

# CINÉMA À L'UNIVERSITÉ

## Le regard et le geste



Sous la direction de  
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

LES IMPRESSIONS NOUVELLES  
Caméras subjectives

**CINÉMA À  
L'UNIVERSITÉ**  
Le regard et le geste

Ouvrage coordonné par  
Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
I. PÉDAGOGIE	
LE « CORPS-ENSEIGNANT »	
FRÉDÉRIC SOJCHER	
Comment transmettre ce qui ne s'enseigne pas : le cinéma	16
SERGE LE PÉRON	
« Macadams à deux voies » (Théorie et pratique du cinéma)	43
GUY CHAPOUILLÉ	
La vertu de l'exemple	57
DAPISTE DUOB	
Jean Rouch à l'université : de la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe	71
II. ANALYSE-CRÉATION	
LE COMMENT ET LE POURQUOI	
ALAIN BERGALA	
Analyse, pratique, création	80
VINCENT AMIEL	
Analyse, génétique, création	96
EUGÉNIE ZVONKINE	
Regarder les films du point de vue du faire	105
N. T. BINH	
La création au cœur de l'enseignement	114
III. EXPÉRIMENTATION	
PENSER AVEC L'OUTIL	
DOMINIQUE WILLOUGHBY	
Pratique et expérimentation du cinéma (à l'université et au-delà)	138
VINCENT SORREL	
Le toucher, l'odeur et le goût du cinéma	154
ROBERT BONAMY	
Étudier et rechercher <i>dans</i> l'art du cinéma, <i>avec</i> son avant-garde et <i>en</i> création. Expériences et propositions dans un contexte universitaire	172

## INTRODUCTION

Au départ, il y a un Manifeste, signé par soixante-dix universitaires, enseignants-chercheurs en études cinématographiques<sup>1</sup>.

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'université<sup>2</sup>. 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 rencontrer<sup>3</sup>.

1. Ce Manifeste a été rédigé 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 confrontée 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 Conférence 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 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

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<sup>e</sup> 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 perspective leurs savoir-faire et leurs savoir-être, savoirs qui se réinventent perpétuellement.

---

avons même rencontré parfois une hostilité à la seule évocation du terme « recherche-crédation ».

## INTRODUCTION

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*<sup>4</sup> 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.

D'un autre côté, étudier les films par la seule approche théorique, sans une connaissance minimale des modes de

---

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.

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 à 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 à ce volume racontent leurs propres 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 Chapouillié donne l'exemple de l'ENSAV, une école de cinéma qu'il a créée de toute pièce à Toulouse, avec la volonté de poser une passerelle entre l'université et le « gai savoir » cinémato-

graphique, pour donner aux étudiants l'enseignement qu'il aurait, lui, rêvé 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 Fémis, 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, Analyse-Création 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

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 position d'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-Création 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, Révélations, 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 inhé-

rente 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 Plan du 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 thèse.

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, qui est intermittent du spectacle ou cinéaste, car l'administration universitaire résiste à prendre en considération les spécificités de leurs statuts artistiques.

## INTRODUCTION

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 pro-

blème. 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 Conférence 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 davantage valoriser 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 Conférence 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 Conférence 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.

Serge Le Péron et Frédéric Sojcher

## LA VERTU DE L'EXEMPLE

Guy Chapouillé

Le cinéma n'en fait pas moins parti de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout.

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Au moment où je quitte la direction de l'École Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse 2, je déclare dans *La lettre de l'Étudiant* du 12 avril 2010 qu'« avec l'ESAV, j'ai créé l'école que j'aurais aimé avoir étant jeune ». Une école dans le prolongement de mon expérience d'enseignant à Paris 8 Vincennes où il était clair que penser cinéma c'était d'abord en faire. Et puis, construire un film c'est se construire soi-même, en bricolant, en tâtonnant dans l'arrachement sans limites, en quête de l'inattendu. C'est pourquoi, à l'ESAV, aujourd'hui l'ENSAV, il n'y a pas de devoirs sur table, mais sur table de montage avec une évaluation en salle de projection devant les étudiants et les enseignants qui expriment publiquement leurs commentaires, leur appréciation. Un exercice de haute voltige puisque, c'est un fait, les étudiants peuvent se mêler à la discussion tout en évaluant leurs maîtres : *Le mot dit et le face-à-face peuvent susciter la vérité et, à fortiori, garantir un enseignement honnête*<sup>2</sup>. Il s'agit là d'une pratique d'interaction où, pour que le maître apprenne de son disciple alors même qu'il enseigne, il est nécessaire d'obtenir des étudiants autre chose que des silences gênés ou des formules de complaisance. Il faut in-

1. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les Éditions de minuit, Paris, 1983, p. 8.

