Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social (Histoire et mémoire)

Pascal Laborderie

▶ **To cite this version:**

Pascal Laborderie. Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social (Histoire et mémoire). Éducation permanente, 2013, 195, pp.163-173. hal-02104613

HAL Id: hal-02104613
https://hal.univ-reims.fr/hal-02104613

Submitted on 10 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EDUCATION PERMANENTE

DOSSIER

APPRENDRE DU MALADE

HISTOIRE ET MÉMOIRE

Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social
Pascal Laborderie

HOMMAGE

Vincent Merle
23 avril 2013

LECTURES

AGENDA

REVUE TRIMESTRIELLE - JUIN 2013 - 21 €

N°
195

en partenariat avec le
Gehfa

Les ciné-clubs pour adultes : entre émancipation et contrôle social

Pascal Laborderie, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université de Reims Champagne-Ardenne, cerep-ea 4692 (laborderie.pascal@wanadoo.fr).

De manière liminaire, je souhaite situer mon parcours de recherche, et précisément ce qui m'a amené à m'interroger sur les finalités de l'éducation populaire par le cinéma. Ma thèse a porté sur l'histoire des offices du cinéma éducateur laïque en France dans l'entre-deux-guerres, notamment sur la manière dont ces offices ont instrumentalisé le cinéma non seulement dans le cadre d'une propagande sociale, mais aussi à des fins politiques en défendant les idées du Cartel des gauches. Tout au long de cette recherche, il me manquait des clés pour mieux comprendre cet usage social et politique du cinéma à l'attention des adultes dans ses relations complexes avec son homologue et concurrent direct : le cinéma éducateur confessionnel. Il est en effet difficile d'étudier un cinéma de propagande sans considérer la manière dont il se situe par rapport à une contre-propagande (Ellul, 1962). Dans le même ordre d'idées, je n'oublie pas la leçon de Chomsky selon laquelle tout ce qui est contre le système est dans le système. C'est pourquoi la nouvelle démarche de recherche qui s'impose à moi consiste à penser les finalités du cinéma d'éducation populaire à partir de la manière dont il s'est construit, dans un contexte de lutte entre activités laïques et activités confessionnelles. Aussi, cette recherche en histoire du cinéma éducatif et de la formation des adultes croise une question de philosophie de l'éducation : les divers dispositifs d'éducation populaire par le cinéma sont-ils des instruments d'émancipation ou de contrôle ? Dans cette perspective, j'envisagerai ici le cas des ciné-clubs qui émergèrent dans le monde de l'éducation catholique après la Seconde Guerre mondiale. Cette cinéphilie catholique est étudiée à travers la figure marquante d'Henri Agel, dont le *Précis d'initiation au cinéma* a constitué un ouvrage de référence pour les ciné-clubs catholiques (Agel et Agel, 1956).

Afin de mieux cerner les enjeux des mouvements de ciné-clubs, je reviendrai sur l'histoire de l'éducation populaire par le cinéma à partir d'un travail de périodisation qui permette de jalonner environ quatre-vingt-dix ans de cinéma d'éducation populaire (1899-1989). Puis j'étudierai plus précisément les écrits d'Henri Agel qui ont marqué les ciné-clubs catholiques. Enfin, je confronterai le cinéma éducateur et le cinéma des clubs afin d'interroger leurs finalités.

Du cinéma éducateur au ciné-club

Si le cinéma a été utilisé très tôt dans les conférences pour adultes – à partir de 1899 (Coissac, 1926) –, sa généralisation dans l'éducation des adultes date de l'entre-deux-guerres. Dès le début des années 1920, la Ligue de l'enseignement, les offices départementaux et régionaux du cinéma éducateur ainsi que leurs usagers, principalement les établissements scolaires publics, mais aussi des amicales, des hôpitaux, des casernes et des patronages industriels, forment un vaste réseau d'enseignement, d'éducation et de propagande par le cinéma : le cinéma scolaire et éducateur laïque. A partir de 1929, les offices du cinéma éducateur se regroupent dans la Fédération nationale des offices cinématographiques d'enseignement (FNOCE). En 1933, cette fédération s'affilie à la Ligue de l'enseignement, au sein de l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL).

