

Nouvelles vues

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



1944-1963 en France : le messianisme étonnant d'enseignants cinéphiles

Francis Desbarats

Numéro 23-24, automne 2023–2024

Éducation cinématographique : trajectoires France-Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1115175ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1115175ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Desbarats, F. (2023). 1944-1963 en France : le messianisme étonnant d'enseignants cinéphiles. *Nouvelles vues*, (23-24), 1–20.
<https://doi.org/10.7202/1115175ar>

© Francis Desbarats, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

1944-1963 en France : le messianisme étonnant d'enseignants cinéphiles

Francis Desbarats

Mots clés : Enseignement du cinéma, France, Henri Agel, Jean Michel, Paul Leutrat

Au cours d'une recherche, une insistance qui interroge...

Autour de l'an 2000, je travaillais pour ma thèse sur « l'enseignement du cinéma dans les lycées en France », et je retraçais les circonstances antérieures à sa création officielle de 1984. Je relevais une période de dix-huit ans, de 1944 à 1963, où des enseignants cinéphiles, généralement professeurs de lettres, disposant de responsabilités et écrivains de cinéma (et donc à l'époque exclusivement masculins), avaient milité pour la création d'un enseignement généralisé du cinéma pour les enfants en primaire et les adolescent-es en lycée (à ce moment-là, les lycées accueillent les jeunes de douze à dix-huit ans, mais, à partir de 1961, on a distingué collège et lycée en plaçant la charnière autour de quinze ans).

Dans la farouche volonté que je découvre chez ces enseignants, deux choses me surprennent. D'abord, c'est l'intensité, l'engagement nettement « politique » avec lesquels ils manifestent ce désir. Et, deuxième phénomène, qui m'interroge de façon plus personnelle : devenu moi-même cinéphile par l'intermédiaire du ciné-club de mon lycée en 1965, donc au tout début de la période suivante, je n'ai rien perçu de l'action alors à peine passée de ces enseignants. La mémoire ne m'en a pas été transmise, ni par mes professeurs cinéphiles, ni par les personnes que je rencontrais dans les nombreux stages de ciné-clubs auxquels je participais, ni par les textes des revues spécialisées que je consultais avidement. Comme si le désir d'enseignement antérieur avait été effacé...

C'est l'histoire sociale de ce désir et de ses péripéties dans la période 1944-1963 que je me propose de retracer. Ce récit, que j'ai longuement développé dans ma thèse, je voudrais le resserrer ici, en établissant un *éclairage rasant*, focalisé sur les personnalités de trois enseignants cinéphiles-clés de l'époque. J'ai rencontré à leur sujet une documentation riche, convergente et suggestive.

Mais il n'en faudra pas moins la mettre en relation avec le contexte général, politique et culturel, de ces années-là pour approcher ce qui s'est passé.

Les trois enseignants sont Henri Agel (1911-2008), Jean Michel (1914-1957) et Paul Leutrat (1919-2009).

Henri Agel est connu encore aujourd'hui : ce professeur de lettres classiques (français, latin et grec) eut une carrière précoce de pédagogue et d'écrivain de cinéma, carrière qui lui permit ensuite de côtoyer les allées du ministère de l'Éducation dans les années 1960 et d'ouvrir en 1972 la première chaire française de cinéma en université. Vers 2000, à 90 ans, il donnait toujours des entretiens sur les années héroïques des ciné-clubs et ses interventions pédagogiques. Je l'ai d'ailleurs alors rencontré.

Paul Leutrat, installé à Lyon, deuxième ville du pays, était un inspecteur primaire qui comme tel pilotait l'enseignement primaire de son secteur, mais pouvait aussi empiéter sur l'organisation des lycées. Il eut son heure de gloire en 1961-1963 avec une revue de cinéma opportuniste, *Artsept*, qu'il créa de toutes pièces, et dédia entièrement à son projet d'enseignement du cinéma. Découragé après cette date, il s'est réfugié dans l'histoire de l'art et l'histoire locale.

Jean Michel est le moins identifié aujourd'hui, bien que son énergie et ses idées aient marqué les esprits dans les années 1950. Sa mort accidentelle à 43 ans, en 1957, l'a privé du destin que son inventivité sociale promettait. Nous détaillerons son extraordinaire action au ciné-club de Valence, ville moyenne de la vallée du Rhône, située 100 kilomètres au sud de Lyon.

Fidèles à une ferveur ancienne

Situons d'abord à quelle génération appartiennent nos trois cinéphiles militants. Ils ont construit avec le cinéma une double relation. Ils l'ont connu dans l'enfance comme divertissement familial au temps du muet et, ensuite, il est devenu consciemment pour eux un objet culturel de prédilection à travers leurs premières séances de ciné-clubs, leurs rencontres et leurs lectures. Leur orientation politique est marquée à gauche. Adultes à l'entrée de la guerre, ils sont atterrés comme beaucoup de Français par l'invasion allemande de mai-juin 1940, par la facilité inimaginable avec laquelle l'armée française a été battue, elle qui était perçue, après l'effort colossal et victorieux de 1914-1918, comme la meilleure armée du monde. À ce choc, à ce traumatisme, s'en était ajouté un autre : profitant des circonstances chaotiques de juillet 1940,

la droite extrême autour de Pétain prit le pouvoir à Vichy, instituée capitale de la France. Ce nouveau régime supprime aussitôt la République et donc toutes les institutions démocratiques : fin des élections, des contre-pouvoirs, des syndicats, de la liberté de la presse, mise en place d'une discrimination d'État religieuse et raciste...

Les professeurs cinéphiles, quant à eux, sont de plus consternés par la façon dont le gouvernement de Vichy et l'occupant allemand rendent impossibles les activités culturelles autour du cinéma qui s'étaient développées dans l'entre-deux-guerres : les ciné-clubs, qui diffusaient les films anciens de quelques années à prix réduit sous une forme associative, et les coopératives scolaires de prêts de films aux établissements scolaires ont été supprimés, leurs biens mis sous séquestre.