2. Georges Steiner in *Maîtres et disciples*, version française 2003, nrf essais, Gallimard, p. 39.

roduire le débat dans l'habitus universitaire afin d'entraîner durablement une adhésion motivée des étudiants.

Les formations qui se rapprochent de ce schéma demandent du courage, de l'engagement, un peu d'argent, de l'accompagnement et par conséquent du temps. Mais qui peut contester que la défense du patrimoine et de son avenir<sup>3</sup> puisse être garantie par l'investissement qu'on lui consacre ?

En outre, pour accompagner les étudiants dans ce projet, l'idée s'est imposée d'avoir une majorité d'enseignants dont l'autorité didactique passe par l'exemple. A l'expérience, la vertu de l'exemple n'est pas un vain mot dès lors que le maître ne pèse pas dogmatiquement sur la décision du disciple et que ce même maître est capable de lui montrer sa façon d'aborder le montage, d'envisager le décor, d'assumer la direction d'acteur, d'aborder la réalisation, d'allier harmonieusement le geste à la parole. Tout ouverte sur cette belle possibilité, la Loi Savary du 26 janvier 1984 est arrivée à point pour permettre à l'ESAV de beaux commencements, conformes au credo pédagogique centré sur la mise en œuvre. En effet, la loi propose des postes de Maîtres de Conférences réservés au recrutement de professionnels suffisamment légitimés par un rayonnement dans le domaine de leur compétence et engagés dans un projet de recherche accrédité par un Laboratoire d'Accueil. Cette idée lumineuse, car ce fut une idée lumineuse, a permis à l'ESAV de réunir

---

3. L'arrêté Chaptal de 1801 désignait 15 villes pour la répartition des œuvres saisies par la Révolution selon le critère déterminant de l'existence d'une école de dessin, garant d'une vie culturelle active. Cette initiative révèle l'importance accordée à la pratique nourricière du patrimoine (enseignement-recherche-création). À Toulouse, le rapprochement de la Cinémathèque et de l'ESAV (Ecole Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse2-Le Mirail) se situe bien dans le prolongement de ce modèle où les rapports entre le Musée et l'Enseignement doivent être en symbiose.

une équipe composite où les croisements, les frottements entre la pensée manuelle et la pensée verbale ont éclos dans une qualité nouvelle<sup>4</sup>. Une qualité qui n'aurait pas vu le jour sans les compétences fertiles du personnel technique et administratif, en particulier d'un service de documentation d'excellence qui assure une solide et nécessaire mise en perspective et conserve un patrimoine riche à ce jour de plus de 10 000 productions d'étudiants qui perpétuent une mémoire sans hiérarchie : films, émissions de radio et autres exercices qui sont autant de preuves des engagements tenus et des gestes en formation, ouvertes à l'étude

Si je n'ai pas eu la chance de trouver le chemin d'une pareille école, j'ai vécu simplement mais intensément mes premières émotions cinématographiques à Casteljaloux dans le Lot-et-Garonne par la grâce d'une cinémathèque étoilée, riche comme pas une, où j'avais le choix entre le programme de l'Apollo, la seule salle de la ville que je fréquentais avec les instituteurs et mes parents, fidèles spectateurs de la séance du samedi soir, le cinéma des Francs-Camarades, les films du patronage des Coeurs Vaillants, le programme du cinéma ambulancier de la place de la Paille et surtout de celui de la place de la Mairie où s'animaient les films de Mack Sennet au rythme des valses de Vienne. Oui, quelque chose de ma vie a passé par là, au croisement d'auteurs, d'acteurs et de personnages qui m'ont sans doute transmis des schémas de justice, d'amour et de mélancolie, de passion et d'attachement à la terre, avec l'envie montante de départ et de conquêtes. Autant d'expériences qui furent les théâtres d'aventures moites

