

Entretien avec Alain Bergala

Jacques Kermabon

Numéro 115, été 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Kermabon, J. (2003). Entretien avec Alain Bergala. *24 images*, (115), 12-17.

Apprendre à aimer le cinéma

ENTRETIEN AVEC ALAIN BERGALA

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

Quand en France les enseignements du dessin et de la musique sont entrés à l'école républicaine en 1878 et 1879, il n'existait pas encore de ministère de la Culture et le cinéma n'était même pas un rêve. Néanmoins, enseigner l'image, le cinéma, l'audiovisuel y est une idée assez ancienne dont nous vous épargnerons l'historique. Sa caractéristique principale est que les multiples facettes de la présence du cinéma dans les écoles, contrairement à la musique et au dessin, ont reposé dès le départ sur une démarche conjointe entre le ministère de l'Éducation nationale et le ministère de la Culture, concrétisée sur le terrain par des partenariats entre des écoles et des établissements culturels. Ces actions concernent, de différentes manières et avec plus ou moins de prégnance, tous les niveaux de l'enseignement, de la maternelle au lycée, et sont plus fortement portées tantôt par un ministère tantôt par l'autre. De quoi faire rêver d'un pareil éveil au cinéma (et aux arts en général) pour les jeunes du Québec.

Depuis 1989 une option cinéma existe au lycée et fait l'objet d'une épreuve au baccalauréat. Quand Jack Lang, ancien ministre

de la Culture, fut nommé à l'Éducation nationale par Lionel Jospin, il mit en place un «Plan de cinq ans pour les arts et la culture», dont il demanda à Alain Bergala de prendre en charge le volet cinéma. Les grandes lignes de son action ont été assez vite définies: réintroduire une culture du cinéma là où elle a disparu, là «où les enfants n'ont plus aucune chance de voir un film qui ne soit pas de pure consommation»; ensuite, fournir aux enseignants des DVD (voir encadré) et autres outils favorisant un enseignement vivant; enfin, instaurer une pédagogie de la création, «où chaque élève sera amené à faire une expérience intime, concrète et pratique de l'acte de création au cinéma».

Aujourd'hui, le changement de majorité aidant, il y a tout lieu de penser que cette action ambitieuse à peine entreprise et qui aurait pu se révéler exemplaire voie son élan vite brisé. À notre demande, Alain Bergala revient sur les convictions qui l'ont animé tout au long de son passage sous les lambris du ministère et qu'il a consignées dans un ouvrage plus que recommandable: *L'hypothèse cinéma*, aux Éditions des Cahiers du cinéma. — J.K.

PETITE BIO BERGALA

Alain Bergala, critique, réalisateur (courts et longs métrages, fictions et documentaires), enseignant à l'Université de Paris III – Sorbonne nouvelle, conseiller en cinéma à la Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle du ministère de l'Éducation nationale, a été, entre autres, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*.

24 IMAGES: *Vous arrivez au terme de votre mandat au sein de l'Éducation nationale, pendant lequel vous avez édité un livre, synthèse de votre expérience et de vos conceptions pédagogiques. J'aimerais que l'on fasse une sorte de bilan de ces dernières années, que l'on évoque les résistances que vous avez pu rencontrer. L'idée, par exemple, que l'enjeu de l'analyse de film est d'apprendre aux élèves à décrypter les images relève d'un discours dominant dans le milieu éducatif.*

ALAIN BERGALA: Ce qui est en jeu, c'est la tradition laïque française qui consiste à considérer qu'il y a quelque chose de dangereux dans les images et qu'il faut «armer» les jeunes contre ce danger-là en leur apprenant à soi-disant décrypter les images. Cela m'a toujours gêné de considérer *a priori* l'image comme un danger, donc comme un mauvais objet. Face à cela, proposons au contraire de bons objets et apprenons d'abord aux enfants à les apprécier, à les aimer plutôt qu'à s'en méfier. Toi ou moi, si on est devenu critiques par rapport à des films frimeurs ou médiocres que les gens aiment, c'est d'abord parce qu'on a vu beaucoup de bons films et que l'on s'est constitué en même temps un goût et une culture. Le goût, ça se forme petit à petit en fréquentant de bons objets, ça ne s'enseigne pas. Il ne suffit pas de dire: «Ceci est mauvais, et je vais vous démontrer pourquoi». La meilleure riposte n'est pas d'apprendre d'abord à décrypter, mais de donner de belles choses à voir, des films indiscutables pour ce qui est de la qualité et de la richesse artistiques, et puis d'apprendre aux enfants à les approcher et à les aimer. Peut-être, à la longue, d'autres films leur apparaîtront ainsi comme moins bons.



