

ÉLOGE DE LA LISTE

Extraits de l'article paru dans *Allons z'enfants au cinéma, une petite anthologie de films pour un jeune public*, Paris, *Les enfants de cinéma*, 2001.

Alain Bergala

Cinéaste, critique et auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma (parmi ses derniers titres parus : *La création cinéma*, éditions Yellow Now). Pédagogue du cinéma, il a été conseiller cinéma auprès du ministre de l'Éducation nationale (de 2000 à 2002), a également écrit sur la question de l'éducation au cinéma (son essai *L'Hypothèse cinéma*). Il a signé plusieurs *Cahiers de notes pour Ecole et cinéma* et a dirigé la collection de DVD pédagogiques « L'Eden cinéma » (Scérèn). Il enseigne le cinéma à l'université et à la FEMIS, est régulièrement commissaire d'expositions consacrées au cinéma à la Cinémathèque française (*Brune et Blonde*) où il est également conseiller artistique du projet d'éducation au cinéma "Le cinéma, 100 ans de jeunesse".

Ouvrages recommandés : *L'hypothèse cinéma (Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs)*, Ed. Cahiers du cinéma, 2002 / *Abbas Kiarostami*, coll. Les Petits Cahiers, Ed. Cahiers du cinéma, 2004 / *Mais où je suis ?* coll. Atelier cinéma, Actes sud Junior et La Cinémathèque française, sept 2007

Sujet de l'article choisi : Notre rapport aux films de cinéma, constitution d'une liste personnelle, cinémathèque idéale des films vus, ou rêvés et en attente d'être vus... Un choix qui nous constitue, fait d'oeuvres à transmettre, aux enfants notamment grâce à l'école.

[...] Une bonne liste n'est pas constituée exclusivement de films accessibles, pas plus qu'une bonne vitrine ne doit exhiber tous les articles en vente dans le magasin pour susciter le désir d'y entrer. Les films que l'on n'a pas vus existent parfois autant, dans notre imaginaire, que ces livres pas lus, mais portés par la parole d'un autre, dont parle Roland Barthes : « Et si je n'avais pas lu Hegel, ni *La Princesse de Clèves*, ni *Les Chats* de Levi-Strauss, ni *l'Anti-Cédipe* ? – Le livre que je n'ai pas lu et qui souvent m'est dit avant même que j'aie le temps de le lire (ce pour quoi, peut-être, je ne le lis pas), ce livre existe au même titre que l'autre : il a son intelligibilité, sa mémorabilité, son mode d'action¹ ». La liste aussi a son « mode d'action », et tel film rêvé à partir de quelques lignes, d'une photo, du récit fait par un ami, acquiert une première existence mémorable, occupant déjà une place, par anticipation, dans notre imaginaire du cinéma. L'attente des films fait partie de l'amour du cinéma : tout cinéphile est partagé entre le rêve de pouvoir un jour convoquer tous les films (dans une sorte d'archive personnelle ou universelle) et la certitude, s'il est honnête avec son désir de cinéma, que les films les plus inoubliables sont souvent ceux qui lui ont été longtemps inaccessibles et qu'il lui a fallu parfois des années pour arriver enfin, un jour radieux, à les rencontrer. [...]

La seule chose qui peut « passer » par contagion entre deux générations, c'est le désir de cinéma. Tout le reste, qui est transmission de culture, n'a de sens que greffé sur cette passation première. Seul le désir apprend, et le désir est d'abord désignation. La vertu de la liste est de désigner tout en nous laissant libre, sans obligation, contrairement au « programme » imposé, vite rébarbatif par la contrainte dans laquelle il nous met de voir toutes les œuvres qui le composent. Dans la liste, comme carte balisée par le désir d'un autre, chacun est libre de tracer ses propres « lignes d'erre », pour employer une expression de Ferdinand Deligny. La liste engage seulement à s'aventurer, sans se laisser décourager par l'immensité du territoire : d'autres sont passés là avant nous, qui ont laissé des marques de leur passage, des choix et des envies qui ont été les leurs. Les mots, parlés ou écrits, font partie de ces traces, de ces dépôts de pensée, d'où doit nécessairement repartir chaque génération : les œuvres ne survivent, surtout au cinéma (dont le support est si périssable), que d'être re-vues, re-parlées, re-commentées, ré-interprétées à chaque nouvelle époque. Sans cette re-visitation, le film disparaît physiquement et ne saurait dormir, comme un livre, en attente d'être redécouvert par quelqu'un des décennies plus tard. Tout film qui n'est pas régulièrement re-parlé n'est plus re-montré, et sa mémoire est vouée à un