Quand, entre 1940 et 1944, Henri Agel organise des projections amicales et privées autour de films anciens (et *volontairement* choisis à l'occasion parmi les classiques allemands des années 1920), il expliquera plus tard que « c'était une manière de faire de la Résistance, nous qui n'étions pas au Maquis. Nous avons l'impression de défendre des valeurs culturelles qui s'opposaient aux valeurs de l'occupant¹. »

Dès la Libération de Paris en août 1944 et la fuite des autorités pétainistes dans les convois de l'armée allemande, changent à nouveau radicalement le contexte politique, les orientations sociales et le contexte culturel. Les professeurs-cinéphiles vont s'appuyer sur l'appétit de culture qui s'exprime dans le pays pour promouvoir à nouveau la diffusion du cinéma et œuvrer à cet anoblissement que les élites lui ont refusé jusqu'alors. Ils mettront l'accent sur le cinéma contemporain dégagé des censures des régimes autoritaires – le néo-réalisme italien, qui naît en 1945 en est le modèle véritablement miraculeux –, ils vont rechercher aussi leurs références dans les trésors encore proches de l'époque du muet et de ses grands cinéastes, Murnau, Lang, Stroheim, Eisenstein, Poudovkine, Vertov, Keaton, Chaplin, Gance dont les films étaient mal ou plus du tout accessibles pendant la guerre. Tout cela, au moment où l'ambition des premiers films d'Orson Welles, celles des films noirs américains semble renouer avec les prestiges plastiques de l'expressionnisme allemand des années 1920.

L'un des cinéastes français du passé, Jean Vigo, artiste fougueux et passionné, mort à 29 ans en 1934, est devenu pour les professeurs cinéphiles une véritable figure tutélaire dont ils connaissent aussi bien les textes que les

films. L'un de ces derniers, *Zéro de conduite*, daté de 1931, est capital pour l'enseignement, parce qu'il propose une satire au vitriol du système hiérarchisé et brutal des lycées français. Il fut du reste interdit par la censure française jusqu'en... 1944.

Nous voudrions attirer l'attention sur le texte le plus cité du cinéaste, et qui se veut un éloge des pouvoirs du cinéma. Il remonte à 1928, mais se trouve par exemple repris en première page d'une revue de fédération de ciné-clubs en 1949 (la FFCC). Traitant en apparence du « cinéma de documentaire social », Jean Vigo y institue le cinéma comme supérieur aux autres arts et aux sciences, parce qu'il le considère comme un révélateur incomparable de la réalité profonde du monde.

Dans ce domaine à prospecter, je ne sais pas si le résultat sera une œuvre d'art, mais ce dont je suis sûr, c'est qu'il sera du cinéma. Du cinéma, en ce sens qu'aucun autre art, aucune science ne peut remplir son office. [...] [Ainsi, avec la caméra,] on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature. Et cela avec une force telle que le monde que nous côtoyons avec indifférence, s'offre à nous malgré lui au-delà de ses apparences².

Cet enthousiasme servira de substrat aux argumentations des enseignants cinéphiles.

Cinéphile qui croyait au ciel, cinéphile qui n'y croyait pas

Les trois enseignants ont des trajectoires sociales et intellectuelles différentes, même s'ils partagent des convictions progressistes. Ils se situent nous l'avons dit à gauche et font, de leur place institutionnelle respective, un lobbying intense pour l'enseignement du cinéma. La façon dont ils construisent leur représentation du monde – Agel étant chrétien, et Michel et Leutrat marxistes – induit-elle une approche différente de leurs projets convergents ?

Henri Agel appartient à la mouvance des intellectuels catholiques qui se démarquent de l'appartenance obligée à la droite. Il était le fils d'un officier qui considérait le capitaine Dreyfus comme accusé à tort de trahison, position rare dans une hiérarchie militaire portée alors « naturellement » à l'antisémitisme. Son fils fut un esprit suffisant libre pour être attiré par l'avant-garde

surréaliste malgré l'athéisme qu'elle mettait en avant (comme on le voit par exemple dans *L'âge d'or* de Buñuel et Dalí en 1930).

Agel est dès les années 1930 un enseignant qui compte bien conjoindre le goût de son métier à celui du cinéma. Nommé en lycée public à Toulouse, dans le sud du pays, il parvient à organiser en salle commerciale des projections pour ses élèves dès 1943 – différentes des projections amicales mentionnées plus haut –, ce qu'il continuera à Paris en 1947 quand il y obtient un poste. Quinze ans plus tard, il réussit la performance d'être en même temps le référent cinéma des autorités de l'enseignement catholique et le vice-président de la Fédération française des ciné-clubs de jeunes (FFCCJ), après que cette fédération a rompu en 1956 avec la Fédération française des ciné-clubs (FFCC), antenne du Parti communiste français (la rupture s'est faite à propos de la répression soviétique à Budapest).

Il publie de nombreux livres, dont le premier, en 1952, indique sa ligne apologétique: *Le cinéma a-t-il une âme?* Pour lui, l'exaltation du cinéma se justifie d'abord parce qu'il le trouve, sur le plan éthique, supérieur à la littérature: «Je ne crois pas – et pourtant je suis de formation littéraire – que chez la plupart des hommes de littérature il y ait ce même sentiment d'amour pour le monde et pour le prochain [que chez les grands cinéastes]³.» Face aux pédagogues catholiques qu'on lui demande de former, il va jusqu'à concevoir l'idée que le cinéma est en mesure de régénérer la religion, d'en réactiver les valeurs, d'en assurer le «bourgeoisement⁴». S'opposant à la défiance de Platon contre les images, il recherche et trouve ainsi le lien avec le catholicisme:

Ne pouvons-nous pas nous demander si le cinéma n'est pas «anti-platonicien» et proche de la religion du Verbe incarné? Platon voulait tout réduire aux Idées et aux Essences, alors que nous, nous avons la chance d'appartenir à un univers spirituel et à un mode de pensée dans lesquels l'idée se fait chair [...] Avec le cinéma, je l'ai constaté souvent en discutant des films en ciné-clubs, la solidarité, l'amour du prochain redeviennent chair et sang pour les adolescents et les adolescentes⁵.

Tout se passe comme si, pour lui, le cinéma accomplissait et prolongeait, par l'intensité des affects qu'il provoque, le projet *émotionnel* du concile de Trente et de l'art baroque⁶.

Cette hypostase de l'idée d'incarnation a pourtant une dette envers les propositions de Jean Vigo. En effet, celui-ci, dans le texte que nous avons cité plus haut, considérait lui aussi le cinéma comme le moyen d'accéder aux vérités du monde « *au-delà des apparences* », écrivait-il déjà.