Tandis que le cinéma scolaire concerne les activités d'enseignement dans la classe, le cinéma éducateur a pour ambition de modifier les pratiques du public dans les domaines civique, économique, sanitaire et social, en organisant des séances postscolaires (pour les enfants et les adolescents) et populaires (pour les adultes). Malgré la diversité des tranches d'âge auxquelles elles s'adressent, ces séances sont animées par une même conception du cinéma ; elles sont encadrées par les enseignants, qui constituent la cheville ouvrière des mouvements d'éducation populaire par le cinéma[1].

S'il est organisé dans le cadre d'un réseau associatif, le cinéma éducateur laïque occupe néanmoins un rôle paraétatique, dans la mesure où il est l'expression des politiques d'éducation et de propagande des ministères de l'Instruction publique, de l'Agriculture et du Travail (Laborderie, 2010). Ce cinéma de propagande consensuelle, notamment en matière d'hygiène, revêt cependant une dimension politique, car il promeut les idées et les actions des gauches radicale et socialiste. Aussi, il concurrence l'Eglise catholique dans l'encadrement des loisirs des adolescents et des adultes. Dès 1903, l'Eglise dispose d'un journal d'informations cinématographiques, *Le fascinateur,* dirigé par Georges-Michel Coissac. En

1. Pour cette raison même, les sources utilisées dans cet article concernent tout autant l'éducation des adolescents que celle des adultes, soit dans le cadre des séances postscolaires et populaires du cinéma éducateur, soit dans le cadre des ciné-clubs mixtes, c'est-à-dire constitués à la fois d'adolescents et d'adultes.

1927, les patronages catholiques ont leur fédération, le Comité catholique du cinématographe (CCC), qui édite les *Dossiers du cinéma.* En 1928, est créé l'Office catholique international du cinéma (OCIC). En 1929, dans son encyclique *Divini illius magistri,* Pie XI, « le pape du cinéma » (Béguin, 1995), félicite tous ceux qui s'emploient à faire du cinéma une œuvre d'éducation à la vertu. Les organes de presse catholique, *Le fascinateur* (1903), puis les *Dossiers du cinéma* (1927), sont antérieurs à leurs homologues laïques, *Phono-ciné-gazette* (1905) et *Ciné-document* (1931), de même que la fondation du CCC (1927) précède la création de la FNOCE (1929). En 1929, devant l'assemblée générale du Grand Orient de France, Joseph Brenier[2] plaide ainsi pour le développement des œuvres postscolaires, terrain sur lequel, selon lui, les œuvres catholiques ont pris de l'avance (Brenier, 1929).

L'expression « cinéma éducateur » désigne cependant tout autant les œuvres catholiques que les activités laïques. Bien que concurrentes, elles se trouvent en effet réunies dans une même conception utilitaire du cinéma. D'une manière générale, il s'agit d'utiliser un médium de masse afin de contrôler les loisirs des adultes selon des visées moralisatrices. Par exemple, les systèmes de cotes morales des films, mis en œuvre dans les années 1930 aussi bien chez les laïcs que chez les catholiques, sont symptomatiques du primat des critères moraux sur les critères esthétiques dans la manière dont on juge un film[3].

En 1929, la même année que la FNOCE, est fondée la Fédération des ciné-clubs de langue française, c'est-à-dire la future Fédération française de ciné-clubs (Gauthier, 1999). S'ils sont contemporains du cinéma éducateur, les premiers ciné-clubs s'en distinguent toutefois par la conception artistique du cinéma qu'ils défendent ; ils se situent à l'avant-garde et programment des films qui correspondent à un public d'experts, tandis que le cinéma éducateur vise tous les publics et projette des films de « tout-venant », c'est-à-dire « susceptibles de plaire à n'importe quel public » (Perrin, 1999). En revanche, l'émergence de nombreux ciné-clubs après la Seconde Guerre mondiale et leur explosion à partir du milieu des années 1950 s'inscrivent dans un mouvement d'éducation populaire qui tente de rompre avec les orientations élitistes des ciné-clubs des années 1930. Aussi, l'apparition d'une cinéphilie de masse constitue un basculement dans l'histoire de la relation entre éducation populaire et cinéma, puisque le cinéma devient un objet d'étude plutôt qu'un moyen d'édification.