L'Évangile selon saint Matthieu de Pasolini, un choix indiscutable pour approcher de façon laïque la culture occidentale chrétienne.

Je me demande si ce qui est français, ce n'est pas plutôt de considérer le cinéma comme un art et un bon objet. La France est quand même le pays de la cinéphilie.

Oui, la France est historiquement le pays où s'est imposée la notion d'auteur, où a été validée l'idée que le cinéma est un art en soi, aussi important que les autres. Et moi, je m'appuie plutôt, aujourd'hui, sur cette tradition du cinéma comme art que sur le décryptage de l'image et l'analyse idéologique. Mais il y a aussi une raison à tout cela, qui est liée à l'histoire de l'enseignement du cinéma. Ceux qui enseignent le cinéma aujourd'hui et qui en ont imposé l'entrée à l'école ont été étudiants à l'époque de la sémiologie et des années où le politique était très important. L'idée du décryptage, de la riposte analytique, à laquelle j'ai moi-même contribué d'ailleurs, est quand même une idée de cette génération-là, qui consistait à dire: «Il faut déconstruire, il faut créer des modèles, etc.» Mais cela dit, je ne joue pas une position contre l'autre. Je dis juste qu'aujourd'hui, dans l'état politique des choses, l'état de diffusion des images, l'état de confusion générale, il est urgent de reconstituer un goût de cinéma en travaillant sur de bons films et en les montrant.

Un des glissements qui s'est opéré à la suite de la fortune de la sémiologie a été d'évacuer toute idée d'évaluation des œuvres. Sous prétexte qu'on se met à tout étudier, de la publicité au roman-photo, on va jusqu'à nier une hiérarchie entre les œuvres. Et, au sujet de votre proposition de permettre l'accès à certains films en DVD, j'ai entendu ce reproche: «Qui est-il pour désigner les bons films?»

Bien sûr qu'il y a une part de subjectivité dans ce choix des films diffusables en DVD dans les classes, mais aujourd'hui, en littérature, qui peut dire que *L'éducation sentimentale* de Flaubert n'est pas un grand livre? Et qui peut nier qu'il y a des films qui appartiennent à ce qui se fait de mieux dans les arts? Ces films sont à peu près

indiscutables. Les risques sont un peu plus grands quand on parle de films plus proches de nous dans le temps. Mais, personnellement, je me sens très serein de choisir dans cette collection de DVD que je dirige *Où est la maison de mon ami?* de Kiarostami, car je suis sûr que c'est une œuvre qui a les qualités d'un grand film et qui restera lorsque l'histoire aura fait son tri. Le tri, il se fait tout seul. Ce n'est pas moi qui le fais. Passés les engouements à chaud, on sait bien qu'il y a les films qui restent, et qui ne sont pas forcément ceux qui ont le mieux marché au moment de leur sortie. À partir de là, mon problème a été de choisir d'abord des films avec lesquels on pouvait faire un long parcours. Des films que l'on pouvait

approcher dès l'enfance et continuer à aimer adolescent, puis à l'université, puis adulte cultivé. Le principe des DVD était de valoriser des approches très différentes selon les âges. Là, on sort un DVD sur *Les temps modernes* de Chaplin. On y trouve des jeux pour les maternelles. Par exemple, des images de Chaplin détournées de chaque décor. Il n'y a plus de décor et il faut chercher dans quel décor est le personnage à ce moment-là. Est-ce qu'il est à l'usine, est-ce qu'il est dans le grand magasin, etc.? Dès l'âge de quatre ans à la limite, les enfants peuvent jouer avec de tels éléments, repérer des choses sur le rapport costume-décor ou posture-décor. Le même DVD explore aussi la représentation du travail au cinéma, avec un grand nombre de scènes venues de toute l'histoire du cinéma; cet aspect s'adresse évidemment plutôt aux lycéens ou aux étudiants. Même chose pour *La prisonnière du désert* de Ford où l'on trouve un sujet sur le maccarthysme, une analyse de Jean Douchet sur la question des pulsions racistes. Un bon film, c'est un film qui tient le coup quand il est vu par des enfants, par des lycéens, par le grand public, par un étudiant en cinéma ou en médecine. Parmi les films qu'on a choisis, qui oserait dire aujourd'hui que *Les temps modernes* ne relève pas du patrimoine culturel et artistique mondial? Avant que la question du choix commence à se poser, je pense qu'on a déjà cent films dont on peut être sûr. Ces cent films sont ceux que l'on aurait aimé mettre à la disposition de tous les établissements scolaires en France. Certes ce n'est pas une commission qui a choisi les films, mais c'est un choix universel. En peinture, c'est pareil. Si le Louvre montre un Delacroix, personne ne va se demander de quel droit on a choisi Delacroix. Un film de John Ford, c'est un Delacroix. Il n'y a pas de différence. Pour le moment, on a fait douze DVD et on n'a pas eu de problèmes de choix. *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini vient de sortir et je crois que, pour approcher de façon laïque la culture occidentale chrétienne, c'est un film indiscutable. Pour moi, c'est le plus beau film sur la vie du Christ. Il y en a d'autres,