Les communistes n'ont pas un enthousiasme moindre que celui des chrétiens à l'égard du cinéma. À partir de la fin 1946, Jean Michel invente dans sa ville de Valence cette nouveauté : un ciné-club exclusivement réservé aux jeunes, et de plus, autant que possible, animé et géré par eux. Il est attentif aux enfants de l'école primaire comme aux élèves de lycée. L'expérience-pilote lui vaut de devenir le vice-président de la FFCC. En 1950, il adjointra à celle-ci, pour des commodités administratives, une filiale : la FFCCJ que de fait il dirige. Sa défense du cinéma est la suivante :

L'enfant de ce demi-siècle, qui n'a rien à découvrir, à qui la science complaisante asservit les choses dès qu'il sait prendre et marcher, *doit* également bénéficier d'une éducation accélérée de ses facultés d'observation et de sensibilité. Or, aucun programme scolaire ne permet à l'enfant de cultiver ces dons : le Cinéma, judicieusement utilisé, lui donne une clé magique du monde des hommes, des choses et des bêtes, et cette découverte personnelle s'allie à une véritable communion avec ce qui l'entoure⁷.

Jean Michel suggère que le nouvel environnement machinique et technique qui se développe alors en France (l'eau courante à la place du puits, le bouton électrique au lieu de la lampe à pétrole) éloigne l'enfant aussi bien de l'effort que de la connaissance. Pour exonérer le cinéma, machine lui-même, de cette critique, il reprend un argument que Jean Vigo avait formulé ainsi : « Un appareil de prise de vue n'est tout de même pas un appareil pneumatique à faire le vide⁸. » Ici, la reprise de Jean Michel est quelque peu alambiquée, mais nette : quand la science complaisante apporte à l'enfant une accélération trop facilitante, elle vide le cerveau de la conscience du faire : *il n'a rien à découvrir*. Mais, par chance, dans le cas du cinéma, cette accélération produit des résultats inverses, parce qu'il remplit les têtes (*découverte du monde*) et les cœurs (*communion avec lui*). Le cinéma est donc différent des machines ordinaires.

Paul Leutrat, installé à Lyon, deuxième ville de France, est lui aussi communiste, mais plus orthodoxe et stalinien, c'est-à-dire plus étatiste et dirigeant. Ce n'est pas pour rien sans doute qu'il est devenu inspecteur.

Le premier chapitre de son opuscule sur l'enseignement du cinéma que nous avons mentionné s'ouvre sur un pur argument d'autorité : il s'intitule « Lénine l'a dit » et cite aussitôt la fameuse phrase prêtée au leader russe en 1922, ou plutôt *rapportée* par son ministre de l'éducation Lounatcharski : « De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important ».

Pour diffuser ses idées, Leutrat utilise vigoureusement le rapport hiérarchique qu'il entretient avec les enseignants de son secteur géographique. Dès 1957, il réussit à intégrer le cinéma à la formation des futurs instituteurs (les futures institutrices ne relève pas semble-t-il de son ressort). Il mentionne la création d'un ciné-club spécial pour les enseignants où ils viennent régulièrement, affirme-t-il, à près de 500. Il souligne que certains d'entre eux « n'hésitent pas, même en plein hiver, par des routes de montagne, à faire jusqu'à 50 kilomètres » pour assister aux séances de films, Lyon étant au pied de montagnes en effet⁹. Mais peut-être quelques-uns de ces instituteurs pensaient-ils aussi à la note que l'inspecteur serait amené à leur attribuer et aux effets de cette note sur l'avancement de leur carrière...

En 1962-1963, Leutrat, de plus en plus confiant en sa réussite, travaille à la publication de « sa » revue à la gloire du « septième art » dans le but de son enseignement futur. Il la fait passer pour un document pédagogique régional, ce qui en garantit le financement institutionnel par le Ministère de l'Éducation. L'extrait que nous reprenons ici vient du « numéro spécial n° 1 », celui-là même pour lequel il a convoqué le patronage de Lénine.

L'habitude quotidienne et les tracas mettent un voile devant nos yeux, et ce ne sont pas seulement les couleurs qui s'estompent, mais aussi les visages, devenus inexpressifs, indifférents. Or un visage est beau, et la ville, et la campagne sont belles. Il se trouve que le cinéma a su redécouvrir cette beauté évanouie. Il nous restitue l'authenticité de l'univers où nous vivons [...]. Nul autre art, et plus modestement, nulle autre activité, ne semble susceptible d'apporter un tel enrichissement aux spectateurs¹⁰.

Nous retrouvons ici encore plusieurs des idées de Jean Vigo formulées 35 ans plutôt : la *beauté* ressaisie, l'*indifférence* renversée, l'art à *nul autre* pareil, soit le septième et dernier mis en première place – la revue s'appelle *Art-sept*. Du reste, sa sobre couverture inscrit comme seule référence la formule de Vigo : « en ce sens qu'aucun art ne peut remplir son office ».

Paul Leutrat loue le cinéma pour ce qu'il montre au public, et plus encore pour ce qu'il lui fait : « De ce spectacle, il résulte une vie des sens plus active. Le souffle s'accélère et le cœur bat plus vite. [...] L'incarnation sur un écran des rêves obscurs et des désirs refoulés [est telle que] l'homme apprend à mieux se connaître et l'on peut dire qu'un spectacle cinématographique constitue une permanente consultation psychanalytique¹¹. » Étrange idée de la psychanalyse, sans doute plus issue des accointances surréalistes de l'auteur que de quelque expérience personnelle du divan !

Henri Agel, comme Jean Michel et Paul Leutrat, utilise à l'envi le vocabulaire religieux pour évoquer les pouvoirs supérieurs du cinéma. Par la *communio*n qu'il fait vivre – c'est Jean Michel qui emploie le mot –, le cinéma provoque, pour ces pédagogues, une expérience comme mystique.

Mais il ne s'agit pas exactement de la même idée de la communion. Pour les chrétien·nes, le cinéma révèle le monde, incarnation de l'amour divin (*la chair*), et dans le même mouvement fait découvrir à l'enfant qu'elle ou il participe de cet amour divin qui le sauve du mal. Pour les communistes, le cinéma oriente l'enfant (et ses *dons*) vers un monde encore à construire : la communion s'accomplit dans le cadre d'un projet de création de l'homme nouveau et de la femme nouvelle. Si Agel et Leutrat emploient le mot d'« incarnation », ce qui pour le chrétien est le signe d'une révélation, désigne chez le communiste la concrétisation de projections politiques heureuses que l'on invite le spectateur à partager.

L'exaltation et la patience (1944-1954)

Pour comprendre l'enthousiasme que partagent les trois enseignants, il nous faut revenir à la situation qui l'a fait historiquement éclore. Le seul souvenir des splendeurs du cinéma muet ne suffit pas. Il s'agit d'examiner le contexte de cette éclosion, c'est-à-dire les évolutions politiques et mentales autour de 1944.

