

Inventer l'enseignement du cinéma : l'analyse de création

Alain Bergala

Mots-clés : cinéma, réalisation, critique cinématographique, enseignement, témoignage

Alain Bergala prend la parole pour expliquer son parcours très éclectique, entre la réalisation de films, la critique cinématographique et l'enseignement à l'université et à la Fémis.

Oui, personnellement, j'ai un parcours très tortueux par rapport à tout ça. Au départ, j'étais très très loin du cinéma. Je suis né dans un village, dans un milieu plutôt pauvre, et normalement j'aurais dû quitter l'école très tôt, à la fin de l'école primaire, et ne jamais rencontrer le cinéma. Un instituteur a convaincu ma mère qu'il fallait que j'aille au collège. Après le collège, je me suis présenté au concours de l'École normale d'instituteurs pour pouvoir continuer à étudier, car on y était payé en tant qu'« élève-maître ». C'était à Draguignan, dans le Var, et à l'époque c'était une vraie prison. J'y ai passé quatre ans. J'ai fait un mémoire de fin d'études sur *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) et *Feu follet* (Louis Malle, 1963). Personne ne connaissait vraiment le cinéma dans cette école, à part le directeur, mais j'avais un prof de français sympa et curieux qui m'a dit : « Allez-y, je prends. »

À ma sortie de l'École normale d'instituteurs, j'avais le même problème pour gagner ma vie et j'ai pensé à la même solution : j'ai passé le concours des IPES (Institut de préparation aux enseignements de second degré), car là aussi on était payé pour devenir professeur après les études. J'ai pu aller vivre et étudier à Aix-en-Provence. Un rêve pour moi ! J'y ai vu 400 films par an. C'est là que la cinéphilie est devenue centrale dans ma vie d'étudiant. J'ai commencé à présenter des films au ciné-club de la ville. À l'époque, il n'y avait pas d'enseignement du cinéma à l'université, mais, à celle d'Aix-en-Provence, arrive à ce moment-là Henri Agel, qui a été le premier je crois à avoir une thèse de cinéma et à enseigner spécifiquement le cinéma. Pour moi,

c'était un peu le messie et je suivais avidement tous ses cours. Il donnait aussi des cours privés chez lui, sous les crucifix car c'était un catholique affirmé, mais c'était génial. J'ai beaucoup appris de lui. Je pars ensuite deux ans en coopération au Maroc, où je présente des films au Ciné-club de Marrakech. Je me souviens d'y avoir présenté en pleine médina devant un public très jeune *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973) ! Au Maroc, je rencontre Roland Barthes au cours d'un repas pour moi inoubliable. Quand je reviens en France, j'entre un peu par hasard aux *Cahiers du cinéma*, en pleine époque maoïste, grâce à Jean-Louis Comolli que j'avais rencontré au Havre, dans le réseau de Christian Zarifian. Mais à mes yeux de petit provincial, les rédacteurs étaient bien plus forts que moi et ils avaient vu 100 fois plus de films que moi. Je me disais : « Tu ne seras jamais Bonitzer ou Narboni. Il faut que tu fasses ce que toi, tu sais faire. » Et donc je commence par faire ce qu'ils ne faisaient pas : aller sur les tournages, interviewer les gens du « faire » et apprendre à éditer des livres. Je vais beaucoup sur les tournages, notamment ceux de Godard, où je fais aussi des photos. Je fais beaucoup d'entretiens et j'ouvre les fenêtres des *Cahiers*. Je vais voir Beauviala, le génial inventeur de Aaton, à Grenoble, avec Serge Toubiana. Et je commence à faire des films.