4. Une première campagne de recrutement a concerné un MDC Réalisateur, un MDC chef opérateur, un MDC Producteur-Réalisateur, très vite complétée par les arrivées d'un MDC Architecte-Décorateur, d'un Professeur Réalisateur en Images de synthèse, d'un Agrégé Ingénieur du son, d'un Agrégé Ingénieur de la photo, d'une MDC en Post-production (traduction de sous-titres et de post-synchronisation), d'un MDC en effets spéciaux et génériques...



de mon corps tremblotant, en quête de ce baiser d'écran où les lèvres et les dents m'ont toujours paru fouiller à la recherche du Graal : d'ailleurs, je me souviens, je la tenais dans mes bras l'héroïne complice, mon battement du cœur à son apogée ; je grandissais en liberté.

À ce moment-là, je ne pensais pas faire du cinéma mon affaire, même si le cinéma me sustentait plus que toute autre chose. Les conversations avec mes parents sur l'avenir n'en parlaient pas ; si le projet était venu à la surface, ils n'avaient pas les revenus suffisants. Et puis, c'était bien compliqué car, aussi bien à Bordeaux qu'à Toulouse, il n'y avait pas vraiment de formation aux métiers du cinéma. La seule possibilité pour y toucher vraiment s'appelait Paris. Alors, cette activité était trop lointaine, comme interdite.

La déflagration de Mai 68 va changer la donne<sup>5</sup>. Je m'engouffre dans la brèche et je quitte mon métier de directeur technique d'une coopérative laitière pour « monter à Paris » où, d'emblée, je rencontre la générosité et le partage sur le lieu du tournage d'un film collectif coordonné par Serge Le Peron, enseignant du département Cinéma de Paris 8 Vincennes. Le titre du film est un syntagme de l'Internationale, *Soyons tout*<sup>6</sup>.

Moi qui ne suis rien, je deviens tout, comme par enchantement, car je suis embarqué dans une drôle d'aventure où, sans crier gare, je faisais un film sans le savoir, tout en le sachant, avec même un rôle, alors qu'un jour je m'étais piètrement échoué sur la scène d'un théâtre. Dans ce moment heureux, j'ai compris ce que certains me murmuraient cha-

5. Sous la direction de Céline Piot, *Figures Paysannes en France, Mythes, regards et société*, Entretien avec le cinéaste Guy Chapouillié, p 333, Tome 2, Editions d'Albret/AVN, 2016.

6. *Soyons tout* : film de 45 minutes réalisé dans le cadre d'un enseignement du département de Paris 8 Vincennes sous la direction de Serge Le Péron : une fiction consacrée à une grève dans une usine de fabrication de peinture.

leureusement à l'oreille *si tu veux penser cinéma, il faut en faire*. Cet aphorisme décidera de mes engagements : changer le monde oui, mais changer le cinéma et son enseignement qui en font partie. C'est pour ça que j'ai participé à la mise en œuvre d'une autre manière d'enseigner le cinéma dans le tumulte d'un Centre Expérimental où le mot d'ordre récurrent était, *tout peut être possible, il faut simplement essayer*. Essayer de prendre en main la machine cinéma, dans sa complexité matérielle et spirituelle. Là, j'ai vu émerger des films tracts, des esquisses de films, autant de fragments d'espoir que les étudiants et l'alliance étudiants-enseignants ont fait naître en prouvant que la meilleure manière de libérer les personnes de l'emprise des images des autres, c'était de leur permettre de faire les leurs en suivant le chemin d'une liberté intérieure où le discernement et l'intuition intellectuelle rendent la sensibilité plus sensible aux plis et replis des choses, plus ouverte à la vérité, fût-elle désespérante, fût-elle mortelle. Ça sentait bon le nouveau, l'invention et le désir d'entreprendre sans limites en cinéma. J'ai été membre du collectif qui a réalisé *L'Olivier* (1975) ; j'ai contribué, avec Claude Bailblé, à l'émergence et au développement du collectif des cinéastes du Front-Paysan dont le film fondateur *La guerre du Lait*, de 1972, fut une forme de contre information pour briser l'isolement de la jacquerie orchestré par l'acharnement aveugle des médias dont certains des journalistes ignoraient qu'il fallait traire les vaches deux fois par jour. Un film toujours d'actualité, tout récemment diffusé en Bretagne. Peut-être s'agissait-il d'un acte déraisonnable mais nous étions déraisonnables et nous y avons appris qu'il n'y avait pas de juste distance, mais des distances propres aux situations et que le grand angulaire donnait du lien au monde, dans la profondeur.