mais, artistiquement, c'est le plus réussi et le plus universel. Ce n'est pas un choix partisan. On nous oppose toujours au cinéma des arguments qui ne se poseraient pas en littérature. Quand on dit: «Il faut des films dans les classes», tout le monde hurle, alors que, quand il s'agit de livres ou de disques, personne ne se manifeste, tout le monde trouve ça normal. Un minimum de bon sens semble faire défaut face au cinéma, qui entraîne toujours des ripostes passionnées et agressives.

Certains voient un danger dans le fait que le cinéma intervienne dans les écoles. Il y a cette peur de ceux qui ne conçoivent la découverte du cinéma que comme une pratique buissonnière et celle de ceux (parfois les mêmes) qui se souviennent d'avoir été dégoûtés, par exemple du théâtre classique, par la façon dont les œuvres leur ont été présentées en classe. Cette peur est loin d'être illégitime.

Tout à fait. Et c'est pour ça que l'idée de la mission initiée par Jack Lang au ministère de l'Éducation nationale était une idée juste. Maintenant que les bagarres sont terminées, je persiste à penser que la solution n'est pas que les diplômés universitaires en cinéma enseignent cette discipline toute leur vie comme une matière comme les autres en occupant les rares postes d'enseignants de cinéma qui existent. L'art ne doit pas être traité comme une discipline. Et c'est ce que Lang a cherché à établir en nous demandant de réfléchir sur cette question: quelle forme donner à cette éducation artistique, en insistant sur le fait que l'art devait garder son caractère d'altérité par rapport à l'école. Ce qu'on a essayé de changer, c'est la façon même dont on mettait en rapport dans l'école les enfants et le cinéma, notamment, en faisant intervenir des gens de métiers, artistes, écrivains, qui ont d'autres approches des arts que celles de la tradition pédagogique scolaire. Quand on fait venir dans une classe un chef opérateur, il amène avec lui des valeurs passionnantes, des comportements, des approches du film qui ne sont pas ceux de l'école. Je crois beaucoup à cette idée forte de Jack Lang: l'art doit rentrer dans l'école en gardant son altérité, comme une rencontre qui secoue. Autre idée sur le cinéma pour laquelle je me suis battu pendant deux ans: la vision en salle est absolument nécessaire, mais elle ne suffit pas. Je pense que pour approcher le cinéma, il faut effectivement voir d'abord une fois les films en salle, mais que si, après, les élèves ne travaillent plus à l'école que sur le souvenir du film, on ne leur fait pas faire du bon travail. Moi, je suis pour une fréquentation permanente des films, une fréquentation fragmentaire, c'est-à-dire de longue durée et dans tous les sens. L'hypothèse était la suivante: quand on aura cent DVD dans les écoles et que tout le monde (les instituteurs et les profs, et pas uniquement les professeurs de cinéma) y aura accès, à tout moment, cela créera un bain de cinéma. Chacun pourra aller visionner une scène d'un film pour parler de quelque chose et même les élèves pourraient le faire tout seuls, à la récréation. Dans certaines classes uniques déjà, il y a des élèves qui apprennent à lire ou à calculer pendant que d'autres feuillettent des livres d'art. Pourquoi ne pourrait-on pas faire cela avec le cinéma? Les enfants verraient dix minutes d'un film tiré de la vidéothèque. Cette idée est partie des expériences concrètes de gens qui ont découvert la vertu d'une telle méthode dans des situations un peu extrêmes, c'est-à-dire que si tu mets en permanence à la disposition des élèves *Pierrot le Fou* de Godard dans une classe de gamins sauvages, violents, acculturés, l'objet en vient à faire partie de la classe et les enfants vont finir par aimer des bouts du film. Mon idée, c'était qu'il y a