rapide effacement. La liste est aussi un legs : ceci a compté à telle époque, ces mots-là en témoignent. On peut obliger à apprendre, mais on ne peut pas obliger à aimer. Nous savons que tous les livres, les films, les morceaux de musique qui ont compté dans notre vie, nous les avons rencontrés individuellement, dans l'ordre de l'intime, du soi-à-soi, même si cette rencontre a eu lieu *en apparence* dans une situation de groupe ou de transmission instituée. Quand elle oblige à apprendre – dans le but de qualifier les élèves pour leur future insertion sociale, et elle se doit de le faire – l'école n'a pas forcément pour visée première de favoriser cette possibilité d'une rencontre individuelle décisive avec une œuvre. Cette rencontre relève plus d'une initiation que de l'apprentissage, et l'école ne pourra jamais la programmer ni la garantir. Comme toute vraie rencontre, elle peut aussi bien ne jamais avoir lieu dans sa puissance de révélation et d'ébranlement personnels.

L'école a pourtant un rôle non négligeable à jouer dans cette affaire. Et ce rôle est de trois ordres.

Premièrement : exposer l'enfant à la possibilité de cette rencontre. Dans le domaine du cinéma, aujourd'hui, cela signifie concrètement mettre en œuvre tous les dispositifs et les protocoles possibles pour mettre les enfants, un maximum d'enfants et d'adolescents, en présence de films qu'ils auront de moins en moins de chance de rencontrer ailleurs qu'à l'école ou dans une salle de cinéma liée à l'école.

Deuxièmement : la désignation. Nous avons tous fait l'expérience, à une époque où la trame culturelle était moins rompue entre générations, de croiser sur notre route scolaire un enseignant « charismatique » dont le désir contagieux nous a permis de rencontrer tel livre, tel auteur, et de nous l'approprier. Ce risque de faire don de ses propres passions et convictions ne fait pas forcément partie du métier ni du talent de l'enseignant. Certains y voient même un danger d'affaiblir le libre-arbitre et l'esprit critique de l'élève en le plaçant sous une influence émotionnelle susceptible d'induire toutes sortes d'intimidations et de dérives. Ce chemin de l'initiation sous la conduite personnalisée d'un « maître » n'est qu'un sentier adjacent de la grande route de l'éducation qui n'en exige pas tant de l'enseignant. Mais quelle peut être la portée réelle d'une approche de l'art qui ne serait pas en même temps initiation ?

Troisièmement : approcher les films comme appartenant à une chaîne d'œuvres dont même le film le plus neuf et le plus libre est un maillon. L'école est la mieux placée, sinon la seule, pour résister à l'amnésie galopante à laquelle nous accoutument les nouveaux modes de consommation des films. Une fonction majeure de l'école, aujourd'hui plus problématique que jamais, consiste à tisser quelques fils rouges entre les œuvres, à défaut d'une véritable trame, à nouer quelques liens, quelques esquisses de filiations sans lesquels le face-à-face avec l'œuvre a toute chance de rester asphyxié, même si l'œuvre est de qualité.

On rencontre un peu partout, aujourd'hui, une tendance à penser que les nouvelles technologies, en particulier Internet, vont résoudre bientôt, et définitivement, tous les problèmes d'accès aux films. Dans ce monde d'après-demain, chacun où qu'il soit, chez lui, en classe, au bureau, pourrait convoquer instantanément et précisément la séquence de *Rio Bravo* qui commence à la minute 27 ou la scène finale de *Au travers des oliviers*. Imaginons, même si on est encore loin du compte, ce que cela va modifier dans la transmission du cinéma. Les comportements, très probablement, vont aller de plus en plus, en tout cas pour quelques temps encore, dans le sens du *zapping* généralisé. La liste a le mérite d'opérer un premier tri et une première désignation : le catalogue complet décourage celui qui ne sait pas d'avance ce qu'il cherche. Où donner de la tête devant le champ infini des possibles

ouvert par un catalogue immense où plus rien (aucune valeur relevant d'un système identifié, quel qu'il soit) ne vient distinguer un film d'un autre ? Tout laisse à craindre que l'impatience ne continue à galoper et que circuler librement dans une cinémathèque virtuelle illimitée devienne un champ de libre exercice de l'inattention.

