNRS Éditions, coll. « CNRS économie », Paris, 1995.

32. Frédéric Sojcher, *Pratiques du cinéma*, éditions Klincksieck, Paris, 2011.

propositions personnelles et d'affirmer leurs personnalités. Ils seront accompagnés tout le long de la gestation de leurs scénarios, de leurs préparations de tournage, de leurs montages³³. Dans l'équipe pédagogique du master, un PAST producteur suivrait en particulier toutes ces étapes. Ainsi, Serge Lalou accompagna-t-il pendant plusieurs années des partenariats avec de grands musées parisiens. Ceux-ci finançaient les films réalisés par les étudiants, qui avaient pour consigne de donner un point de vue singulier sur, une année, le musée du Louvre ; une autre année, le musée du quai Branly... Ces films étaient produits par les Films d'ici (où officie Serge Lalou) et diffusés par Arte créative. Ils donnaient des points de vue décalés sur ces institutions culturelles. Par exemple, un documentaire sur les objets perdus au Louvre³⁴ ou un documentaire sur un *geek* qui se rend pour la première fois au musée du quai Branly et y confronte l'univers des jeux vidéo à ce qu'il découvre sur place³⁵.

Le dispositif alliant production et diffusion visait à placer les étudiants dans un contexte qu'ils auront à connaître au-delà de la formation, s'ils continuent à faire des films : comment convaincre et dialoguer avec un producteur, comment se confronter à un cadre de production. Surtout : il s'agit de faire des films qui puissent être montrés et diffusés au-delà de l'université. Être de « vrais » films. Avoir un public.

33. Pendant les tournages par contre, les étudiants seront, relativement, laissés à eux-mêmes. Cela, comme dans une production classique. Les producteurs interviennent surtout en amont et en aval des tournages. Il s'agit de se mettre d'accord sur les choix narratifs et sur les choix de mise en scène, avant le tournage, de tout bien préparer, puis de laisser le cinéaste seul avec son équipe se débrouiller, pour que le cinéma surgisse. L'échange avec le producteur et l'équipe pédagogique reprend au montage.

34. *Tout n'est pas perdu*, réalisé par Géraldine Comte, 2011.

35. *Mon quai Branly*, réalisé par Siegfried May, 2012.



Sacha, réalisé en 2015 par Maxime Allouche, dans le cadre du master, produit par Gédéon (Virginie Guibbaud) et diffusé sur France 2. Le service de la communication des ministères des solidarités qui finançait les films du master cette année-là a imposé comme thème « le handicap au travail ». À partir de cette contrainte, des étudiants ont proposé une comédie dont voici le pitch : « Sacha, 24 ans, est atteint de dysphonie asynchronisée, une maladie rare qui décale ses lèvres et le son de sa voix. » Sur la photo du tournage, deux étudiants du master qui jouent dans le film : Lucie Desclozeaux et Dan Bensadoun (qui a aussi co-écrit le scénario avec Maxime Allouche). Si le master permet essentiellement la réalisation de documentaires, quand le désir de fiction est trop fort, il ne doit pas être freiné. L'envie d'un film doit être contagieuse... C'est là la première pédagogie.

PARTENARIATS ET PÉDAGOGIE

Dans les partenariats mis en place, d'autres thématiques sont apparues en fonction des organismes qui finançaient les films³⁶.

Il est possible de réaliser un film sans aucun budget. C'est ce qui se passe dans la majorité des universités en France où

36. Parmi les thématiques et partenariats : « Les violences faites aux femmes » et « L'emploi des jeunes », films financés par le service communication des Ministères des solidarités, produits par les Films d'ici et diffusés sur France 2 (dans l'émission « Histoires courtes », dirigée par Christophe Taudière); lieux et portraits d'artistes-interprètes, films financés par l'ADAMI, produits par Everybody On Deck (Gaëlle Bayssière) et diffusés sur France 3 (dans l'émission « Libre court », dirigée par Aurélie Chesné); portraits de producteurs, en partenariat avec Ciné+ (Bruno Deloye).

sont donnés des ateliers de réalisation. Au mieux, les étudiants ont accès à du matériel technique fourni par la fac.