Pendant l'occupation allemande et la dictature de Vichy, les maquis (exclusivement masculins, car accueillant et encadrant les jeunes gens qui refusaient le STO, soit le Service du travail obligatoire en Allemagne) réunissent bourgeois et prolétaires, artisans et intellectuels, chrétiens et communistes. Des barrières culturelles s'estompent. Des garçons mesurent l'intérêt des textes et des manifestations culturelles qu'ils n'ont jamais connus, des ingénieurs et des étudiants réalisent qu'ils peuvent mettre leur savoir à

disposition de personnes d'autres milieux que le leur. Des convergences idéologiques et sociales analogues sont à l'œuvre à tous les échelons de la Résistance, aussi bien à Londres autour du général de Gaulle, qu'à la tête des différents réseaux constitués en France : la droite gaulliste agit ainsi dans une large mesure en synergie avec les communistes, les socialistes, les chrétiens-socio-démocrates.

C'est cette mobilisation d'horizons multiples que l'on trouve dès 1943 exprimée dans le poème fondamental et «largement» diffusé d'Aragon *La rose et le réséda* : il exalte la fraternité de combat entre le communiste et le chrétien, le rouge et le blanc, «celui qui croyait au ciel» et «celui qui n'y croyait pas».

La paix revenue, le cinéma, plus encore que la littérature, la poésie ou le théâtre, est conçu comme capable d'illustrer, de conforter et en quelque sorte de donner vie à cette unité supposément reconquise. La structure du ciné-club avec le débat, qui conjoint le spectacle du monde avec l'échange verbal, devient ainsi un lieu privilégié pour continuer la rencontre des uns et des autres. Cette confrontation de paroles est aussi, plus secrètement, le moyen de cicatiser sans cesse les effets du traumatisme impensable de mai et juin 1940.

Il se trouve que parallèlement, en 1945 et 1946, le Gouvernement provisoire, largement composé de résistants de tous bords, a lancé deux chantiers parallèles, où le cinéma peut chaque fois trouver une place majeure : d'une part la réforme du système éducatif, en particulier des lycées qui étaient structurés jusque-là au service exclusif de la bourgeoisie, et d'autre part la renaissance de l'éducation populaire, qui avait été placée sous le boisseau par Vichy.

Dans l'Éducation nationale, le projet de réforme, lancé en fanfare par une commission compétente, se perd vite dans les sables : la bourgeoisie française, qui n'est pas restée loin des allées du pouvoir, ne cherche à ouvrir le lieu de formation de ses enfants ni à d'autres habitudes, ni à d'autres classes sociales, même si elle consent à ce que les lycées ne soient plus payants comme sous Pétain.

En revanche, la renaissance de l'Éducation populaire s'effectue avec une vitalité surprenante, et le cinéma occupe immédiatement une place prévalante avec les ciné-clubs, soutenue par un ministère politiquement favorable, celui de la Jeunesse et des Sports. Communistes, socialistes et chrétiens-socio-démocrates.

modéré-es peuvent continuer à s’y affranchir longtemps, même après 1947 et le début de la Guerre froide, des sectarismes qui traversent la société française et la gauche en particulier. C’est ce qui s’est passé par exemple pour la FFCCJ qui réunissait à des postes de direction le chrétien Agel et le communiste « modéré » Jean Michel. Cela constitue comme une sorte d’illustration, en tant de paix, du poème d’Aragon.

L’amour du cinéma revêt donc ici la valeur d’un liant social hors pair. Et les animateurs culturels, remettant à l’honneur la structure ancienne des ciné-clubs, en ont changé en fait profondément la signification : ce qui était avec 1940 de chics cénacles bourgeois ou, à l’inverse, des cercles militants politisés (en gros diffuseurs des films soviétiques censurés) cède ainsi la place à des forums infiniment plus ouverts, et par leur public, et par leur programmation.

Dès 1945, le succès de ce secteur renouvelé de « diffusion non commerciale de films » est impressionnant : en moins de trois ans, de 1946 à 1948, dix fédérations de ciné-clubs apparaissent et se structurent, achètent des copies et des droits, chacune ayant son orientation idéologique spécifique – mais non excluante – et s’efforçant d’avoir sa revue mensuelle dédiée, malgré les pénuries encore présentes de papier et d’encre. L’animateur·rice de ciné-club, dévoué·e, expert·e, personnalité culturelle locale ou pérégrin·e, prompt à se rendre de ville en ville, devient une figure sociale nouvelle.

C’est dans ce cadre que l’on peut saisir la portée de l’énergie proprement phénoménale que déploie Jean Michel. Ainsi, autour de 1950, il défraie la chronique et acquiert un prestige national parce qu’il se bat pendant sept ans sur le plan juridique pour défendre la cause du cinéma non commercial. En effet, au titre de directeur de celui de Valence, il gagne chacun des sept procès en cascade que l’administration fiscale de la ville s’obstine à provoquer contre lui. C’est que celle-ci s’irrite des franchises financières accordées au moment de la Libération aux ciné-clubs et, se calant chaque fois sur une interprétation restrictive des règlements, cherche à faire un exemple en ternissant la réussite trop éclatante de Jean Michel.

En quoi consiste cette réussite ? C’est qu’il est parvenu à organiser un grand ciné-club sur la base de valeurs démocratiques appliquées aux enfants, ou plutôt mieux, qu’il fait appliquer par les enfants eux-mêmes. Il décrit en effet une « véritable république » de jeunes responsables de séances auprès de 800 (800 !) d’entre elles et eux, âgé-es de six à seize ans,

en présence de six adultes seulement, dans la plus grande salle commerciale de la ville.

Jean Michel met ainsi en œuvre ce que personne n'avait préfiguré : les adultes quasi exclus des séances pour que les jeunes, explique-t-il, ne réagissent pas en fonction d'attentes extérieures ; et ces dernières exerçant, à tous les niveaux, des fonctions électives : rapporteur·euses d'écoles, conseil d'administration, commission-débat, commission-journal...