2. Joseph Brenier est sénateur-maire socialiste de Vienne. Il est président du Conseil de l'ordre du Grand Orient de France, président de l'UFOCEL (1933) et de la Ligue de l'enseignement (1934).
3. Les systèmes de cotes perdurent après la Seconde Guerre mondiale. Sur les fiches de la revue *UFOCEL Informations* (1947-1951), qui succède à *Cinédocument*, chaque film se voit attribuer une cote artistique et une cote morale. La revue *Image et son* (1951-1972) qui prend la relève d'*UFOCEL Informations*, publie annuellement la *Saison cinématographique*, où les films reçoivent la cote de l'UFOLEIS jusqu'en 1963.

En 1945, la Fédération française de ciné-clubs (FFCC) reprend son activité. C'est le cas aussi de l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL) qui, en 1953, prend le nom d'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS), ce qui témoigne du glissement de ses activités de l'éducation par le cinéma vers l'éducation au cinéma. De même que l'UFOCEL constituait un réseau d'éducation par le cinéma non seulement des enfants et des adolescents mais aussi des adultes, l'UFOLEIS organise des séances de ciné-clubs pour tous les âges. De la même manière, en 1946, le monde de l'éducation catholique, proche de la Jeunesse indépendante chrétienne et de la Jeunesse ouvrière chrétienne (Montebello, 2005), s'appuie sur le réseau des patronages paroissiaux pour fonder la Fédération loisirs et culture cinématographiques (FLECC). Cette fédération publie jusqu'en 1978 la revue *Téléciné*[4]. Au début des années 1960, on ne compte en France pas moins de onze fédérations de ciné-clubs (Georgin, 1962), parmi lesquelles les trois plus importantes en nombre d'usagers sont l'UFOLEIS (environ 11 000 clubs), la FLECC (entre 600 et 700 clubs) et la FFCC (entre 125 et 450 clubs).

Du côté de l'enseignement catholique, la sortie en 1956 du *Précis d'initiation au cinéma,* d'Henri et Geneviève Agel, coïncide avec la volonté de développer l'éducation cinématographique dans l'enseignement secondaire. Si les premières initiatives en la matière datent de l'immédiat après-guerre, dans la Loire notamment (Georgin, 1962), l'éducation cinématographique dans le cadre des horaires et des programmes scolaires des premier, deuxième et troisième cycles, est prescrite par les directeurs diocésains lors du Congrès national des directeurs de l'enseignement libre, qui se déroule à Paris en mars 1957, à partir de l'impulsion donnée par le Pape dans l'encyclique *Miranda prorsus* (Pie XII, 1957). Ce mouvement de généralisation de l'éducation cinématographique dans le cadre de la classe est spécifique à l'enseignement catholique, dans la mesure où les établissements publics privilégient les activités culturelles périscolaires[5].

Pour autant, les ciné-clubs continuent de se développer dans les établissements catholiques, en particulier dans les lycées pour jeunes filles, où ils participent à l'animation de la vie des pensionnats. Surtout, la FLECC organise des ciné-clubs appelés « mixtes » parce qu'ils s'adressent à la fois à des adolescents et à des adultes. Le public y est majoritairement composé de jeunes gens qui entrent dans la tranche d'âge des 15-25 ans. En effet, à partir de la

4. Outre les ressources des fédérations de ciné-clubs, l'enseignement catholique possède une revue cinématographique trimestrielle, *L'écran et la vie,* et une cinémathèque : la Cinémathèque de l'enseignement libre (CEL).
5. La préférence des établissements publics pour les ciné-clubs coïncide avec la circulaire ministérielle du 31 mai 1963 qui reconnaît le rôle privilégié des ciné-clubs concernant la mise en œuvre de l'éducation cinématographique dans les établissements secondaires. Une enquête de Bernard Georgin (1966) sur la formation cinématographique des enseignants montre que l'éducation cinématographique dans le second degré public est presque toujours menée dans le cadre des ciné-clubs.