Dans les films réalisés au sein du master scénario, réalisation, production les budgets recueillis pour les films servent à financer quatre postes en particulier :

- la location de matériel ;
- les frais de régie (pour que les tournages ne coûtent rien aux étudiants) ;
- les frais de postproduction (en particulier quand une chaîne de télévision préachète les films, il faut un « rendu » technique professionnel sur le plan du mixage et de l'étalonnage ; un PAD – prêt-à-diffuser) ;
- et surtout, l'engagement de techniciens, rémunérés comme intermittents du spectacle, pour travailler sur les films des étudiants.

Les étudiants du master proviennent de différents horizons, de différentes formations, de France et de l'étranger. Ils n'ont pas tous les mêmes compétences techniques, dans les domaines de l'image, du montage et du son. Les universités, contrairement aux écoles de cinéma, n'ont d'ailleurs pas comme vocation première l'apprentissage de techniques.

Les intermittents du spectacle engagés pour travailler sur les films des étudiants ne le sont qu'une fois que les scénarios ont été validés³⁷ et que les films sont prêts à entrer en production. Un chef opérateur et un ingénieur du son pourront donc, en fonction du matériel qui sera utilisé et des besoins

37. La promotion du master est composée d'une vingtaine d'étudiants. Chacun doit écrire un projet sur la thématique imposée de l'année. Mais il n'y a qu'entre six et huit films qui sont mis en production chaque année. La sélection des projets s'opère avec une commission composée de membres de l'équipe pédagogique du master, du producteur et des représentants du partenariat et du diffuseur. Nous sommes ici dans un processus assez similaire à celui que les étudiants vont connaître une fois qu'ils auront fini leurs études, s'ils continuent à vouloir faire des films : devoir présenter leurs projets à des commissions sélectives.

propres à chaque film, donner des « cours particuliers » aux étudiants, pour qu'ils puissent ensuite se débrouiller sans eux au tournage. De la même manière, un monteur « professionnel » pourra visionner un premier montage et faire ses retours. Dans tous les cas, la technique sera au service d'une pensée et non une fin en soi³⁸.

Jamais je n'aurais mis en place un tel échafaudage (recrutement d'un PAST, recherche d'un partenariat permettant un financement, recherche d'un diffuseur) si l'université donnait davantage de moyens pour que les étudiants puissent réaliser leurs films. Michel Marie constate dans son livre sur l'enseignement du cinéma en France que « le budget de la FÉMIS attribué par le ministère de la culture et le centre national de la cinématographie est dix fois supérieur à celui des formations universitaires pour des effectifs de promotion cent fois inférieur³⁹ », ce qui fait un rapport de « un à mille⁴⁰ ». Cela indique un certain état de l'enseignement supérieur en France : entre le système élitiste d'une grande école et la paupérisation des universités. Le pari est de faire de ce manque de moyens une force, de retourner ce handicap structurel en inventivité. Mais cette bonne volonté a ses limites. Elle demande un investissement en temps hors-

38. Un autre poste très important permet aux films d'exister : celui de directeur de production. Cette fonction est assumée depuis plusieurs années au sein du master par Jean-Paul Figasso. Il travaille au côté du producteur PAST, pour gérer les budgets.

39. Michel Marie, *op. cit.*, p. 32.

40. Je ne sais pas comment Michel Marie établit ce calcul, car il n'est pas aisé. Il faudrait faire le décompte, université par université, des acquisitions en matériel technique pour les étudiants en cinéma et le mettre en regard des moyens techniques existant à la FÉMIS. Puis, faire une règle de trois entre le nombre d'étudiants dans les universités enseignant le cinéma et le nombre d'étudiants à la FÉMIS.

norme. Surtout, elle crée un système de dépendance avec des partenariats extérieurs⁴¹.