Pour la programmation, Jean Michel refuse les films destinés au public infantin, parce que, tranche-t-il, ils ne respectent pas la dignité de ce dernier. Il s'émerveille par contre de la façon réfléchie dont les jeunes accueillent les récits tragiques, comme celui du film soviétique *Le chemin de la vie* (Nicolas Elk, 1931) sur les délinquants rééduqués par un disciple du pédagogue Anton Makarenko. Jean Michel commente l'attitude des jeunes du ciné-club ainsi : « Goût de l'action constructive, goût de la lutte et de la réussite, acceptation du sacrifice : les enfants acceptent la mort de Mustapha. Mais cette acceptation est un acte de foi dans la vie¹². »

On trouverait, modulées autrement et à une échelle différente, bien des audaces aussi dans l'action d'Henri Agel. Il parvient dans les années 1950 à monter, au lycée de garçons Voltaire à Paris, une section de préparation à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC, actuelle Femis). De façon peu réglementaire, il va jusqu'à proposer aussi, dans le même lycée, à ses élèves de seconde par exemple, de choisir en cours de latin entre l'étude d'un texte de Tite-Live et celle d'un des courts métrages dont il dispose dans sa classe – des films de Buñuel, Resnais, Franju, Marker. Serge Daney, futur rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, alors élève dans l'établissement, raconte, que, fatalement, « la classe votait pour le cinéma¹³ ».

Ce qui est remarquable, c'est qu'Agel choisissait des films émotionnellement difficiles, des courts métrages d'auteurs généralement athées, propres à faire comprendre la dureté du monde, soit : *Terre sans pain* (Las Hurdes, Luis Buñuel, 1932) pour la misère extrême dans l'Aragon rural ; *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) pour les camps nazis ; *Hôtel des Invalides* (Georges Franju, 1951) pour les séquelles physiques des guerres ; *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949) pour les abattoirs parisiens ; *Les statues meurent aussi* (Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, 1953) pour le colonialisme. Agel se justifie ainsi : « [Face à ces films,] je sentais un remuement, un frémissement, une vibration chez tous ces garçons : ça les arrachait à leur

sécurité. Ils ont un professeur qui est sensible à la présence du Mal, il faut le leur faire connaître [...]. Le fait de voir des images, d'être pénétré par elles : les élèves sentaient que leur professeur était engagé là-dedans¹⁴. »

La fébrilité, et l'effondrement (1954-1963)

Les ciné-clubs ne paraissent bientôt plus un cadre suffisant pour les professeurs cinéphiles. Du reste, ils avaient été déjà déçus dans leurs attentes par l'échec des réformes scolaires de 1945-1946. Au fur et à mesure qu'ils gagnent pendant les années suivantes en efficacité et en puissance, ces enseignants souhaitent porter leur action au-delà, c'est-à-dire faire rentrer le cinéma au lycée comme matière à part entière, en s'appuyant sur l'exemple de l'efficiace culturelle qu'ils attribuent aux ciné-clubs. Ils se forgent ainsi au fil des ans une nouvelle conviction, que Jean Michel formule ainsi en novembre 1954 : « Tôt ou tard, nous le savons, le cinéma entrera au lycée, à l'école, non plus toléré comme passe-temps ou comme véhicule d'une autre connaissance, mais estimé et étudié en lui-même et pour lui-même¹⁵. » De son côté, au même moment, Agel déclare à des enseignants qu'il forme : « Osons le dire, il faut aboutir – le cinéma et la télévision nous le permettront – à un renversement, ou au moins à une modification de la pédagogie autoritaire¹⁶. »

À partir de cette même année 1954, le ministère de l'Éducation nationale alimente cette attente par des signes faisant croire à sa bonne volonté : des stages, des colloques, des associations sont encouragés. En janvier 1961, le ministre en personne, intervenant à la Chambre des députés, reconnaît que « la très grande valeur du cinéma devrait lui ouvrir une place dans les programmes d'enseignement¹⁷ ».

La remarque enflamme les esprits. Déjà avant les cinéphiles avaient conçu des programmes et des manuels de cinéma. Henri Agel et sa femme Geneviève Agel en avaient publié un très détaillé en 1957 pour l'enseignement catholique, qui pour sa part admettait, *quand c'était possible*, des cours de cinéma dans ses établissements. À partir de 1961 donc, l'attente se mue en quasi-certitude : pendant deux ans, les revues pédagogiques (*Les Cahiers pédagogiques* est depuis 1946 la revue des enseignants progressistes), les revues des ciné-clubs (*Cinéma 61* plutôt liée à la FFCC et au parti communiste ; *Image et son*, plutôt liée au parti socialiste) se mettent à publier articles, dossiers, numéros spéciaux en rafale sur la question. (En revanche, les revues

indépendantes des ciné-clubs sont soit indifférentes, comme *Les Cahiers du cinéma*, soit sourdement ou explicitement hostiles, comme *Positif*).

C'est là que Paul Leutrat déploie plus que d'autres son imagination. Il a déjà écrit dans *Image et son* et dans les *Cahiers pédagogiques* dans le sens de ses idées. Afin d'être plus percutant lorsqu'il lance le premier numéro d'*Artsept* en janvier 1963, il convoque le patronage d'écrivains renommés, impliqués par le cinéma et qui doivent attirer la bienveillance de l'intelligentsia d'avant-garde et de gauche : Jean Cayrol, Armand Gatti, Raymond Bellour, Michel Leiris, Philippe Sollers. Puis, les mois suivants, il rédige seul les 94 pages de son numéro spécial sur l'enseignement. Dans son vertige, il y indique comment il demande aux instituteurs une attitude de militants : pour leur ciné-club, ils doivent à tout prix trouver le temps de préparer les séances, « ne serait-ce qu'en prenant sur leurs heures de sommeil ». Son fascicule est à la fois un argumentaire de combat, un compte rendu de films pédagogiques déjà réalisés et un programme d'histoire du cinéma divisé en chapitres correspondant à chaque niveau du lycée.

Le numéro spécial de sa revue n'est pas seulement le signe d'un homme débordant de projets et d'énergie pour arriver à son objectif. L'album de photos par lequel il conclut le dossier livre en effet un témoignage plus énigmatique de l'émotion que son objet de prédilection suscite en lui : quatre photos soigneusement associées, concernant la célèbre séquence de l'escalier du *Cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925), montrent la furie d'une mater dolorosa prolétaire, à partir du personnage de la femme portant son fils tué au-devant des soldats tsaristes qui continuent à mitrailler.

Leutrat associe ainsi des affects profonds à sa passion sociale et politique du cinéma, qui attisent sans doute puissamment le sentiment d'urgence qui le porte. Il ouvre le numéro spécial de la revue en arguant que nous sommes, dit-il, « au moment où la question de l'enseignement devient chaque jour plus éminente¹⁸ ».