Je n'avais jamais envisagé une carrière universitaire. C'est Michel Marie qui m'a proposé le premier de faire des cours à Paris 3, et j'ai vraiment aimé ça. C'est devenu clair qu'enseigner, c'était quelque chose qui faisait partie de moi, dont j'avais besoin et envie. Donc, grâce à lui, j'entre comme chargé de cours, quelques heures par semaine, très mal payé, mais je découvre le plaisir d'enseigner. Mais, comme je n'avais pas de thèse, je n'avais aucune chance d'être titularisé dans l'université française. C'est alors que Michel Bouvier, qui ouvre à Lyon 2 un master de réalisation, me propose de venir le rejoindre. Et on a créé ensemble un cursus de réalisation. C'est là que je deviens titulaire en tant que professionnel, grâce à mon travail de réalisateur, puisqu'à l'époque il y avait un recrutement possible comme maître de conférences si on pouvait prouver dix années de pratique professionnelle dans le cinéma. Je passe ensuite à Rennes 2, où il y avait du matériel de réalisation, mais je rencontre alors le vrai problème : je me rends bien compte que ce que je fais en atelier de réalisation n'a pas grand-chose à voir avec ce que je fais dans les cours théoriques. Pour moi, la vraie coupure était là : même si on fait des ateliers de réalisation, ça ne s'articule pas en réalité à la théorie et aux analyses, disons, plus classiques. Après Lyon 2, c'est encore une fois Michel Marie qui

me fait entrer à Paris 3, qui était alors la « banque centrale des cerveaux » dans le domaine du cinéma.

À Paris 3, une idée était très dominante, voire indiscutable : l'isolement sacré de la recherche académique, théorique et canonique. J'ai essayé de me battre pour changer à l'université le rapport analyse-crédation, mais c'était un combat perdu d'avance. On me disait : « Écoute, s'ils veulent faire du cinéma, il y a des lieux pour ça », comme on parle de la prostitution ou des toilettes, c'est-à-dire que s'ils veulent réaliser des films, leur place n'est pas à l'université, surtout lorsqu'il s'agit d'une université prestigieuse comme Paris 3.

Or en réalité, il n'y a pas tant de lieux dédiés à la création cinématographique que ça. C'est vrai qu'en France, il y a la Fémis, qui produit très très peu de diplômés, et l'École Louis-Lumière qui n'en produit pas beaucoup non plus. Par rapport à la dimension de la France, c'est évidemment insuffisant. Ou alors c'est des écoles privées payantes où la pensée non technique sur le cinéma n'a pas sa place.

C'est alors que Jack Lang, qui venait d'arriver au ministère de l'Éducation en 2000, me demande d'être son conseiller cinéma dans un projet d'éducation artistique à l'école auquel il croit beaucoup. Sa conviction, qui a toujours été aussi la mienne, est qu'il faut initier les élèves au cinéma, mais avant tout au « cinéma comme art », et pas comme une discipline de plus, ni comme une annexe du champ linguistique et sémiologique qui est alors très à la mode. Alors que j'avais moi-même suivi les séminaires de Christian Metz et de Roland Barthes. Et là, je cherche des méthodes, je produis des outils, j'organise des stages nationaux de formation des enseignants. L'intérêt de travailler avec Jack Lang était que si on l'avait convaincu sur le bien-fondé d'un projet, on avait les moyens pour le mener à bien rapidement, ce qui n'arrive en général jamais dans les ministères. Ce que j'ai fait en deux ans aurait normalement dû en prendre dix. Et donc là, j'apprends beaucoup de choses dans mon propre rapport à la théorie et à la pratique.

À la sortie de cette période, lorsque la droite revient au pouvoir, Marc Nicolas, qui dirigeait alors la Fémis me demande de le rejoindre pour animer le département Analyse de films, où Jean Narboni m'avait précédé.