Jean-Luc Godard a dit un jour que pour changer le cinéma, il fallait commencer par changer la manière de produire les films⁴². C'est d'ailleurs ce que firent les tenants de la Nouvelle Vague, en leur temps. Je voudrais mettre cette réflexion en rapport avec une analyse portée par l'universitaire Gérard Leblanc :

« Les écoles professionnelles vont tendre à reproduire les pratiques existantes sans les transformer. Toute transformation suppose en effet la pensée d'un écart possible entre les pratiques actuelles et un horizon. [...] La recherche universitaire pourrait permettre de repenser la division technique du travail dans la réalité de sa mise en œuvre dans des conditions de production données⁴³. »

Et si l'université permettait d'être un laboratoire de recherche pour produire et réaliser et diffuser des films autrement ?

Nous sommes aujourd'hui, en 2020, en plein questionnement sur les écrans de diffusion des films et sur la chronologie des médias. Il me semble important qu'il y ait des lieux de réflexion sur d'autres écosystèmes en matière de diffusion des films.

EXPÉRIMENTATIONS ET TRANSMISSIONS

D'après Michel Marie, si le cinéma expérimental a été enseigné très tôt à l'université, c'est aussi parce qu'il demandait

41. Ce qui me semble le plus choquant, c'est n'est pas tant la disparité de moyens entre une « grande école » comme la FÉMIS et les universités, mais la reconnaissance par l'État français des diplômes délivrés par les écoles privées de cinéma, qui bénéficient de davantage de moyens que les universités grâce aux inscriptions payantes des étudiants.

42. Je n'arrive pas à retrouver la citation précise, que je cite de mémoire.

43. Gérard Leblanc, cité par Monique Martineau in *L'Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des Douze*, CinémAction, Paris, 1991, p. 23.

peu de moyens financiers. Par définition, le cinéma expérimental appelle une forme d'autoproduction et une diffusion en dehors des circuits commerciaux classiques. Il est donc logique de s'interroger sur la place du cinéma expérimental à l'université. Comme Dominique Païni l'a montré à propos d'Hitchcock⁴⁴, il est aussi important de comprendre que de nombreux liens existent entre les expérimentations formelles des avant-gardes et un cinéma davantage ancré dans l'industrie. La recherche est une source inépuisable et indispensable pour un cinéma, y compris dans une approche commerciale. Car le cinéma, c'est une autre de ses spécificités, est toujours à réinventer. Les formes artistiques ne sont pas figées et immuables, c'est au contraire les métamorphoses qui sont motrices.

Il y a parmi les universitaires des personnalités, comme Dominique Noguez et Nicole Brenez, qui ont transmis les enjeux et l'histoire des cinémas expérimentaux. Il y a aussi des cinéastes expérimentaux comme Claudine Eizykman et Guy Fihman, ou aujourd'hui Dominique Willoughby, qui ont à la fois donné des cours théoriques et des ateliers pratiques, liés à leurs propres expériences. Il y a enfin des cinéastes expérimentaux comme Stéphane Marti et Katerina Thomadaki qui ont montré aux étudiants leurs propres films en les incitant à s'inscrire dans une démarche similaire à la leur⁴⁵.

44. Guy Cogeval et Dominique Païni (coordinateurs), *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, Mazzotta/Centre Pompidou, Paris, 2001.