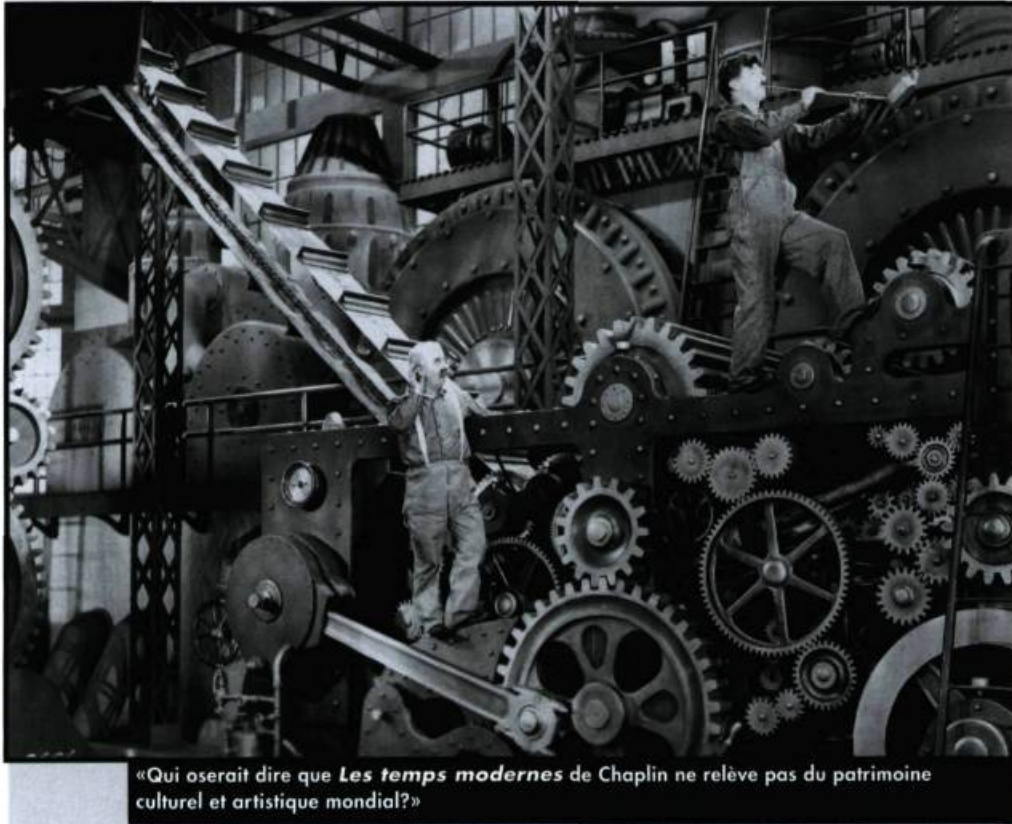
d'abord la sortie, on va voir collectivement les films en salle... mais après, les films sont toujours là, dans la classe, et n'importe qui peut les convoquer à n'importe quel moment pour se les approprier et revenir dessus. Et on a alors un autre rapport au film, qui n'est pas contradictoire avec la cinéphilie de la salle. On sait aujourd'hui que c'est le même public qui voit les films en salle et qui achète les DVD. Certains se sont insurgés contre l'idée des DVD en classe. On m'a fait un procès en disant qu'il y aurait une forme de concurrence, ce n'est pas vrai. La demande a au contraire augmenté et le désir d'aller voir les films en salle est toujours là. Mais si on laisse librement les choses se faire, sans intervention de l'école, c'est quand même terrible les films qu'un gamin voit aujourd'hui. Et il a peu de chances de tomber sur les choses que nous, on lui montre. Un gamin normal dans une famille normale en France ne verra jamais *Où est la maison de mon ami?* de Kiarostami. Et un lycéen, s'il est dans un milieu catholique, tombera peut-être sur *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini, mais plus certainement sur le film de Zeffirelli. Avant, ces rencontres-là étaient plus faciles, parce qu'il y avait tous les films partout dans les salles en même temps. Aujourd'hui, il y a une ghettoïsation de plus en plus grande de certains films et surtout de ceux du passé. Je parle de la France en général. Paris, c'est autre chose. Les films «obligatoires» ne sont pas ceux que montre l'école, mais bel et bien les «must» de la distribution en salle.

Il y a aussi la multiplication des chaînes de télévision qui laisse entendre que tout est accessible. Or, quand tout est accessible, on n'accède plus à rien. À Paris, nous bénéficions d'un grand nombre de salles de cinéma, il y a la Cinémathèque française, et beaucoup d'autres lieux, mais les étudiants y vont peu.