De fait, le ministre ne s'était engagé sur rien et, au mois de mai 1963, il fait publier la circulaire dite Capelle sur l'enseignement du cinéma où il refuse net les cours spécifiques espérés, se bornant à officialiser les clubs de formation cinématographique qui existaient déjà. Le numéro spécial de Leutrat, écrit avant mai, sort en juin et ne sert plus à rien. L'ivresse se dissipe. L'inspecteur abandonne sa revue. En 1964, la FFCCJ fondée par Jean Michel change son nom : elle s'appelle désormais la Fédération Jean Vigo.

Convoquer l'anarchisme anti-lycée de *Zéro de conduite*, c'est répondre au refus de mai 63 en brandissant, geste désabusé et crâne, la bannière subversive de l'art.

Pour les cinéphiles, s'ajoute ces années-là un nouvel obstacle qui les empêcherait de reprendre le combat dans les mêmes termes, s'ils en avaient encore le courage. Le contexte pédagogique se trouve en effet infléchi par les questions nouvelles de l'« audio-visuel » apportées par les chercheurs et les intellectuels d'une génération plus jeune, qui n'a pas vécu à l'âge adulte l'euphorie de l'immédiate après-guerre : ce sont les premières interventions de Christian Metz, né en 1931, ou de Michel Tardy, né en 1927, qui sont l'un et l'autre très influencés par Marshall McLuhan et la place grandissante que ce dernier accorde à la télévision dans ce qu'il nomme le « village planétaire ». Michel Tardy, sémiologue et psychopédagogue vite renommé, dira par exemple vouloir faire étudier la télévision plutôt que *Citizen Kane*, parce que, ajoute-il avec une provocation calculée, pour la télévision, « l'esthétique est le cadet de ses soucis¹⁹ ». On peut mesurer là que l'espace culturel et mental n'est plus du tout celui des ciné-clubs.

Blocages. La question de l'enfance

C'est par deux fois – en 1945-1946 puis à nouveau en 1963 – que les professeurs cinéphiles ont pensé que le cinéma, entrant à l'école, non seulement la revitaliserait, mais encore rendrait justice à la force de pensée et d'émotion des jeunes. Par deux fois, leur espérance a été mise en échec.

Tout se passe comme s'ils avaient sous-estimé la puissance d'une certaine idée négative des enfants très générale en France, au moins depuis le XIX^e siècle, et qui faisait que l'école et le lycée se refusaient à reconnaître leur dignité et consentaient donc à la violence scolaire, aux brimades, aux humiliations et à ce que l'on a appelé « la pédagogie noire », appliquée même aux enfants de la bourgeoisie. Des écrivains avaient dénoncé avec force cette maltraitante de principe, Émile Zola, Jules Vallès et surtout Victor Hugo. Ils avaient ébranlé quelque peu les consciences, et ce faisant contribué à des évolutions juridiques. Mais elles concernaient surtout le droit des enfants dans le cadre du travail en usine.

Les pédagogies alternatives nées autour du début du siècle, par exemple celle du Belge Olivier Delcroly (1871-1932), de l'Italienne Maria Montessori (1870-1952), du Français Célestin Freinet (1896-1966), ou du Russe Anton

Makarenko (1888-1939) reprennent la question sous une forme expérimentale, mais elles ont une faible influence, même si elles se soutiennent entre elles. Au milieu du xx^e siècle, l'évolution de la situation réelle des enfants restait donc toujours extrêmement lente.

De ce fait, si lors de l'occupation allemande, des garçons et des filles de seize ou dix-huit ans avaient été fusillé-es, si des gamin-es de dix ans avaient réussi à sauver leur peau en évitant les pièges de la Gestapo – ce dont témoigne Joseph Joffo dans *Un sac de billes*, publié en 1973 –, aucune instance politique pourtant, ni à gauche ni à droite, ne pensait en 1944 à changer les 21 ans de la majorité légale. (L'âge de dix-huit ans ne sera décidé qu'en 1974). On considérait toujours les enfants comme des non-sujets prolongés, à corriger d'abord, à n'entendre jamais, à suspecter toujours.

Un chercheur en sciences de l'éducation et psychanalyste des années 1980-1990, Francis Imbert, relève ainsi une citation qu'il trouve symptomatique de la culture française de l'éducation. Il la tire d'un livre d'Alfred Binet, inventeur de la notion de QI (coefficient intellectuel), livre de 1911 qui fut donné en modèle de réflexion pédagogique pendant des décennies. L'ouvrage est intitulé *Les idées modernes sur les enfants*. S'opposant implicitement à l'héritage de Victor Hugo ainsi qu'aux pédagogies alternatives contemporaines, Alfred Binet y assène que la sécheresse des enseignant-es est plus utile que leur disponibilité : « Les qualités de cœur sont, j'ai le regret de le dire, des qualités accessoires. Il se rencontre des maîtres qui sont secs, froids, indifférents jusqu'à la malveillance ; mais ils savent agir sur le troupeau²⁰. »

Les trois pédagogues dont nous avons retracé le combat étaient en désaccord avec cette idéologie dominante relative aux enfants. Mais, faisant partie de l'institution scolaire d'État, pouvaient-ils le manifester clairement ? En revanche, le cinéma, pourtant issu du secteur privé, mais indépendant jusqu'à être parfois « sauvage », incarnait pour eux ces qualités de cœur qu'il leur était difficile de vanter dans leur cadre professionnel.

Il est logique alors que les professeurs aient défendu particulièrement les quelques films qui s'intéressaient avec lyrisme et talent à l'éducation, que ce soit pour dénoncer le système conventionnel comme le faisait de façon cinglante Jean Vigo dans *Zéro de conduite*, ou, à l'opposé, pour défendre une pédagogie alternative comme celle d'Anton Makarenko dans *Le chemin de la vie*.

La référence aux enfants et à leurs émotions est de fait toujours présente dans les œuvres que mettent en exergue Agel, Michel et Leutrat. Ainsi, les

exemples qu'ils choisissent visent chaque fois à nous faire éprouver de la compassion pour une victime brutalisée, prise dans une situation qui lui échappe, et pouvant subir l'injustice la plus grave. Il peut s'agir d'un·e mineur·e, d'un·e enfant, placé·e un moment au centre des affects du film, comme pour le garçon inanimé que sa mère porte dans les bras en remontant l'escalier du *Potemkine*, situation sur laquelle insiste Paul Leutrat.