45. Stéphane Marti, Dominique Noguez et Katerina Thomadaki ont enseigné à l'UFR d'arts plastiques de l'université de Paris 1, dorénavant intitulée « École des arts de la Sorbonne ». Claudine Eizykman, Guy Fihman et Dominique Willoughby ont eu un rôle déterminant à l'université de Paris 8. Nicole Brenez a d'abord enseigné à l'université d'Aix-en-Provence, puis à l'université de Paris 1 (à l'UFR d'histoire de l'art où j'étais doctorant quand elle a été nommée maître de conférences) ; elle est actuellement professeure à l'université de Paris 3 et responsable à la FÉMIS de la coordination des cours d'analyse filmique et respon-

Je ne suis pas un spécialiste du cinéma expérimental et je ne vise pas dans cet article à être exhaustif en matière d'enseignement des pratiques du cinéma à l'université. Mais je voudrais interroger la place des cinéastes dans l'enseignement universitaire.

En ce qui me concerne, je ne parle jamais de mes films aux étudiants, leur laissant le loisir de les découvrir seulement s'ils le souhaitent⁴⁶. Pour autant, mes propres pratiques de création déteignent forcément sur mes cours. Je fus par exemple le premier à tourner en Europe, en 2009, un long métrage, *Hitler à Hollywood*, avec un appareil photo, le Canon 5D. Cela m'a permis de pouvoir connaître, dans les ateliers de réalisation que j'animais à l'université, les dernières innovations techniques et de pouvoir transmettre aux étudiants combien une « manière de filmer » et une « manière de penser » peuvent ou pas entrer en cohésion. Plus encore, mes difficultés à trouver des financements pour de nouveaux projets m'amènent à avoir une certaine acuité en matière de production du cinéma et une certaine connaissance des doubles discours portés en matière de politique culturelle : un hiatus plus ou moins grand existant entre les effets d'annonce et la réalité du terrain.

La grande difficulté pour le cinéaste que je suis est de garder intacte l'envie de cinéma, malgré les adversités croissantes auxquelles je dois faire face, pour réaliser de nouveaux films⁴⁷.

sable à la Cinémathèque française du cycle autour des cinémas d'avant-garde contemporains.

46. Ils sont pratiquement tous accessibles en VOD, sur la plateforme dédiée au cinéma d'auteur, *Universciné*.

47. C'est le cas aujourd'hui, plus que par le passé, pour tous les cinéastes n'ayant pas eu un minimum de reconnaissance commerciale. Lire à ce propos le texte de Claudio Pazienza : *State of Cinema*, 2019 (publié à compte d'auteur, mais aussi disponible sur le site sabzian.be). Le cinéaste explore dans ce texte combien faire du cinéma est « un geste éminemment politique » qui consiste à « créer un léger

La grande chance en tant qu'universitaire est de partager le désir des nouvelles générations d'étudiants et de pouvoir les accompagner pour écrire et réaliser leurs films.

Je ne dois pas vivre par procuration, mais prendre plaisir à cette place privilégiée qui est celle du « passeur⁴⁸ ».

Quand je coordonne des ateliers de réalisation, la relation que j'entretiens avec les étudiants s'apparente à celle d'un producteur, qui dans sa relation avec un cinéaste doit être à la fois respectueux et sans complaisance, qui doit le pousser dans ses retranchements pour qu'il trouve sa propre voie.

Cinéma expérimental et expérimentations doivent avoir leur place à l'université. Comme l'a plusieurs fois souligné Laurent Creton dans ses livres sur l'économie du cinéma, toute activité entrepreneuriale a besoin d'un secteur de recherche, pour innover et préparer l'avenir.

Jean Rouch, qui fut l'un des premiers cinéastes à enseigner à l'université, déclarait, à la suite du film qu'il avait réalisé avec Edgar Morin, *Chronique d'un été* :

« Je pense que dès maintenant, à côté du cinéma industriel et commercial et intimement lié à ce dernier, existe un 'certain cinéma' qui est avant tout art et recherche⁴⁹. »

La question des liens entre « la marge et le centre » (pour reprendre une formule célèbre de Godard) se pose aussi en termes d'enseignement universitaire. Apprend-on aux étu-

désordre narratif, à *produire du manque*». Et combien il est difficile de trouver aujourd'hui des lieux pour réaliser et produire cette idée du cinéma, comme forme d'insoumission. « La plupart des films que je vois sont consolatoires et régressifs par leur manière d'occulter l'instable monde dans lequel je vis. Des films qui ne m'autorisent pas – ou difficilement – de penser *l'impensé*. »

48. Je ne peux résister ici à mentionner une citation de Jean-Luc Godard, dont je ne sais s'il s'agit d'une légende ou d'une réalité. Le cinéaste aurait un jour déclaré que son rêve aurait été d'être professeur de cinéma à la Sorbonne.

