

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Inventer l'enseignement du cinéma à l'université

Michel Marie

Number 23-24, Fall 2023–2024

Éducation cinématographique : trajectoires France-Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115169ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1115169ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Marie, M. (2023). Inventer l'enseignement du cinéma à l'université. *Nouvelles vues*, (23-24), 1–5. <https://doi.org/10.7202/1115169ar>

© Michel Marie, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Inventer l'enseignement du cinéma à l'université

Michel Marie

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mots-clés : études cinématographiques, études universitaires, France, cinéphilie

Michel Marie commence par présenter un extrait du journal télévisé de FR3 (une chaîne aujourd'hui connue sous le nom de France 3). Celui-ci, qui date de juillet 1980 et qui souligne la publication de l'ouvrage collectif Du cinéma selon Vincennes (1979¹), dirigé par Jean-Paul Aubert, le montre alors qu'il était directeur du département Cinéma et audiovisuel de l'Université Paris 3 (actuelle Sorbonne Nouvelle).

Je vais essayer de vous expliquer en dix minutes comment les études cinématographiques ont pu se mettre en place à Paris 3, puisque c'est là que j'ai travaillé pendant près de 40 ans. Tout d'abord, était-il absolument impossible de prévoir en 1970 ce que cet enseignement allait devenir ? Pour vous expliquer cette histoire, je vais vous parler de la façon dont je suis arrivé là, de mon cursus et de ma culture cinéphilique à l'époque. Comme beaucoup de collègues de ma génération, comme Alain Bergala et bien d'autres, ma cinéphilie était très précoce. J'ai commencé à suivre et à animer un ciné-club dans mon lycée dès 1960. J'avais alors une quinzaine d'années. Je crois beaucoup à la formation par les ciné-clubs. J'ai ensuite animé des ciné-clubs dans la ville de Marseille, où j'habitais. Et puis j'ai eu une expérience extraordinaire : quand je suis venu à Paris pour faire la classe préparatoire dirigée par Henri Agel à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC, future FEMIS), qui offrait des cours d'histoire du cinéma, d'esthétique et d'histoire de l'art, j'ai codirigé avec une petite équipe un ciné-club universitaire très important, à la cité universitaire d'Antony. Il y a eu environ 2 000 adhérent-es sur cinq ans et pour moi, ça a été extrêmement formateur. En fait, lorsque j'ai animé la Cinémathèque universitaire à partir de 1975-1976, à Censier, c'était pour moi dans la continuité exacte de ces expériences de ciné-clubs antérieures, parce que j'ai toujours pensé qu'on ne pouvait absolument pas enseigner le cinéma

sans montrer de films. Aujourd'hui, cela paraît évident. Mais, en 1970, à part des films en Super 8 ou les copies 16mm des ciné-clubs, projeter des films en salle était la seule manière de voir des films.

Concernant ma formation académique, je vais être très rapide: je suis venu à Paris après mon bac, pour suivre la classe préparatoire à l'IDHEC. C'est là que j'ai reçu mes premiers cours d'histoire et d'esthétique du cinéma, avec des professeurs tels que Henri Agel et Jean Mitry. Heureusement, j'ai échoué au concours; «heureusement», parce que je me suis très vite aperçu que je n'avais pas tellement la vocation de scénariste ou de réalisateur. Ce dont j'avais vraiment envie, c'était d'étudier l'histoire du cinéma, de voir des films, de les enseigner... dans le prolongement de l'animation du ciné-club que je pratiquais depuis une dizaine d'années déjà. Après avoir échoué à l'IDHEC, j'ai commencé des études de lettres. Fin 1968, je suis allé au Centre expérimental de Vincennes où j'ai vécu deux années extraordinaires de formation théorique, littéraire et cinématographique, ce qui m'a amené à faire une maîtrise sur Éric Rohmer². La chance que j'ai eue se résume en la concordance de deux événements: d'une part, l'assemblée générale du «putsch de Vincennes», en juin 1971, qui a entraîné la destitution de Marie-Claire Ropars, alors directrice du département cinéma du Centre de Vincennes³. Et, d'autre part, corrélativement – c'est assez amusant historiquement –, l'affaire Virmaux, qui a engendré une crise très grave au sein de Paris 3 entre 1970 et 1973.