Par contre, je le vois dans mon expérience d'enseignant, ce qui fonctionne bien, c'est quand on crée l'envie. Cet après-midi, j'ai montré la séquence du tramway dans *L'aurore* de Murnau, c'est-à-dire peut-être quatre minutes du film, pour parler de ce que j'appelle le plan-aquarium au cinéma. Et là, il y a d'un seul coup le besoin et le désir de voir le film en entier. Des étudiants sont venus me demander s'il existait en cassette ou en DVD. Moi, je crois beaucoup aux instances de désignation et à la présence des objets dans l'enceinte scolaire. Sans cela, on est dans une sorte de grand supermarché et on se dit: «Pourquoi j'irais voir *L'aurore* de Murnau alors qu'il y a tant de films?» En fait, quand tu as tout, tu n'as plus rien. Quand j'ai commencé à produire les DVD, on m'a dit: les DVD, c'est dépassé. Bientôt, il y aura tous les films accessibles sur Internet. Même si c'était vrai (on est encore loin du compte!), tout cela ne changerait rien en matière de pédagogie. Ce n'est pas parce qu'il y aura tout sur Internet qu'un instituteur saura quoi en faire. Alors que s'il a cent DVD, physiquement présents dans la classe, et que cet outil d'approche a été désigné, il se sentira soutenu. Il ne faut pas des milliers de films. Il en faut cent désignés et fréquentables à volonté. L'envie d'aller voir les autres naîtra toute seule selon les désirs de chacun.

Une autre conception est très ancrée dans les esprits, c'est d'associer systématiquement cinéma et audiovisuel.

Oui, et cette question a donné lieu à mon plus gros conflit avec l'Inspection générale notamment, et une partie des enseignants de «cinéma et audiovisuel». L'idée, en gros, c'est que si on approche le cinéma à l'école, c'est pour armer les enfants contre la télévision. Je me suis toujours battu contre cette conception. J'ai refusé d'être



«Qui oserait dire que *Les temps modernes* de Chaplin ne relève pas du patrimoine culturel et artistique mondial?»

conseiller «cinéma et audiovisuel». C'est un vrai problème, la télévision, mais ce n'est pas le même. En apparence, c'est de l'image et du son, mais c'est radicalement différent. Chaque fois qu'on associe les deux, on fait de la bouillie pédagogique et, en plus, on instrumentalise toujours le cinéma. On dit que le cinéma est un bon objet, on l'oppose à la télévision et on enchaîne en essayant de prouver que les «reality shows» sont une chose dégueulasse. Or, je crois profondément que ce sont des visées et des outils différents, qui permettent d'approcher l'un et l'autre. Je ne crois pas que *Vertigo* ou *Fenêtre sur cour* de Hitchcock aident vraiment à analyser *Le Loft*. Selon moi, ce ne sont pas les mêmes personnes qui doivent faire l'approche du cinéma et celle de la télé. Je crois que les gamins qui se gavent de télé, tu auras beau leur dire ce que tu veux, ils continueront à le faire. Et nous aussi, quand on est fatigué le soir, on zappe et on regarde avec un certain plaisir des horreurs à la télé. Et ce n'est pas forcément par mauvais goût, ni en étant vraiment dupes. C'est comme quand tu te mets à manger des cacahuètes et que tu ne t'arrêtes plus. Cela dit, c'est un débat permanent. Le lieu de la plus forte résistance, il est là. Les autres verrous ont sauté tout seuls. Quand j'ai commencé à faire des DVD, il n'y en avait pas encore beaucoup. Maintenant, il y en a partout. Tout le monde en achète. On a très vite compris que le DVD était inéluctable, que l'évolution irait dans ce sens-là. Cette bataille de la projection en salle et du travail en DVD a duré un an et demi. Par contre, la guerre entre les tenants du cinéma et ceux de l'audiovisuel, elle continue et il va sans doute y avoir un retour très fort de cette riposte idéologique au sein de l'Éducation nationale. Or, cette riposte est le fait d'enseignants qui se sentent démunis face à un film et qui se raccrochent à la morale, à l'idéologie pure à l'œuvre à la télévision. Ils ont souvent des outils d'analyse plus faciles à appliquer à l'audiovisuel qu'au cinéma comme art. Faire comprendre et sentir en quoi un film est un bon film, c'est plus difficile que d'analyser le dispositif idéologique d'une

émission de télé. Mais c'est un peu dérisoire, le rapport de force entre le bombardement massif et quotidien de la télévision et quelques heures de cours est trop inégal.

Revient aussi comme un leitmotiv l'idée que le cinéma relève de l'image. On parle d'éducation à l'image.