Simone Weil écrivait que « l'enseignement ne devrait avoir pour fin que de préparer la possibilité d'une certaine application à l'objet de la plénitude de l'attention ». La phrase est plus que jamais d'actualité : il est devenu vital de mettre les enfants en situation d'appliquer à un film, une œuvre d'art, la plénitude d'une attention que plus grand-chose, dans la civilisation d'aujourd'hui, ne semble requérir. Cette attention, Simone Weil le note dans le même chapitre², « est liée au désir. Non pas à la volonté mais au désir. Ou plus exactement au consentement ». Ce désir, seul moteur possible de l'attention, rien ne viendra jamais lui donner la possibilité de se fixer durablement sur un objet, dans le tourniquet sans fin des possibles, sans une désignation forte. Il y a incontestablement du désir, dans la circulation sur les écrans d'ordinateur, écran de jeux ou d'Internet, mais ce désir est désir de mouvement, de vitesse, de changement perpétuel et non désir d'objet. L'école n'a pas forcément à amplifier ce mouvement déjà irréversible. Si c'est bien l'art qu'il s'agit de transmettre, cela doit se faire à contre-courant de cet apprentissage sauvage et généralisé de l'inattention, et s'appliquer à des films singuliers, désignés – serait-ce dans un premier temps par une simple liste – et qu'il s'agira ensuite, mais c'est une autre affaire, la plus délicate, la moins instituée, de rendre « désirables ». Il n'y a pas d'amour de l'art sans choix de l'objet. La liste, modestement, peut aider à ce choix. Simone Weil emploie le mot étrange de « consentement ». Il s'agirait, en définitive, de « consentir » à l'œuvre d'art, ce qui induit l'idée de faire céder en soi une résistance, voire une hostilité première. L'attention que le sujet finira par donner, à laquelle il consentira, n'était pas forcément acquise au premier abord de l'œuvre. L'œuvre qui va compter dans la vie de quelqu'un est d'abord une œuvre qui résiste, qui ne s'offre pas immédiatement avec tous les atours de séduction instantanée dont se parent, plus que jamais, les films industriels standardisés avec leur cohorte d'accompagnement et d'intimidations médiatiques. Nous vivons de plus en plus dans la tyrannie du « film-qu'il-faut-avoir-vu », chaque mois, chaque semaine, ne serait-ce que pour ne pas se sentir exclu des groupes sociaux dont nous faisons partie : camarades de classe, collègues de travail, groupe de pairs. Mais ces films successifs qu'il faut avoir vus, chaque semaine, chaque mois, rejettent dans l'oubli les précédents, même s'il en émerge de temps en temps quelques « films-cultes », isolés dans la mémoire où ils constituent un archipel d'objets erratiques qui font bloc, isolés dans l'imaginaire, et non un paysage structuré. L'une des caractéristiques des « films-qu'il-faut-socialement-avoir-vus » est leur pouvoir de séduction immédiat. Ce sont des films toujours-déjà aimables, n'offrant jamais de prime abord aucune résistance à la première vision, sans nécessité d'appivoisement, des films totalement digestes. Nietzsche parle dans *Le Gai Savoir* de cet indice d'« étrangeté » dans la véritable œuvre d'art, qui n'est pas immédiatement identifiable, qui demande un effort pour être discernée en se dévoilant à nous peu à peu. L'équivalent du « consentement » à l'œuvre de Simone Weil, pour lui, c'est « l'effort et de la bonne volonté » qu'il nous faut, au début de notre rencontre avec elle, « pour la supporter, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier³ ». La liste, aussi, est constituée de « films-qu'il-faut-avoir-vus », mais la perception est d'un tout autre ordre. C'est pour soi-même, pour goûter pleinement les œuvres qu'il nous reste à rencontrer sur notre chemin, que nous avons l'intime conviction qu'il nous faut tenir en mains les liens, les filiations, les éléments d'une comparaison vivante. Mais le but ultime de

cette quête n'est pas le savoir, ni encore moins le social, mais d'apprendre à aimer, selon la formule de Nietzsche : « C'est justement de la sorte que nous avons *appris à aimer* tous les objets que nous aimons maintenant. Nous finissons toujours par être récompensés pour notre bonne volonté, notre patience, notre équité, notre tendresse envers l'étrangeté, du fait que l'étrangeté peu à peu se dévoile et vient s'offrir à nous en tant que nouvelle et indicible beauté : c'est là sa *gratitude* pour notre hospitalité. Qui s'aime soi-même n'y sera parvenu que par cette voie: il n'en est point d'autre. L'amour aussi doit s'apprendre. »

1. Roland Barthes par Roland Barthes, coll. « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1975.

2. Simone Weil, « L'attention et la volonté », dans *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1988

3. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1990.

- Retrouver le texte dans son intégralité, ainsi que l'ensemble du corpus proposé pour cette activité sous la forme d'un pdf. à télécharger dans la rubrique Ressources de ce M@gistere (extrait du document : ECOLE ET CINEMA 1995-2015, 20 ans de cinéma, de films, de débats, de projets - Copyright Les enfants de cinéma)