49. Jean Rouch, « Le cinéma de l'avenir? », in *Chronique d'un été* par Jean Rouch et Edgar Morin, Revue *InterSpectacles, Domaine cinéma* n° 1, hiver 1961-1962, p. 52.

dians à «devenir artiste» (ce qui pour moi relèverait de l'abomination et entraînerait inévitablement à une forme d'académisme), à «trouver une place» dans l'industrie du cinéma (ce qui pour moi serait un dévoiement, car l'enseignement supérieur doit davantage délivrer une manière de penser librement que d'avoir une fonction pragmatique et utilitaire au service du «marché») ?

Un lien se tisse entre l'enseignant et ses étudiants. Ce n'est pas une relation de «maître» à «élève», mais une propédeutique de la création. Elle doit se faire sans complaisance, dans le respect et de manière constructive.

Il faut pouvoir se perdre, pour trouver sa voie. Le cinéaste confirmé et l'étudiant se trouvent dans une même position par rapport à leurs films : celle d'apprendre en créant.

L'enseignant est là pour guider l'étudiant, afin qu'il puisse *en chemin* trouver son film, ce qui demande aussi une aptitude à tenter différentes pistes, à comprendre par l'écriture et la mise en scène comment affirmer son point de vue.

Je rejoin une nouvelle fois Jean-Louis Comolli :

«Apprendre se dit hélas souvent comme “acquérir”. Et sur le chantier d'un film, il y a plus à désapprendre qu'à apprendre. À commencer par le désapprentissage de celle ou celui qui est censé mettre en scène. Désapprendre pour réinventer, condition d'un nouveau départ, c'est-à-dire perdre ce que l'on savait, et dès lors comment l'“apprendre” aux autres ? Enseigne-t-on ce que l'on perd, et ce qu'il importe de perdre⁵⁰ ? »

«L'objet cinéma» est complexe à appréhender, il est difficile à apprendre et à transmettre, car il renvoie à la fois à une série de règles et de techniques, à une expression individuelle et collective, à une singularité propre à chaque film. Rien ne peut réduire «le cinéma» à un «savoir» circonscrit de manière définitive. Le «hors-champ» est aussi important que

50. Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, op. cit., p.378.

le cadre dans une image. L'un construit l'autre. Le travail de création opère autant par hypothèses que par soustractions.

ÊTRE CINÉASTE *ET* UNIVERSITAIRE (OU L'INVERSE)

Le cinéaste belge André Delvaux, qui fut aussi cofondateur de l'École de cinéma l'INSASS, où il enseigna pendant près de trente ans, disait :

« Enseigner le cinéma et faire des films, c'est pareil pour moi⁵¹. »

Le cinéaste suisse Jean-Luc Godard, avant de réaliser *À bout de souffle*, affirmait que pour lui, écrire dans les *Cahiers du cinéma*, c'était déjà une manière de mettre en scène. Le cinéaste français Benoit Jacquot a déclaré, quand il est venu à la rencontre des étudiants de l'université de Paris 1 dans un débat organisé au Forum des images, qu'il mettait en scène tout le temps, tout le monde : les acteurs, mais aussi les producteurs, les techniciens... et même les critiques⁵².