Oui, c'est une erreur monumentale. Et pédagogiquement, c'est catastrophique de tout mélanger et de dire qu'il y aurait une espèce d'univers qui serait celui de l'image. Ce lieu-là n'existe pas, il n'y a que des régimes d'images qui ont peu à voir les uns avec les autres. On sait très bien que dans notre rapport aux images, on ne regarde pas de la même façon une affiche de musée, une affiche de cinéma,

une pub, une photo ou un tableau. Ce grand melting pot de l'image, c'est pour moi l'ennemi principal aujourd'hui. Pendant deux ans, je n'ai cessé de dire: «Le cinéma et l'audiovisuel, ça n'existe pas comme un seul objet». Cette idée sera très, très longue à extirper.

Il y a eu toute une tradition critique qui parlait de mise en scène, de plans, de déplacements dans l'espace. Mais le discours qui s'est imposé dans le système scolaire relève de la survivance des conceptions sémiologiques parfois caricaturées ou tout au moins simplifiées.

On a cru à un moment donné qu'une science, bien que la sémiologie n'en ait jamais été une, permettrait de s'emparer de toutes les images et de les analyser. Or, ça ne marche pas. Enfin, ça marche, mais on découvre souvent des choses assez évidentes après avoir mis en branle une énorme machine de guerre. On accouche souvent de souris théoriques. C'est un phénomène purement historique qui reste lié à la génération des gens qui ont pris le cinéma en charge, qui ont été des militants de son enseignement. Je ne le regrette pas, cela fait partie du chemin. Mais Barthes lui-même nous a aidés à nous détacher de cela. Il a fait figure d'antidote à un moment donné. C'est lui qui a été le premier à parler du sujet qui regardait, du plaisir du spectateur. Il s'est sorti de ce carcan.

Et l'une des façons de sortir de cette approche du cinéma, c'est de passer par une certaine pratique. Et là aussi, cela suppose quelques précautions.

Oui, de nombreuses précautions. Mais l'événement historique majeur qui devrait faire bouger l'enseignement de l'image — et des deux côtés, réception et passage à l'acte —, c'est quand même le numérique. Le numérique permet de revoir des scènes, d'arrêter les images, et c'est fabuleux comparé à la cassette. Ça permet aussi ce qui est à mes yeux le plus important: la mise en rapport instantanée. J'ai beaucoup travaillé cette idée en concevant les DVD. Par

exemple, dans celui sur *L'Évangile selon saint Matthieu*, on a inséré 80 œuvres d'art, de la Renaissance à aujourd'hui, représentant les séquences de l'Évangile, à mettre librement en parallèle avec le film de Pasolini. Le prof peut passer de la crucifixion filmée par Pasolini à cinq ou six crucifixions de l'histoire de la peinture. Ou du travail filmé par Chaplin dans *Les temps modernes* au travail filmé par vingt autres cinéastes. Le numérique permet cette mise en rapport instantanée qui, avant, était très lourde à cause de la linéarité de la cassette, du rétroprojecteur, des diapos, etc. De l'autre côté, du côté de l'expérience de création, les petites caméras, les petits appareils photo numériques constituent une révolution. Une révolution dans les familles (pour celles qui peuvent s'offrir ces outils) et surtout à l'école. Plusieurs difficultés se sont ainsi évanouies, et les prix ont chuté aussi. Aujourd'hui, l'enseignant qui en a vraiment envie prend sa petite caméra et fait un film. Même chose pour le montage. Pour l'opération intellectuelle et sensible du montage, c'est toujours aussi long et difficile qu'avant. Mais la première difficulté du maniement des outils est presque balayée. Ces outils, chaque élève peut se les approprier. On peut dire à chaque enfant dans un groupe: «Vous allez me faire un plan d'une minute» et l'enfant part avec sa caméra, il fait le plan et il peut le comparer avec ceux que les autres ont réalisés. On a fait faire 500 plans-Lumière à Évreux comme ça, l'an dernier. Ce qui veut dire que 500 enfants ont fait l'expérience de tourner un plan en solitaire, une expérience réelle qui a été faite avant de passer aux petits scénarios collectifs, ce qui pour moi doit être la seconde phase. Je crois beaucoup à ce que peut apprendre de fondamental aux élèves le fait d'avoir à un moment toutes les responsabilités du choix artistique. Même pour un seul plan. Et je crois que l'enseignant doit le faire aussi. Aujourd'hui, la peur de la machine est en train de disparaître, parce que les risques de ratage technique diminuent. Tu peux rater parce que tu as fait des mauvais choix, en étant au mauvais endroit au mauvais moment. Mais il n'y a plus tout ce qui précédait avant et qui augmentait la peur. Là, les peurs sont des vraies peurs.

Une des questions qui se pose est celle de l'encadrement. On tient une caméra, on voit comment elle fonctionne et on a l'impression qu'il suffit d'enregistrer pour faire un film. Il y a même des films qui sortent en salles qui semblent s'en tenir à cette idée du cinéma.