Enivré par le vent nouveau, j'avais envie aussi d'en découdre avec le Capital, la police, les patrons, les conventions ordinaires et le cinéma endormi, j'étais un enragé avant d'être engagé.

Pas de doute, sans Mai 68, pas de Centre Expérimental de Vincennes, sans ce Centre pas de département cinéma de Paris 8 Vincennes et sans ce département pas d'École Nationale Supérieure d'Audiovisuel de l'Université Jean-Jaurès de Toulouse. L'ENSAV est une héritière de Mai 68.

A Toulouse, les chances de réussir n'étaient pas établies mais deux Présidents d'Université, deux *monstres* de sagesse et de générosité, Bartolomé Bennassar et Georges Mailhos, n'hésitèrent pas à soutenir l'entreprise car ils avaient une certaine idée de l'Université, celle de la liberté d'entreprendre pour évaluer et valoriser ses capacités de renouvellement et d'invention. Adeptes du cinéma qui pense, du cinéma de la connaissance, ils ne m'ont pas fait sonner le tonnerre sur la tête, ils m'ont tout simplement dit : *c'est bon, voyons si ça peut marcher!* Il y eut de multiples réformes dont l'alignement sur la Déclaration de Bologne<sup>7</sup> fut la pire puisque son application aveugle a entraîné la disparition de notre Institut Universitaire Professionnel (IUP) et la disparition de son titre d'Ingénieur-Maître couronnant les connaissances et les compétences *d'Ingénieurs Ingénieux*, c'est-à-dire de polytech-

---

7. La déclaration de Bologne a été signée le 19 juin 1999 par 29 pays. L'objectif principal de cet accord est de créer un espace européen de l'enseignement supérieur. Il propose de renforcer la mobilité des étudiants et des étudiantes ainsi que celle des chercheurs et des chercheuses, d'augmenter l'attractivité des études en Europe et de faciliter la reconnaissance des diplômes. Mais il est clair que les objectifs vont bien au-delà des simples réformes liées à l'harmonisation de systèmes d'enseignements supérieurs et d'après Geneviève Azam, Professeur des Universités (Toulouse 2), le principe même de l'adaptation à une loi extérieure à l'université — ici la loi du marché — va à l'encontre de la philosophie des Lumières qui était à la base du projet universitaire jusqu'ici. Comme souvent la mise en place de cette « réforme » a écarté tout bilan des procédures en place.

niciens préparés pour l'expression audiovisuelle certes, mais aussi pour l'innovation et pour la création-recherche.

Cependant, et quelle que soit la réforme, la formation a toujours suivi la progression du généraliste au spécialiste, à la manière de la médecine pour connaître d'abord le corps, la fonction spécifique des organes et l'efficience de leurs articulations, avant de choisir une spécialité en connaissance de cause.

Oui, un film n'est pas une mince affaire, il est un système dont tous les éléments sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres. Autrement dit, la portée d'un fragment audio, visuel ou audiovisuel ne dépend pas uniquement du référent d'où il vient mais bien plutôt de la façon qu'a un regard donné de le découper et de l'assembler. De sorte que des compétences sont élaborées à l'occasion de la construction de connaissances.

Alors, je n'ai pas encore trouvé mieux, pour entamer un enseignement du cinéma, même dans le cadre de stages courts pour les enseignants du secondaire, que de commencer par une immersion dans la réalisation. Soyons tout est sans doute le germe du choix pédagogique qui sera à l'œuvre pour les débuts à l'Université de Toulouse 2 en 1978, dans le cadre d'un Atelier du Centre d'Animation Culturelle : il fallait faire la preuve que la demande étudiante était réelle et que ça marchait. Le premier étudiant inscrit, Jean-Louis Dufour, est actuellement le directeur de l'ENSAV

Nous nous étions rencontrés bien avant ça, sans que je le sache, au croisement de nos engagements, lui avec le mouvement étudiants de 1975 à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail et moi avec la révolte des viticulteurs du Midi. Lui un appareil de photo à la main, moi pour filmer, au milieu des étudiants et des paysans mélangés dans l'amphi 2 du Mirail. Il avait le souci de fixer les choses avant qu'elles ne

disparaissent ; j'avais le souci de les fixer pour les faire agir en vue de transmettre la colère des viticulteurs. Nous avons le même geste du témoin et de l'acteur, soucieux de nourrir la connaissance. Le jour de son inscription, il me montra les photos de cette étrange rencontre.