classe de première, les élèves fréquentent en principe les ciné-clubs pour adultes (*Enfance*, 1957). Les élèves de plus de 15 ans scolarisés dans les établissements privés constituent ainsi l'essentiel des bataillons des ciné-clubs de la FLECC (environ 50 000 personnes). Les séances des ciné-clubs d'obédience catholique fonctionnent sur le schéma adopté par tous les ciné-clubs : brève présentation, projection et discussion avec le public. Les contenus idéologiques peuvent cependant changer d'un mouvement de ciné-clubs à l'autre. Par exemple, les animateurs de la FFCC, proches du Parti communiste, tiennent un discours fréquemment anticlérical. Il en est ainsi de Georges Sadoul lorsqu'il fustige « l'imagerie doucereusement naturaliste du genre Saint-Sulpice » dans *La vie et la passion de Jésus Christ*, de Ferdinand Zecca produit par Pathé en 1905 (Sadoul, 1946). Du côté des ciné-clubs catholiques, les contenus théoriques sur le cinéma sont empruntés à Henri Agel, Amédée Ayfre et André Bazin, c'est-à-dire aux figures marquantes de cette cinéphilie d'obédience catholique qui s'affirma en France après la Seconde Guerre mondiale et qui publia aux éditions du Cerf[6].

Henri Agel et la cinéphilie catholique

Henri Agel revendiquait son appartenance à la communauté catholique et n'a cessé, toute sa vie, de mener dans un seul mouvement sa vie de chrétien et sa vie de cinéphile. En 1937, il est agrégé de lettres classiques et prend son premier poste au lycée Fermat de Toulouse. Quelques mois avant la guerre, il fait la rencontre d'Amédée Ayfre, un prêtre avec lequel il collaborera pour *Le cinéma et le sacré*, publié en 1953 aux éditions du Cerf, et dans lequel Amédée Ayfre signe la postface[7]. En 1942, il se marie avec Geneviève et, dans l'immédiat après-guerre, il lance avec elle le premier ciné-club scolaire de Toulouse en même temps qu'il fonde *Toulouse-Magazine* (Agel, 1996). En 1946-1947, Léon Moussinac, directeur de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), lui confie un cours sur les rapports entre le cinéma et la littérature. A partir de 1947, il enseigne au lycée Voltaire de Paris où il crée un cours préparatoire à l'IDHEC. Avec *Le cinéma a-t-il une âme ?* (1952) et *Le cinéma et le sacré* (1953), il commence une longue série, puisque sa bibliographie compte au moins trente-quatre livres. Ce fervent amoureux du cinéma qui enseignait « l'art de l'amour de l'art du cinéma » (Agel, 1996) revendiquait l'enseignement du jugement de goût avec une subjectivité bien affirmée.

En 1956, Henri et Geneviève Agel publient un *Précis d'initiation au cinéma,* qui se présente comme le premier manuel « d'initiation au langage cinématographique » dans le

6. Les éditions du Cerf ont notamment publié *Qu'est-ce que le cinéma ?*, d'André Bazin (1958-1962).
7. En 2004, Henri Agel a signé la préface d'un recueil de textes écrits par Amédée Ayfre dans les années 1950 et 1960 : *Amédée Ayfre, un cinéma spiritualiste*, textes réunis par René Prédal, Paris, éditions du Cerf, 2004.

cadre de l'enseignement du second degré[8]. Ce manuel connaît un succès d'édition et touche un public plus large que celui auquel il prétend s'adresser, en l'occurrence les élèves et les professeurs des classes de troisième à la classe de philosophie. Selon Geneviève Agel, l'ouvrage rencontre aussi un succès auprès des parents d'élèves eux-mêmes (Agel, 2011). Surtout, il constitue un ouvrage de référence pour les animateurs des ciné-clubs catholiques, aussi bien dans les ciné-clubs scolaires que dans les ciné-clubs pour adultes[9].