Enseigner le cinéma et être cinéaste, c'est autant avoir à transmettre qu'à apprendre des étudiants. Enseigner le cinéma et être cinéaste, c'est avoir le privilège de rester en phase avec les nouvelles générations – à la seule condition d'être à la fois à leur écoute et de ne pas sombrer dans une démagogie consistant à apprécier automatiquement et inconditionnellement ce qui vient des étudiants. Enseigner le cinéma et être cinéaste, consiste à trouver la bonne distance entre ses propres pratiques de création et celles nécessaires aux projets des étudiants.

Quand j'étais maître de conférences à l'université de Rennes, mon collègue, François Thomas (qui a depuis été

51. André Delvaux, *En Lumière : les directeurs de la photographie vus par les cinéastes*, édition établie par Dominique Maillat, éditions Dujarric, Paris, 2002.

52. Benoit Jacquot, in *Cinéaste et producteur : un duo infernal?* (coordonné par N.T. Binh, François Margolin et Frédéric Sojcher), éditions Klincksieck, Paris, 2010.

nommé professeur à Paris 3), me disait que si je souhaitais continuer à faire des films, il fallait surtout que je cache auprès des producteurs mes activités universitaires, comme s'il était honteux d'à la fois penser et faire du cinéma, comme si les deux milieux (celui des « professionnels du cinéma » et celui du « monde académique ») ne pouvaient se rencontrer, encore moins porter par des échanges entre eux une forme d'épanouissement. Sans aller dans une analyse aussi radicale que celle de François Thomas, je dois bien avouer qu'à de nombreuses reprises j'ai été considéré davantage comme un enseignant que comme un cinéaste par « les professionnels du cinéma » et davantage comme un cinéaste que comme un universitaire par mes collègues académiques. Cette position proche d'une schizophrénie entraînée par « le regard des autres » n'est pas liée à ma personne. Les quelques cinéastes que je connais qui en France ont, comme moi, un poste de titulaire à l'université, vivent des situations similaires. J'ai en tête plusieurs exemples de doctorants ou de maîtres de conférences ayant réalisé des films qui ne sont pas qualifiés par le CNU (dont les membres actuels refusent de prendre en compte les films comme des activités liées la recherche, alors que pour d'autres disciplines, comme les arts plastiques, cette démarche est admise, comprise et promue⁵³). Qu'est-ce qui fait résistance chez certains de mes collègues universitaires ? Est-ce que certains théoriciens du cinéma se sentent menacés par la connaissance de praticiens du cinéma, qu'ils n'ont pas et qu'ils ont parfois tendance à mépriser ?

53. J'ai eu la chance d'être qualifié par le CNU, puis nommé comme maître de conférences, puis comme professeur des universités, sur mes enseignements, les responsabilités administratives que j'ai très tôt assumées au sein de l'université et mes écrits, et non sur mes films. J'en veux pour preuve que dans mon cv détaillé envoyé au CNU les dix courts métrages et les quatre longs métrages que j'ai réalisés sont à peine mentionnés, alors que toutes mes activités universitaires y sont détaillées.

Je ne pense pas qu'il faille être un praticien pour enseigner le cinéma. Mais je pense qu'un enseignement du cinéma qui n'évoque pas le *là* où se joue la création est suspect. Car qu'enseigne-t-on alors ?

La pratique peut alimenter la théorie, et inversement, il ne s'agit en aucun cas d'opposer les deux démarches. La mission de l'université peut précisément être de permettre l'articulation entre une *praxis* et une pensée. Du côté de la recherche, la question des moyens se pose. L'université peut-elle offrir des contrats doctoraux à des étudiants cinéastes, qui conjuguent une réflexion sur le cinéma et une création filmique ? Quelle est la politique que devrait mener le CNRS image dans ce domaine (la dimension créative n'est absolument pas prise en compte par cet organisme dans les films qu'il soutient – les seuls critères pris en compte étant le « sujet » et la participation de chercheurs du CNRS) ? Peut-on créer et être reconnu académiquement dans le domaine des sciences humaines ? Est-ce que Jean Rouch fera à jamais figure d'exception ? Est-ce que d'autres démarches associant la création filmique à une reconnaissance universitaire pourront être financées ? Quels financements pour quelles recherches et quelles « idées » du cinéma ?