*Carmaux 48* sera la réalisation collective de mon alliance avec les étudiants-pionniers de l'ESAV et j'ai vécu une nouvelle fois la confirmation que l'on se transforme au contact prolongé des autres et que le processus de fabrication mobilise et responsabilise. Et si ce film, comme bien d'autres a été le fruit d'une expérience intellectuelle et humaine, vécue au plus fort de contradictions fertiles, sa force et ses trouvailles m'ont rappelé ce que Robert Flaherty disait en substance, de sa place, que les vrais grands films qui étaient encore à venir ne seraient pas l'œuvre des grandes firmes ni des réalisateurs fameux, mais plutôt l'œuvre d'amateurs, de gens passionnés, tout au plaisir de fabriquer. *Carmaux 48* s'inspire des grandes grèves des mineurs de Carmaux en 1948 dans l'articulation d'archives et des témoignages oraux de quelques survivants. Ni le tout ni la fin, le cheminement a bien été décrit dans une revue *Proces-Ciné* rédigée par les réalisateurs eux-mêmes où ne manque même pas la description de la fabrication d'une perche, issue d'une branche d'arbre, cet outil indispensable à la saisie des voix, dans des espaces pas toujours complices. Tendre la perche pour enregistrer les témoignages n'est pas un acte généreux que certains nomment « donner la parole aux gens », mais un geste simple qui consiste à la leur prendre et la leur redistribuer par le filtre de nos regards, plus ou moins en accord avec leur attente. À la fin du film, plus personne ne disait « je donne la parole » mais parlait aisément de construction d'un regard.

Autrement dit, l'expérience du film aura manifesté, encore une fois, une singulière relation au monde car, lorsque

les étudiants pratiquent le geste de la réalisation, ils hésitent puis choisissent comment filmer, comment écouter, comment poser ou ne pas poser de questions, comment prendre et couper la parole, comment construire les fragments - quel cadre, quel mouvement - avant de les combiner et de les agencer dans une coulée sans heurts ou bien dans un enchaînement chaotique de fragments disparates, pour lier au mieux, selon ses hypothèses, la surface à la profondeur et l'instant à la simultanéité. Se faisant, c'est un regard libre qui ne peut pas échapper à la puissance de la cinégénie, cette qualité nouvelle donnée au monde que Marcel Pagnol nommera « l'Écriture définitive ». Tout en relativisant cette approche, Christian Metz avoua que Marcel Pagnol était sans doute celui qui s'était le moins trompé, au cours de ces années où il était bien difficile de ne pas se tromper du tout<sup>8</sup>. C'est le moment de dire aux étudiants qu'avec leur perche de fortune ils ont prolongé l'audace de Marcel Pagnol puisqu'ils l'ont fabriquée avec les moyens du bord afin d'écouter et de fixer au mieux la voix des survivants.

En effet, la tête échauffée de projets que le cinéma audiovisuel lui suggérait, Marcel Pagnol s'est emparé de cette technologie, quel qu'en ait été le niveau de développement, pour en tester les possibilités par le dépassement des modes d'emploi pour tâtonner et voir ce qu'il pouvait en tirer. Sa pertinence réside, là, dans la conjonction entre un état qualitatif du matériel à un moment donné et sa décision d'en faire l'expérience au point où l'empreinte sonore des films de Marcel Pagnol est unique : c'est en mêlant aux déclarations passionnées de ses personnages et le cri des cigales et le souffle du vent, qu'il est un des premiers, sinon le premier,

---

8. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, Langue ou langage?*, p.60, Éditions Klincksieck, Paris, 1971.

à rendre au cinéma parlant l'une des qualités majeures du cinéma tout court : la vérité du cadre, de l'atmosphère.