Jean Michel s'émeut ouvertement de l'empathie et de la gravité des jeunes spectateurs devant la mort de l'enfant à la fin du *Chemin de la vie*. Pour Henri Agel, cette violence subie est évoquée de façon très diverse si l'on considère que l'enfant, dans les documentaires qu'il passe, se trouve métaphorisé sous de multiples formes : celle de l'animal (les caprins chutant des falaises arides de *Terre sans pain*), du colonisé (les Africains spoliés des *Statues meurent aussi*), ou du jeune soldat (les grands blessés victimes de la « brutalisation » de guerre pour *Hôtel des Invalides*).

Indiquons au passage que le père d'Henri Agel, officier pacifiste et paradoxal, fut tué dans les premiers combats de 1914, et que sa veuve chercha à calmer sa douleur dans une passion dévorante pour le cinéma, passion qu'elle fit partager bientôt à son jeune fils... Si proposer d'installer le cinéma au lycée, c'est réparer l'enfance des autres, cela peut être aussi dans certains cas réparer la sienne propre.

Les réticences face à la réalisation

Il nous reste à analyser la place que les pédagogues des années 1943-1963 accordaient à la pratique de la réalisation. Elle était très réduite. Ils ont considéré le cinéma seulement comme objet de spectacle et support de réflexion, en l'ignorant comme instrument de création. Voir des films était la pratique exclusive chargée d'instruire l'enfant sur le monde et la société vus par des artistes professionnels.

Des trois pédagogues, même Jean Michel, celui qui est le plus attentif aux conditions réelles de la transmission sur les plans psychologique et organisationnel, ne considère pourtant pas que, jusqu'à l'âge de quinze ans, les enfants puissent « s'exprimer par le film car, explique-t-il, la création cinématographique est indirecte et discontinue, tandis que la création de l'enfant ne peut être que spontanée et continue²¹ ».

Les conditions sociales d'exécution de la création cinématographique expliquent, en partie au moins, ce point de vue catégorique. En fait, peu

d'animateurs font faire des films aux enfants. L'accès à la réalisation leur paraît hérissé d'obstacles matériels de tous ordres. Louis Malle, qui avait rêvé de faire L'IDHEC, en a très mal supporté le cursus une fois qu'il en eut réussi le concours d'entrée en 1953, entre autres parce que, indique-t-il, chaque étudiant ne disposait par an que d'une poignée de minutes de pellicule pour s'exercer à la réalisation – uniquement en standard professionnel.

Les conditions matérielles de l'époque suffisent-elles vraiment à justifier cette réticence française à la réalisation²²? Il semble que non. Dès 1927, en effet, grâce au standard Pathé-Baby 9,5 mm commercialisé en 1922 (le matériel de projection) et 1923 (le matériel de prise de vues), des instituteur·rices, en général communistes, groupé·es en réseau national autour de leur collègue Célestin Freinet, le réformateur pédagogue que nous avons déjà mentionné, le fondateur de l'Association pionnière L'École nouvelle, font faire des films (documentaires) à leurs élèves de classes primaires pour des échanges inter-écoles.

Le ministère de L'Éducation a pour sa part régulièrement subventionné en grand nombre les dispendieux projecteurs 16 et 35 mm, mais jamais le 9,5 mm qu'il méprise, ce standard peu coûteux, qui permet de plus de faire l'acquisition de caméras, elles aussi bon marché et dont on ne voit pas en haut lieu l'intérêt. Les instituteurs utilisent la structure d'une Coopérative de l'école laïque qu'ils ont organisée pour mutualiser le matériel de projection et de tournage²³.

Les professeurs cinéphiles que sont Henri Agel et Jean Michel n'ont rien repris des acquis des instituteur·rices expert·es des années 1930. Ils les ignorent parce que les professeur·es du secondaire sont alors dans un autre espace social que leurs collègues du primaire, et cela même à l'intérieur d'un parti politique, fût-ce le plus à gauche, c'est-à-dire le parti communiste français²⁴. En revanche, l'inspecteur primaire Leutrat, qui est dans une position culturelle plus ambivalente – il a été instituteur lui-même avant de changer de fonction – connaît et respecte Célestin Freinet. Leutrat cite en effet presque in extenso l'intervention très claire que Freinet fit en 1961 aux *Rencontres du film pour la jeunesse* à Cannes, la ville qui n'est pas que celle du fameux festival. L'inspecteur cite ce texte publié dans le premier numéro d'*Artsept*²⁵, mais comme pour en rétrécir aussitôt les propositions en ne les commentant pas. Par exemple, cette phrase de Freinet, essentielle : « Nous replaçons la création et l'expression personnelle au centre de tout notre processus éducatif²⁶. » De

cela, Paul Leutrat ne dit rien, parce que, si lui-même a fait tourner des films à des élèves, il semble qu'il les pense toujours dans une perspective d'exercices dévalués, qu'il évite d'en théoriser la dynamique, comme si le mot création était une incongruité²⁷. Il est vrai que Leutrat peut aussi considérer à bon compte que Freinet n'est pas vraiment compétent : celui-ci ne s'est en effet jamais déclaré cinéphile, avec ce que cela suppose d'exclusive et de passion affichée, le cinéma n'étant pour lui qu'un des secteurs de la culture parmi d'autres.

Cette fétichisation d'une technique mise en œuvre avec uniquement des standards « professionnels » empêche la mise à disposition souple et rapide à des jeunes des outils de réalisation. Il est curieux que la famille de Louis Malle, appartenant à la bourgeoisie fortunée du nord industriel de la France, ne la partageait pas : le père du futur cinéaste initiait vers 1945 ses garçons au maniement de la caméra avec du matériel 9,5 mm.

En 1984, les premières sections cinéma sont mises en place dans quelques lycées et parallèlement des ateliers de pratique sont rendus possibles dans les collèges et les lycées, les uns comme les autres avec un financement sérieux et substantiel. Ces décisions interviennent à la suite d'une nouvelle période de vingt ans, 1963 à 1984, dont plusieurs phénomènes évidemment ont modifié largement les conceptions qui avaient cours auparavant : les événements de Mai 68 et leurs effets, l'entrée importante du cinéma dans les universités, la montée de la télévision et des médias, l'évolution interne du cinéma lui-même et le retour de la gauche française au pouvoir en 1981.