Et là, je comprends beaucoup de choses. Les gens s'imaginent toujours que la Fémis, c'est le lieu de l'élite, que tous les élèves sont des intellectuels et de grands cinéphiles. Or ce n'est pas vrai. Certains élèves n'ont pas fait d'études supérieures, d'autres ne sont pas cinéphiles. Il faut réussir à donner

aux élèves de la Fémis, quels qu'ils soient, et d'où qu'ils viennent, une pensée sur le cinéma, sans faire de la théorie universitaire. Le futur métier de ces élèves sera de participer à la création de films. Alors j'invente à nouveau des méthodes qui constituent ce que j'appelle «l'analyse de création». En retour, j'essaie de les mettre en pratique à Paris 3 où j'enseigne encore. J'ai acquis la conviction qu'il fallait inventer de nouvelles formes d'enseignement théorique. Or l'université a réglé une fois pour toutes le problème en établissant une coupure radicale entre la théorie et la pratique. Mais ce n'est pas parce qu'on enseigne en même temps de la pratique *et* de la théorie que ça se connecte. Ce n'est pas parce qu'on bricole avec des caméras et des bancs de montage et que l'on suit par ailleurs des cours théoriques que le problème est réglé. Ce n'est pas de théorie et de pratique qu'il faut parler, mais de théorie et de création. L'analyse de création est essentielle pour approcher en même temps l'analyse et la création des films dans une pensée pédagogique inclusive.

Il y a maintenant les nouvelles thèses SACRE où on dit aux étudiants : «Tu fais ta thèse théorique à l'ancienne et en parallèle tu fais un film.» Mais, en réalité, ça reproduit toujours la mauvaise coupure théorie-pratique. Les étudiants font une thèse classique et un film à côté, mais les deux ne se connectent pas réellement, ça reste disjoint, c'est plutôt un alibi pour prouver que l'université a bougé, même si ça ne marche pas vraiment.

À la Fémis, je faisais des séances d'analyse de films qui ne relevaient pas seulement de l'analyse universitaire classique. J'essayais d'entrer avec les élèves dans une analyse de la création. Pour les étudiants devant qui je me trouvais en position d'enseigner, et qui se préparaient à devenir des ingénieurs du son, des scénaristes, des scripts, des réalisateurs ou des producteurs, j'ai été amené à inventer pragmatiquement une méthodologie.

Mon hypothèse est que dans l'analyse théorique, on peut déjà faire une approche de la création, à condition de faire autrement cette approche théorique. La création n'est pas exclusivement du côté de la pratique. Elle devrait être aussi du côté de l'approche des films, du côté de l'analyse de séquences, de l'analyse de film, etc. Je pense que comprendre vraiment le cinéma, c'est comprendre aussi l'acte de création, même si on ne se destine pas à être un praticien du cinéma. L'intelligence analytique et théorique du cinéma a tout à gagner à penser l'acte de création. Mais l'essentiel, pour renouveler un peu l'approche universitaire du cinéma, est de sortir de la vieille coupure

paresseuse, confortable et immobiliste « théorie-pratique ». Et c'est loin d'être gagné, même aujourd'hui.

Nabokov disait à ses étudiants en littérature : « J'ai essayé de vous apprendre à éprouver un petit frisson de satisfaction artistique, à partager non point les émotions des personnages du livre, mais les émotions de son auteur – les joies et les difficultés de la création. Nous n'avons pas glosé autour des livres, à propos des livres, nous sommes allés au centre de tel ou tel chef-d'œuvre, au cœur même du sujet¹. »

Notice biographique

Alain Bergala est connu notamment comme spécialiste de l'œuvre de Jean-Luc Godard. Il est l'auteur de nombreux articles et d'ouvrages sur le cinéma. En 2000, il est le conseiller cinéma de Jack Lang, au ministère de l'Éducation nationale, avec lequel il travaille dans la perspective de l'introduction des arts dans les enseignements fondamentaux. Il développe sa conception de l'éducation au cinéma dans son ouvrage *L'hypothèse cinéma* et prend la direction de l'Eden Cinéma, une collection de DVD libre de droits pour une approche du cinéma en classe. Il a réalisé plusieurs films pour le cinéma et la télévision et a été rédacteur en chef et directeur de collections aux *Cahiers du cinéma*. Il est également commissaire d'expositions. Il a été maître de conférences à Lyon 2, Rennes 2 et à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et a été directeur du département Analyse et culture cinématographique à la Fémis.

Notes

1. Vladimir Nabokov, *Littératures I: Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce* (Paris : Fayard, 1983).