C'est aussi le moment de rappeler aux étudiants que ce qu'ils viennent de faire est une manifestation de la pensée manuelle que certains mettent *dans le prolongement de la trajectoire qui prend son origine avant l'Aurignacien*<sup>9</sup>. Une trajectoire sur laquelle le segment cinématographique qui a fait sa part de mémorable serait devenu notre principal besoin<sup>10</sup> et dont la couche la plus récente, innovante ou pas, ne s'illumine que par les idées élémentaires que nous possédons déjà. Alors, voir des films c'est visiter les couches anciennes et découvrir les formes autonomes qui ont inventé le cinéma et continuent. C'est pourquoi, outre son programme de projection et les films étudiés dans le cadre des cours, L'ENSAV offre aux étudiants la gratuité de la fréquentation de la Cinémathèque de Toulouse.

Et puis il y a mes films qui sont ce qu'ils sont mais qui me dévoilent autrement et même mieux que je ne pourrais le faire oralement. J'en présente toujours un en début d'année aux nouveaux arrivants suivi d'un exercice d'esthétique de la réception pour tenter d'ouvrir un contrat de confiance.

Je me souviens que, pour répondre à une question sur la durée, entre ce qui est tourné et ce qui est monté, j'ai choisi une séquence toute récente sur l'abattage d'un coquelet. Filmée frontalement, la paysanne tient d'une main un couteau très affûté et de l'autre le cou du coquelet suspendu par les pattes à la poutre d'une remise. Elle lui parle, le caresse pour lui rendre hommage et le remercie de sa part de vie dans la basse-cour, un vrai rite sacrificiel. Soudain elle lui tranche le cou dans un éclat de sang, et le coquelet se met à tour-

9. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la Parole, Technique et Langage*, Albin Michel, Paris, 1964, p. 294.

10. Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Gallimard, Collection Folio, n°24, 1964, p. 102.

ner, à tourner sur lui-même les ailes déployées et ça tournoie encore dans un rare sursaut de vie. C'est une vraie valse de la mort dont je ne pouvais prévoir la durée, encore moins la figure de fin du coquelet tout tendu, ses ailes déployées. Je venais d'arracher une imprévisible nouveauté qui n'aurait sans doute pas la même valeur dans le film, mais que je n'amputerai pas : c'est la résolution d'un geste complet.

Une autre question récurrente à laquelle il n'est pas simple de faire face, c'est celle de la distance choisie pour filmer, non pas celle de la valeur des cadres qui est une autre histoire, mais celle qui nous éloigne ou nous rapproche de l'action, carrément à son contact. Je propose deux films. D'abord un des miens *L'Azegado* et plus particulièrement la scène de la mort du cochon qui se déroule dans un espace consacré qui n'est pas un champ opératoire stérile interdit, mais une zone ouverte où la gestuelle est réglée au millimètre près. Pourtant je veux être au contact et abolir la distance intime du coup de couteau et de la découpe. Je fais un premier pas suivi par Hubert Guipouy<sup>11</sup>, puis un deuxième et je ne découvre aucune hostilité des tueurs de cochon qui se moquent d'abord et puis qui nous mettent au meilleur de nous-même, sans rien perdre de leur métier ni de leur temps. Nous sommes deux hommes à la caméra précieux, un peu dangereux certes, puisque nous fixons le coup de couteau que certains pourront juger cruel et d'autres raté, mais ils font de nous des membres réels de ce rite sacrificiel ; ils nous ont fait entrer dans la danse, car ils ont vu que nous en connaissions les pas ; Ils nous ont fait la place auprès des gestes les plus intimes, délicats, poignants car, si nous ne nous disposons pas à faire de la saucisse, nous fixons, dans la

11. Hubert Guipouy : À ce moment-là, Directeur Adjoint de l'ESAV, Maître de Conférences et chef Opérateur, responsable du parcours Image du Master Création Audiovisuelle.



vapeur du cochon tranché par la moitié, des images audiovisuelles du geste et de la parole qui perpétuent un savoir et un savoir-faire dont ils sont les héritiers et les transmetteurs. Les tueurs ne nous ont pas tenus à distance, comme il est convenu de le dire, ils nous ont ouvert le chemin de la participation au chantier, comme un de leurs rouages, même si nous restons de véritables prédateurs qui ont toujours des comptes à rendre. Chaque fois que je parle de cette séquence, je ne peux la dissocier du film *Les Maîtres fous* où Jean Rouch mène une course impossible à la poursuite de la vie, mais une belle course de relevés d'événements simultanés, qui le déborde jusqu'à le faire acteur d'une ciné-transe où il devient un maître-fou en communion avec le rituel<sup>12</sup>. Il construit, là, une nouvelle clarté, tellement nouvelle que le premier mouvement a été longtemps de la dire incompréhensible, jusqu'à ce que certains proposent même de la détruire.