Vu ce qui s'était passé au département du Centre de Vincennes, j'en suis parti et j'ai atterri au Centre américain d'études critiques, qui venait de créer, en 1971-1972, des cours de cinéma au sein de Paris 3. À partir de ma nomination comme assistant, en 1974, j'ai vraiment pu m'impliquer dans la mise en place d'un programme d'enseignement, dont nous allons parler tout de suite. Le hasard a fait que Virmaux a été remercié en 1972-1973 et qu'il a été remplacé par un cinéaste, René Gilson. Ancien critique, Gilson était un cinéphile, mais qui s'intéressait d'assez loin à la pédagogie du cinéma. Il était en train de développer une carrière de réalisateur et il m'a confié la gestion administrative du département.

Ainsi commence une période allant de 1972 à 1982, c'est-à-dire une décennie. Quand on la vit mois par mois et année après année, on trouve ce temps très long. Pendant cette décennie, j'ai essayé de gérer autant que je le pouvais le département. Il y avait plus de 1 000 étudiant-es, 30 à 40 chargé-es de cours

et deux assistants, René Gilson et moi. La mise en place d'un département a vraiment été extrêmement difficile parce que la plupart des chargé·es de cours avaient d'autres métiers: enseignant·e dans le secondaire, critique, cinéaste, programmateur·rice, etc. Iels ne pouvaient donc se consacrer que très partiellement à la gestion de l'enseignement. Ma grande chance est d'avoir eu une formation syndicale et politique grâce à la résidence universitaire d'Anthony et une grande pratique de la cogestion universitaire. J'ai pu ainsi, en participant à toutes les instances de cogestion, à toutes les commissions de l'université, année par année – cela a été vraiment un chemin de croix –, obtenir quelques créations de postes d'enseignant·es titulaires, en 1982-1983. Il faut dire qu'il existait des inégalités d'encadrement criantes entre les départements récemment créés, comme la communication, la médiation culturelle et le cinéma, et les départements traditionnels, la littérature comparée, l'italien, ou l'allemand par exemple, où l'on comptait une vingtaine, ou une trentaine parfois de titulaires, avec un nombre d'étudiant·es extrêmement faible en comparaison.

Mais pourquoi Paris 3? D'une part, parce qu'il y avait eu Alain Virmaux auparavant, qui avait créé le département en 1970. D'autre part, parce qu'il y avait un grand modèle: l'Institut d'études théâtrales, qui était avant implanté à la Sorbonne, qui s'est ensuite développé sur le site de Censier, lors de la construction de la Sorbonne Nouvelle, et qui comprenait déjà une quinzaine d'enseignant·es et des diplômes universitaires. Il y en existait également au département cinéma, mais sans aucun encadrement solide. En m'inspirant de la démarche de mes collègues du milieu du théâtre, j'ai réussi à obtenir les moyens pour développer un enseignement du cinéma qui soit beaucoup plus sérieux, encadré et offert par un plus grand nombre de titulaires. En quinze ans, nous sommes passé·es de deux assistant·es à quinze enseignant·es titulaires. J'ai bénéficié du soutien de collègues ouvert·es, en provenance notamment d'autres disciplines qui s'intéressaient au cinéma: des professeur·es d'espagnol, d'italien ou de théâtre. Le programme s'est également étoffé au fil des années, avec deux préoccupations principales: d'une part, l'interdisciplinarité et, d'autre part, le regroupement par axes disciplinaires complémentaires.

Ce que je voulais absolument éviter était qu'il se développe un discours univoque chez les enseignant·es; que, tout d'un coup, ceux et celles-ci n'enseignent que la sémiologie, la narratologie, l'esthétique ou autre chose.