«MACADAM À DEUX VOIES»
(THÉORIE ET PRATIQUE DU CINÉMA)

Serge Le Péron

CINÉPHILIE ET UNIVERSITÉ

Un récent colloque sur l'enseignement du cinéma à l'université¹ a permis de rappeler, qu'en introduisant le cinéma dans ses programmes à la fin des années 1960, l'université française héritait d'un mouvement culturel international particulièrement actif : une cinéphilie devenue à ce point créative qu'elle avait généré des bouleversements aussi déterminants pour le cinéma que la Nouvelle Vague française, le *Free cinema* anglais, le cinéma indépendant américain, les cinémas nationaux des pays de l'Est et du tiers-monde, plus de multiples regroupements actifs en France (groupe Dziga Vertov avec Godard, Slon Iskra avec Marker, Zanzibar avec Garrel, Diagonale avec Vecchiali...) et dans le monde (*Newsreel* aux États-Unis, *Ogawa* au Japon, *Ukamau* en Bolivie, avec Jorge Sanjines).

L'écran des salles obscures (de la cinémathèque, des ciné-clubs, des salles art et essai comme des salles commerciales) faisait ainsi office de tableau noir – d'école du crime disait François Truffaut² – pour qui voulait *faire du cinéma* sous toutes ses formes : critique, pédagogie, réalisation, théorie. Ce mouvement cinéphilique n'était en effet pas seulement cinéphage, il ne se contenait pas de voir, il voulait

1. *Le Cinéma dans l'enseignement supérieur français des années 1960 aux années 1980*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. 5 & 6 avril 2018.

2. Venu présenter *Vivement dimanche* (1983) son dernier film à la Cinémathèque française, François Truffaut avait répondu à un spectateur qui voyait en lui « l'assassin revenu sur les lieux du crime », que la cinémathèque, bien plus que le lieu du crime, était « l'école » du crime.

comprendre ce qui se passait derrière l'écran : pourquoi on aimait ou on détestait un film ou un auteur, ce qui se tramait en amont de la projection et dans quelle mesure la création cinématographique opérait en osmose avec les destinées du monde : «un monde qui tend à faire la mue de sa propre image», constatait déjà Bazin en 1958³.

Les bouleversements formels réalisés montraient aussi que la cinéphilie était inventive, qu'elle ne se contentait pas de reproduire, mais qu'elle était capable d'innovation, voire de réinvention d'un 7^e art bientôt centenaire : ses membres les plus passionnés ne se contentaient plus des débats de ciné-clubs ; ils ne voulaient plus seulement assister passivement à cette révolution, ils voulaient *participer* au mouvement. La figure d'un spectateur lambda *de type nouveau*, critique et informé, prenait la place du spectateur fasciné des origines (nous verrons plus loin qu'un troisième type de spectateurs est apparu depuis). Des opinions tranchées volontiers contradictoires, des discours amoureux et des aveux de franche détestation, se manifestaient au cours de discussions agitées et d'écrits définitifs. La cinéphilie était devenue un art de combat.

Il était donc logique que cette culture nouvelle développée à partir du cinéma, à la fois affective et intellectuelle, trouve sa place dans l'université française, elle-même en pleine mutation.

La conjoncture universitaire n'était en effet pas étrangère à cette évolution des publics de cinéma : ceux des universités (parfois semblables) étant eux-mêmes en pleine évolution. «On parle alors d'enseignement supérieur de masse : jusqu'à

3. À propos de «Pourquoi nous combattons». In André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, éditions du Cerf, 1958 : «Nous vivons de plus en plus dans un monde dépouillé par le cinéma. Un monde qui tend à faire la mue de sa propre image... À peine formée, la peau de l'histoire tombe en pellicule.»