Plus l'outil est facile à manier, plus le rôle de l'accompagnateur doit être fort. Il faut fixer des règles précises et obliger tout le monde à les respecter. Ainsi, quand les enfants se regroupent pour voir ce que les autres ont fait, ils comprennent les enjeux puisqu'ils ont éprouvé les mêmes problèmes, à partir des mêmes règles du jeu. Du coup, la comparaison a un sens. Tandis que si tout le monde fait ce qu'il veut, on ne peut plus rien comparer. À Cinéma Cent ans de jeunesse, association qui anime plusieurs ateliers de réalisation en collaboration avec la Cinémathèque française, il y a un processus qui est bien installé. Chaque année, on travaille sur un paramètre ou un sujet précis. Par exemple, la question du point de vue. On a une cassette sans commentaire sur laquelle il y a cinquante ou soixante extraits de films. Pendant deux jours, je parle de la question du point



«La meilleure riposte n'est pas d'apprendre à décrypter, mais de donner de belles choses à voir.» Comme *Où est la maison de mon ami?* de Kiarostami.

de vue en montrant ces extraits. Après, chaque enseignant et chaque intervenant professionnel repart avec cette cassette, ce qui veut dire que chacun, selon sa classe, son niveau, peut aborder très concrètement la question du point de vue en montrant des extraits de films de toute l'histoire du cinéma. Après, on fait un exercice précis comme, par exemple, tourner un film qui doit intégrer trois situations différentes de hors-champ. Et quand les enfants voient les films des autres, ils voient le passage par les trois situations. Travailler de cette façon est bien plus productif que si vous prenez les gamins en leur disant immédiatement: «On va faire un film, écrire un scénario», mais sans avoir ni sujet, ni point précis à travailler, bref si vous vous attaquez au tout du cinéma alors que personne ne sait le faire. On tombe alors souvent sur les mêmes histoires niaises, dictées par le surmoi scolaire, parce qu'il n'y a aucune règle du jeu. Fixer des règles d'exercice, c'est très bon pour la créativité.

Oui, souvent, comme règle, on s'arrime à un mode de construction: on écrit un scénario, on tourne en quelques heures, après on fait le montage et on est satisfait d'avoir réalisé un film.

Ces scénarios-là sont souvent sans intérêt, il faut bien le dire. Ce n'est pas parce que des enfants ont soi-disant «fait» un film qu'il a de l'intérêt. Il y a des films qui existent comme objets finis et où l'on voit bien que personne n'a rien appris, qu'il n'y a pas eu de vraie expérience de création. Ce n'est même pas la question de savoir si le film est réussi ou pas. En revanche, quand les élèves ont fait une vraie expérience, cela se voit. Mais qu'un film soit réussi n'est même pas la preuve qu'il y a eu une expérience. C'est une question toujours périlleuse, le passage à l'acte. Mais c'est absolument indispensable. C'est le problème de la peur et de la fausse maîtrise qu'on lui oppose. La peur fait qu'il n'y a plus rien, il n'y a plus d'air. On se réfugie dans des choses terribles en pédagogie, comme le story-board, des choses qui ajoutent de la difficulté et coïncident encore plus. Je me suis battu pendant deux ans contre le story-board. Avec le story-board, les enfants font un dessin après l'autre. Ils ne savent même pas le plus souvent pourquoi ils vont faire tel dessin après celui auquel ils sont en train de s'attaquer. Parce que pour faire un vrai story-board, il faut penser la totalité de la scène avant l'image par image. Et en plus, il faut savoir dessiner (à Hollywood, les dessins étaient faits par des gens qui connaissaient la perspective, qui pouvaient visualiser quelque chose de réalisable avec une caméra), imaginez les gamins!



Au hasard Balthazar de Bresson, approché dès la maternelle.

On leur demande d'utiliser un outil dont ils n'ont pas la maîtrise. C'est rajouter une difficulté à ce qui est déjà très difficile pour tout le monde, à savoir penser une scène à la fois dans son ensemble et dans ses parties.

Il y a rarement la conscience de la substance même du cinéma, que ce ne peut pas être la réalisation d'une idée, mais toujours un affrontement à la matière, à la réalité, quelque chose qui se travaille.