Malheureusement, certaines années, à cause des copies difficiles à trouver, tout le monde travaillait sur les mêmes films. C'était assez insupportable. Je me souviens que, par exemple, on avait réussi à avoir une copie 16 mm du film *Souvenirs d'en France* (André Téchiné, 1975) et on a alors eu trois ou quatre enseignant-es qui se sont mis-es à travailler là-dessus; ou bien ensuite sur Marguerite Duras et sur *L'homme qui ment*, d'Alain Robbe-Grillet (1968). Nous avons subi des modes régulières, mais nous tentions toujours de diversifier au maximum les angles d'approche. La maquette comprenait cinq axes principaux: théorie et esthétique du cinéma; histoire du cinéma et de l'audiovisuel; économie, gestion et sociologie; études d'auteur [·rice] s et de genres; et ateliers pratiques. Concernant le rapport à la pratique, Paris 3 était très défavorisée parce que le centre audiovisuel implanté à l'université était spécialisé dans les cours de langue. En termes de matériel, nous ne disposions en outre ni de caméra, ni de quoi faire du montage. Aujourd'hui, cela paraît plus simple, puisqu'avec le numérique, la pratique est accessible à tout le monde. Mais dans les années 1970, c'était impossible de pratiquer le cinéma sans un matériel onéreux. J'ai essayé de faire créer des postes en réalisation audiovisuelle pour pallier ce manque. C'est arrivé deux fois: nous avons recruté une fois en réalisation audiovisuelle (c'est Philippe Dubois qui a eu le poste) et puis sept ou huit ans après, lorsque nous avons embauché Alain Bergala. Mais ni l'un ni l'autre, une fois dans l'université, n'a pu développer l'enseignement de la réalisation, sans doute faute de moyens suffisants. Il n'existait pas de centre audiovisuel comme celui de l'Université de Montréal, par exemple. À Paris 3, les enseignant-es étaient obligé-es de tout faire eux et elles-mêmes en terme d'assistanat technique.

En conclusion, je dirais que la chance que nous avons eue est d'avoir beaucoup, beaucoup d'étudiant-es, sans jamais pratiquer de *numerus clausus*. C'était notre manière de faire pression. Et nous avons essayé, autant que possible, de développer la recherche et de faire en sorte que les étudiant-es écrivent de plus en plus de maîtrises et de thèses pour avoir des candidat-es par la suite sur les postes créés. En même temps, il y avait un nouveau contexte sociopolitique. Comme le dit Pascal Ory dans *L'entre-deux-mai* (1983⁴): dans les années 1970-1980, le cinéma est alors devenu la référence culturelle majeure et a remplacé la littérature du point de vue des références des élites. Évidemment, l'enseignement du cinéma en a bénéficié. Maintenant, ce n'est plus du tout pareil.

Notice biographique

Michel Marie est professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, où il a enseigné l'histoire du cinéma français pendant près de quatre décennies. De 2000 à 2004, il a été président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Entre 2009 et 2011, il a enseigné au Québec, à l'Université de Montréal, où il a été nommé à la chaire d'études de la France contemporaine du Centre d'études et de recherches internationales (CÉRIUM). Parallèlement à ces activités, il a enseigné au Brésil entre 2007 et 2012, à l'université de Campinas (Unicamp). Il a publié de très nombreux ouvrages et articles et dirigé plusieurs ouvrages collectifs (sur Méliès, Capellani, Feyder, Clair, Renoir, Godard, Rohmer et Resnais, etc.).

Notes

1. Jean-Paul Aubert (dir.), *Du cinéma selon Vincennes* (Vincennes: Université de Paris VIII-L'Herminier, 1979).
2. Je ne vais pas développer ce point parce que je l'ai déjà écrit ailleurs. Voir à ce propos Michel Marie, *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles* (Paris: Armand Colin Cinéma, 2006).
3. À Vincennes, une assemblée générale d'enseignants et d'étudiants a pris la décision de nommer par vote direct tous les enseignants de l'année suivante. À Censier, le directeur du département fut destitué par le conseil d'administration pour fautes graves de gestion.
4. Pascal Ory, *L'entre-deux-mai: histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981* (Paris: Seuil, 1983).