50 % d'une classe d'âge scolarisée dans l'enseignement supérieur aux États-Unis et au Japon ; des taux plus faibles en Europe (10 à 15 %) mais l'expansion est partout présente et est parfois extraordinaire⁴. »

En France, sous l'effet de l'augmentation massive dans les années 1960 du nombre d'étudiants issus du baby-boom une évolution sensible des *missions* de l'université s'est imposée ; l'insuffisance de lieux de formations professionnelles spécifiques (pour les cadres de l'industrie et du commerce par exemple) devait amplifier cette tendance. Jusqu'ici lieux de recherche et de transmission d'un savoir universitaire établi, les facultés se sont trouvées investies d'une nouvelle fonction : former des cadres opératoires dans l'organisation sociale du travail. En s'ouvrant aux autres métiers que ceux de l'enseignement et de la recherche théorique, le rôle de l'université a dès lors consisté, à pratiquer de nouvelles formes de pédagogie pour « apprendre à faire⁵ ».

Or, à l'instigation de leurs initiateurs (Bazin, Mitry, Agel...) les cinéphiles des années 1960 et 1970 étaient bien décidés à élucider la mystérieuse relation conception-réalisation propre au cinéma. Une tâche « pas facile », mais ô combien nécessaire puisqu'elle permettait, selon Jean-Claude Biette, d'approcher au plus près la poétique spécifique des auteurs de cinéma, entendue comme « vision personnelle en même temps que pratique esthétique ou artisanale⁶ ». Une praxis qui allait largement nourrir les premiers pas de l'enseignement du cinéma à l'université, sous l'égide de cinéastes comme Jean Rouch (le pionnier à Paris X-Nanterre), Jacques Rivette et Jean Painlevé (à la naissance de

4. Guy Berger, Maurice Courtois, Colette Perrigault, *Folies et raisons d'une université* ; Paris 8, éditions PETRA. 2015, p. 21.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, éditions de l'Étoile, 1988.

Paris 8-Vincennes), Éric Rohmer (permanent à Paris 1-Michelet).

De ces origines, le cinéma à l'université a gardé la mémoire (aujourd'hui menacée) et la conscience (toujours heureusement en éveil dans les films) de *l'imbrication*, spécifique au cinéma, de la théorie et de la pratique que l'enseignement et la recherche allaient devoir activement refléter, malgré les obstacles financiers de départ, dus aux coûts du « matériel » (prise de vue, prise de son, pellicule, développement, montage), obstacles largement dépassés aujourd'hui avec le numérique (nous y reviendrons). Pour cette raison certains départements ont abandonné l'approche pratique de la discipline cinéma⁷. Ceux qui ont choisi de développer alors l'articulation « Théorie et pratique », dans le déroulement et le découpage des matières enseignées, ont eu à résoudre d'emblée cette question importante budgétaire, en opérant des choix adaptés au cadre universitaire (beaucoup d'étudiants et peu de moyens), aux objectifs pédagogiques de leurs cursus et leurs enjeux artistiques.

Au département cinéma de Vincennes par exemple, les caméras légères 16 mm (Paillard-Bolex, Pathé-Webbo, R16-Beaulieu, Coutan) ont été préférées aux caméras 35 mm de la profession (qu'au demeurant le département n'aurait pas pu s'offrir) : elles permettaient une circulation rapide des moyens entre les étudiants, et rendaient possibles les nombreux projets de tournages et d'expérimentations. La pratique de ces caméras permettait aussi de débusquer les effets idéologiques et hiérarchiques des films produits dans le cadre professionnel, liés à la lourdeur des matériels de prise de vue. Concernant la prise de son, les codifications de la commission supérieure technique imposées sur les niveaux

7. Ce fut le cas pour le département de Censier, à l'exception de la pratique du scénario enseignée par des scénaristes professionnels.