La mise en place de cet enseignement du cinéma en lycée est très éloignée des préfigurations grandioses des professeurs d'après-guerre sur lesquels nous avons voulu attirer l'attention. Elle concerne en particulier un nombre limité d'élèves. Mais il y a des éléments de continuité significatifs entre la période actuelle et celle des années 1944-1963 : la liste des films étudiés au programme du bac de spécialité cinéma a comporté au fil de années des œuvres de Lang (cette année 2024 par exemple, avec *Le secret derrière la porte* [*Secret Behind the Door...*, 1947], Murnau, Buñuel, Welles, Vertov et Vigo qui réjouiraient fort les enseignants-cinéphiles de naguère, et la pratique systématique de l'expression cinématographique effectuée par les élèves eux-mêmes est comme un lointain écho des orientations de Célestin Freinet.

Notice biographique

Francis Desbarats, né en France dans la région Occitanie en 1950, a été formé par les ciné-clubs des années 1960. Devenu agrégé d'histoire en 1974 et enseignant en lycée et collège, il a rejoint parallèlement la Cinémathèque de Toulouse à partir de 1970. Il participe dès 1984 à l'une des sections cinéma qui viennent d'être créées au niveau lycée [élèves de quinze ans à dix-huit ans], et dans les années 2000, s'investit dans des structures de réalisations de films pour le niveau collège [élèves de douze ans à quinze ans]. Il donne des cours en IUFM [Institut universitaire de formation des maîtres] sur le cinéma pour les agrégatif-ves de lettres classiques [la seule agrégation comportant une épreuve obligatoire de cinéma] et co-dirige un colloque « Cinéma français et Histoire » à l'Institut Jean Vigo de Perpignan. En 2001, il soutient une thèse de doctorat intitulée *Origines, conditions et perspectives idéologiques de l'enseignement du cinéma dans les lycées en France*. Il intervient alors en France, en Allemagne, en Corée du Sud. Il est l'auteur d'articles, notamment pour des revues spécialisées telles que *Cinéma*, *Images documentaires* et *Les Cahiers de la Cinémathèque*.

Notes

1. François Amy de la Bretèque, entretien avec Henri Agel, *Archives*, n° 83 (novembre 1999) : 9.
2. Jean Vigo, « Vers un cinéma social », *Ciné-club*, n° 5 (février 1949) : 1. *Ciné-club* était la revue de la Fédération française des ciné-clubs (FFCC). Jean Vigo reprit plusieurs fois son texte sous des formes à peine variées, en particulier dans une présentation qu'il fit le 14 juin 1930 lors de la deuxième projection d'*À propos de Nice* (1930). « Vers un cinéma social » a plus récemment été réédité dans *Le cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960*, sous la direction de Daniel Banda et José Moure (Paris: Flammarion, 2011 [1930]), 224-226.
3. Henri Agel, *Exégèse du film, soixante années en cinéma (1934-1994)* (Lyon: Éditions Aléas, 1994), 218. Le livre est un recueil de textes anciens, doublé d'un entretien mené en 1994 par Phi-lippe Roger. Ce dernier texte a été prononcé en 1964.
4. Agel, *Exégèse du film*, 218.
5. Agel, *Exégèse du film*, 218, 197-199.
6. Pour compléter cette réflexion, voir l'article de Yann Goupil, « Regarder se montre », publié dans le présent numéro de *Nouvelles Vues*.
7. Jean Michel, « Pour la création de ciné-clubs d'enfants », *Enfance*, 10.3 (1957) : 209-210. Le texte est sans doute largement antérieur à 1957. Cette livraison de la revue était consacrée aux ciné-clubs et co-dirigée par Jean Michel. Mais celui-ci est mort accidentellement pendant la confection du numéro, sans avoir rédigé les articles qu'il lui destinait. Ses partenaires ont alors repris deux de ses textes publiés auparavant. Ils ont aussi ajouté deux hommages, dont l'un est signé Henri Agel.

8. Vigo, « Vers un cinéma social ».
9. Paul Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », *Artsept*, n° 1 (juin 1963) : 62.
10. Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », 18 ; et Paul Leutrat, « L'enseignement du cinéma », *Image et son*, n° 142 (juin 1961) : 6.
11. Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », 11-12.
12. Jean Michel, « Regards neufs sur les ciné-clubs », *Enfance*, 10.3 (1957) : 208. L'article original paraît dater de 1951.
13. Serge Daney, *Persévérance* (Paris : P.O.L., 1994), 18.
14. Agel, *Exégèse du film*, 24-25.
15. Jean Michel, « Cinéma et jeunesse : un faux problème », *Cinéma 55*, n° 1 (novembre 1954) : 48.
16. Agel, *Exégèse du film*, 209.
17. Au Québec, à la même époque, le cinéma reçoit une reconnaissance similaire dans les rapports Parent et Rioux. Voir Kim Décarie, *L'éducation cinématographique, une nouvelle approche pour les écoles secondaires québécoises*, mémoire de maîtrise (Montréal : Université de Montréal, 2011).
18. Paul Leutrat, *Artsept*, n° 1 (janvier 1963) : 2.
19. Michel Tardy, 1966, *Le professeur et les images* (Paris : Presses universitaires de France, 1966), 43.
20. Francis Imbert, *Pour une praxis pédagogique* (Vigneux : Matrices, 1985), 174.
21. Jean Michel, « Il n'y a pas de films d'enfants », *Ciné-club*, n°s 5-6 (mars-avril 1951) : 19.
22. À propos de la pédagogie de « l'analyse création », voir l'article d'Élise Tamisier, « Le cinéma, cent ans de jeunesse : constitution d'une pensée didactique du cinéma entre 1994 et 2021 dans le contexte de la scolarisation du cinéma en France » dans le présent numéro de *Nouvelles Vues*.
23. Valérie Vignaux, « Célestin Freinet et le cinéma, ou le cinéma français et l'éducation nouvelle (1927-1939) », Actes du colloque « Images à l'école, image de l'école, 1880-1960 », sous la direction de Philippe Bourdier (Orléans : IUFM Centre Val de Loire/Musée de l'École d'Eure-et-Loire, 2011).
24. On peut en juger à travers la cabale stalinienne au long cours que montent des agrégé-es cadres du parti et dirigeant-es de ses revues contre Freinet de 1944 à 1952 et au-delà. Voir Luc Bruliard et Gérard Shlemminger, *Le mouvement Freinet : des origines aux années quatre-vingt* (Paris : L'Harmattan, 1996), 50, 179. Voir aussi, sur le site Web du Centre international de recherche sur l'anarchisme (CIRA), www.cira.ch, les textes plus récents, mais non précisément datés, d'Henri Portier sur la question.
25. Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », 43-45.
26. Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », 44.
27. Leutrat, « Apprendre à voir le cinéma », 43-45.