Il était un authentique cinéaste-chercheur qui envisageait la réalisation comme une expérience d'activité de connaissances, comme une fusion entre la recherche et la création qui travaille dans le sensible et le cognitif pour dessiner les contours d'une autre totalité dans des films fournisseurs d'aliments pour la pensée. Un vrai créateur-chercheur pour qui ni les règles, ni les principes n'étaient sacro-saints; il pensait utile d'en changer jusqu'à imposer que des thèses soient soutenues par le truchement de films. Il avait l'audace intellectuelle de chercher à rendre toute chose intelligible. Il avait la liberté de l'esprit, voilà ce qui compte pour un chercheur, voilà ce qui me plaît. Il est désormais un exemple à suivre pour combattre une idéologie de la norme qui exige notre soumission et augure d'une approche incomplète de l'enseignement du cinéma.

---

12. *Les Maîtres-fous* : Film de Jean Rouch, couleurs, 36 minutes, 1955.

Lorsque Gilles Deleuze estime que les auteurs de film sont confrontables à des penseurs, il ne hiérarchise pas, il précise simplement qu'ils pensent, non pas avec des concepts mais avec des *images-mouvement* et des *images-temps*; il a surtout la délicatesse de préciser que la proportion de nullité en cinéma n'est pas supérieure à celle de la littérature. Il ne suffit donc pas d'écrire pour produire une avancée, ni de filmer d'ailleurs. Et c'est bien pour cela qu'en amont de colloques, il y a des comités scientifiques dont le travail consiste à accepter ou refuser les communications soumises à leur sagacité.

Alors, pourquoi refuser la qualité d'un film lorsqu'il est accueilli favorablement par ces comités? Je n'ose pas imaginer que les films fassent peur et je me dois de rappeler que la loi Savary a prévu la 18<sup>e</sup> section du Comité National des Universités, précisément, pour la reconnaissance des partitions, des expositions et des films en tant que communications à part entière. Il ne s'agit pas d'être plus royaliste que le roi, mais il s'agit tout simplement d'en finir avec des jugements qui donnent le frisson. Souvent m'apparaît malmené l'esprit dans lequel les rédacteurs de la loi ont travaillé.

Ça ne sent pas le grisou, mais il y a un état d'urgence qui appelle à l'état d'émergence d'une gestion plus ouverte et harmonieuse des parcours de recherche des candidats à telle ou telle conception de l'enseignement du cinéma, sans les opposer, encore moins les exclure et surtout sans omettre l'esthétique de la mise en œuvre. J'ai pour ma part soutenu deux thèses dont une thèse d'État et réalisé 23 films.

Depuis 2016, y a un festival de films de chercheurs à Aurignac<sup>13</sup>, ce village bien nommé de la Haute-Garonne, encore empreint des premiers signes de la pensée manuelle, qui

13. Ciné Sciences Aurignac, Rencontres autour de films de chercheurs, le premier week-end de juin, [Http://longmetrageaurignac.blogspot.fr/](http://longmetrageaurignac.blogspot.fr/)

reçoit de plus en plus de films candidats au programme des rencontres. On y découvre des films de chercheurs issus de toutes les disciplines, des études cinématographiques en particulier. Les débats y sont clairs et vifs et montrent, malgré tout, l'étendue des possibilités qu'offre à la pensée le cinéma.



(Image à placer dans le chapitre)

Dans la salle de cours de Guy Chapouillé (devant le pupitre), on distingue à son côté Claude Baillé (qui donnera des cours d'analyse filmique entre-autre à Paris 8 et à l'INSAS, en Belgique); mais aussi plusieurs élèves qui par la suite deviendront enseignants à l'ENSAV, à commencer par Jean-Louis Dufour, son actuel directeur.