De même que, en 1925, Eugène Reboul publiait *Le cinéma scolaire et éducateur,* manuel qui a marqué le cinéma éducateur précisément dans le premier degré, l'ouvrage d'Henri et Geneviève Agel est lui-même pionnier, puisqu'il s'agit du premier manuel scolaire destiné au second degré. Ce rapprochement nous paraît d'autant plus pertinent qu'il réinscrit cette histoire du cinéma d'éducation populaire dans l'histoire plus générale du système éducatif français. En effet, il n'est pas inintéressant de constater que l'évolution des usages du cinéma dans l'éducation populaire s'est opérée au moment même où s'amorçait la démocratisation du second degré. Le cinéma éducateur était principalement mis en œuvre par les instituteurs dans les écoles primaires. Le développement des ciné-clubs coïncide quant à lui avec les débuts de l'enseignement cinématographique dans les collèges et les lycées, précisément au moyen des ciné-clubs scolaires. Tandis que, dans la première période, le cinéma est un moyen utilisé à des fins d'enseignement ou de propagande, il devient, durant la seconde période, un objet d'étude et/ou de vénération.

Aussi, l'organisation du *Précis d'initiation au cinéma* témoigne d'une conception spiritualiste de l'art cinématographique. Le sommaire de l'ouvrage propose une organisation des contenus enseignables dans une progression qui va de la classe de troisième jusqu'à la classe de philosophie, ce qui initie une véritable réflexion didactique sur l'enseignement du cinéma. A cet égard, le manuel est tout à fait pionnier. Alors que les modalités de production d'un film sont étudiées en classe de troisième et révisées en seconde, l'enseignement du cinéma en tant que moyen d'expression est réservé à la deuxième partie du second cycle. Selon cette conception hylémorphiste du cinéma, où la matière filmique est informée par la pensée d'un cinéaste, les aspects matériels (donc les moins élevés spirituellement) sont dévolus à la classe de troisième, tandis que les élèves des classes de seconde, première et philosophie, cultivent leur goût pour le cinéma d'auteur. La progression des contenus enseignés suit elle-même cette ligne spiritualiste :

8. Henri Agel a rédigé tout le manuel à l'exception des fiches situées à la fin de l'ouvrage dont s'est occupée Geneviève Agel (Agel, 2011).
9. Par exemple, en 1957, à Saint-Etienne, le ciné-club Film et jeunesse, animé par A. Vallet, utilise le *Précis d'initiation au cinéma* comme source théorique principale (Vallet, 1957).

on commence par aborder le montage, puis on en vient aux notions d'œuvre et d'auteur, pour enfin considérer les rapports qu'entretient le cinéma avec les autres arts à travers les problématiques des genres, de l'adaptation et de l'avant-garde.

D'un point de vue idéologique, l'ouvrage tout entier repose sur le principe selon lequel le cinéma constitue le moyen d'expression d'une subjectivité animée par des intentions à la fois morales et artistiques, en d'autres termes un auteur. Aussi, selon Henri Agel, le cinéma ne doit pas être rabaissé au simple rang d'instrument d'une propagande, ce qui constitue un point de rupture radicale avec les fonctions et les usages du cinéma éducateur. Avant même d'observer comment cela transparaît dans le manuel, il est intéressant d'envisager les livres théoriques qui le précèdent et en particulier *Le cinéma a-t-il une âme ?* (Agel, 1952). Dans ce premier essai, l'esthétique du cinéma d'Henri Agel se constitue violemment contre cette habitude de « plaquer une morale sur un film, de demander au film d'être "l'illustration" d'une morale » (Agel, 1952). L'introduction de l'ouvrage se présente ainsi comme une diatribe contre tout ce qui réduit le cinéma au niveau « d'un instrument, d'une thérapeutique » *(ibid.)*. En revanche, la dimension esthétique du cinéma y est considérée comme « créatrice d'humanisme, de dynamisme éthique ». Cette conception s'inscrit en plein dans le courant spiritualiste. Pour s'en convaincre, on peut se référer notamment à l'un des pères de ce courant, Henri Bergson, dans *L'énergie spirituelle,* pour qui « l'élan de conscience qui manifeste l'élan de vie échappe à l'analyse par sa simplicité » (Bergson, 1919).