Oui, le cinéma c'est sensible, c'est de la matière, de la lumière. Un enseignant en milieu scolaire pense tout de suite à la question du sens, sur laquelle il croit avoir de la maîtrise. Il dit: «On va mettre la caméra dans cet axe parce qu'on est plutôt avec tel personnage qu'avec tel autre». Tout le monde ne pense qu'au sens (est-ce qu'on va bien comprendre?) et, du coup, la partie sensible du cinéma est escamotée. C'est très rare de repérer un élève, même parmi ceux qui font les films pour le bac, qui a eu une idée de lumière. Ça n'entre pas dans les préoccupations de l'école. Ces préoccupations, c'est le découpage, le story-board, mais tout ce qui fait que le langage cinématographique s'incarne, qu'il y a des harmonies, des couleurs, qu'il y a des rythmes, ça n'existe pas. La pédagogie ne sait pas prendre en charge cet aspect sensible du cinéma, ou elle le fait très mal. Et du coup, quand un technicien vient en classe, un perchiste par exemple, et qu'il fait écouter ce qu'est un son selon le micro, selon la proximité, les enfants découvrent tout un univers. Ils voient beaucoup de films où le degré de proximité de la voix est un élément capital, mais ils n'en ont pas conscience parce que l'on ne leur en parle pratiquement jamais. On ne leur parle que du sens. Parce qu'on est dans une tradition d'analyse rhétorique, de choses qui se prouvent. Même à la fac, quand les étudiants font un exposé, c'est très rare qu'ils parlent de la lumière. Il y a un énorme travail à faire du côté du développement de la perception sensible des films. Sur l'approche par

l'oreille, autre exemple. L'école refuse l'idée qu'il y a des choses au cinéma qui résistent à la maîtrise, avec lesquelles il faut «jouer»... attendre après la lumière, par exemple. Dès lors que les acteurs sont là, il faut tourner le plan qui a été décidé, on se fout que ce soit moche, mal éclairé, ou pas éclairé du tout. C'est rare que l'adulte lui-même ait suffisamment de recul et soit assez détendu pour dire: «On va attendre cinq minutes et la lumière sera meilleure».

Et il y a la question de la formation des enseignants.

Pendant deux ans, on a beaucoup formé. Quand on a fait une grande université d'été à La Ciotat (il y avait des enseignants de tous les niveaux, inspecteurs compris), au début de ce projet, tout le monde a pris une caméra et a fait des plans, vus par les autres ensuite. On s'est aperçu que c'est difficile de demander à un inspecteur de prendre une caméra, de partir tout seul dans La Ciotat et de ramener deux minutes tournées-montées. La personne se met en danger. Quand elle va montrer ce qu'elle a fait, il n'y a plus aucun alibi qui tient, ce n'est plus sa fonction qui compte, mais c'est bien de lui et de son rapport au réel qu'il s'agit. Tout s'est très bien passé, parce que le climat était bon. Je crois farouchement qu'il faut en passer par là. Il faut avoir une petite expérience individuelle de l'acte de création avant de passer à un geste plus collectif. À la FEMIS, je plaide aussi pour que tout le monde joue au moins une fois comme acteur, ne serait-ce que dans trois plans. Que tout le monde soit filmé par une caméra: ingénieur du son, cadreur ou réalisateur. Après, quand vous vous retrouvez devant des acteurs, vous avez expérimenté au moins une fois ce que c'est que d'être à leur place, démunis et inquiet. Pour le passage à l'acte cinématographique, c'est pareil, il faut que chacun en fasse l'expérience avant de le transmettre. ■

Lire également l'éditorial du n° 112-113, «L'art de l'attention», qui portait sur l'hypothèse cinéma d'Alain Bergala.

La collection «L'éden cinéma» est composée de deux types de DVD: rencontre d'un film et langage du cinéma. Ceux de la première catégorie regroupent autour d'une œuvre majeure des films ou documents permettant de l'approcher indirectement, en les mettant en rapport avec elle: **Les quatre cents coups** comprend des courts métrages de François Truffaut et un film de Jean Douchet à propos du film; **Où est la maison de mon ami?** renferme un documentaire sur la miniature persane, un sur Abbas Kiarostami, un commentaire du film par Alain Bergala et le réalisateur... L'autre catégorie de DVD permet, à l'aide d'extraits, de réfléchir sur une question essentielle de cinéma (le point de vue, le plan, le montage, etc.) par la simple comparaison entre des séquences choisies dans l'histoire du cinéma.

Longs métrages parus outre ceux déjà cités: **Les contrebandiers de Moonfleet** de Fritz Lang, **Les glaneurs et la glaneuse** d'Agnès Varda, **L'Évangile selon saint Matthieu** de Pier Paolo Pasolini. Le Plan pour le développement des arts et de la culture à l'école, conçu pour cinq ans, devait voir la collection de DVD s'étoffer de dix à vingt titres par an.