La nature même de ce mouvement spirituel qui « échappe à l'analyse » justifie la subjectivité du jugement de goût, telle qu'elle est revendiquée en fin d'introduction : « Non plus que le monde transmis par le cinéma, cet essai ne tend à l'objectivité. Il est difficile de parler froidement de ce qu'on aime. Et on se résigne mal à corseter ses goûts » (Agel, 1952). De fait, il s'agit d'une pétition de principe qui se construit, et en quelque sorte fait système, contre la démarche filmologique. On pourrait en effet s'étonner d'une didactique qui s'appuierait non pas sur un savoir construit à l'intérieur d'une discipline mais sur une forme de ferveur. Cette démarche s'inscrit néanmoins dans la grande tradition platonicienne qui entend mener de manière conjointe amour et connaissance.

De manière classique (on a vu que Henri Agel avait fait ses humanités), son esthétique est inséparable de la morale, et s'inscrit par là même dans la conception du beau telle qu'on la trouve chez Kant ou Hegel. De surcroît, elle entend servir une forme d'« humanisme chrétien ». Cependant, contre toute attente, Henri Agel, loin de fustiger les films qui font œuvre de propagande matérialiste, porte sa critique sur les films moralisateurs d'obédience catholique. Il signale ainsi les faiblesses du *Chant de Bernadette,*

de *Dieu est mort*, des *Cloches de Sainte-Marie*[10], qu'il qualifie d'« œuvres bâtardes » susceptibles d'être considérées à juste titre par la critique anticléricale comme des « bondieuseries ». Du côté de la cinéphilie d'obédience communiste, on peut trouver la même réserve de la part de Georges Sadoul à propos des films militants de Jean Renoir, en particulier de *La vie est à nous* et de *La Marseillaise* que l'historien du cinéma préfère oublier au profit de *La règle du jeu* (Abel, 1988)[11]. D'où cette proposition : il semble que, à ce moment précis, le cinéma d'éducation populaire, qu'il soit spiritualiste (Henri Agel, André Bazin) ou matérialiste (Georges Sadoul), ostracise la conception utilitaire du cinéma qui correspond au cinéma d'éducation populaire d'avant-guerre au profit d'une conception « auteuriste », pour reprendre l'expression de Richard Abel (1988). On sait comment la propagande hitlérienne par le cinéma a profondément marqué les esprits et initié cette volonté de démystification qui se trouve aussi à l'origine de la filmologie et de la sémiologie.

Comment cette conception anti-utilitaire transparaît-elle dans le *Précis d'initiation au cinéma* ? Le basculement du cinéma éducateur vers la cinéphilie est particulièrement décelable dans la taxinomie des « genres au cinéma ». L'ouvrage jette en effet l'anathème sur les genres appelés « hybrides » (le film historique, le film biographique et le film à thèse), c'est-à-dire ces genres de films qui articulent un récit et une leçon de morale. Selon Henri Agel, « le film à thèse ou film didactique, tout comme le roman à thèse, est l'un des plus opposés à l'essence de l'art. Plaquer un certain nombre d'images sur une construction minutieusement subordonnée à la démonstration qui doit s'en dégager, réduire la psychologie, les faits et gestes des personnages à cette finalité initiale qui leur enlève toute authenticité, voilà certes l'atteinte la plus grave à la complexité et au libre jeu de l'énergie créatrice » (Agel et Agel, 1956). Dans un premier temps, c'est Charles Spaak et André Cayatte pour *Justice est faite, Nous sommes tous des assassins* et *Le dossier noir,* qui sont visés par ce réquisitoire[12]. Mais d'autres films ou d'autres auteurs sont purement et simplement passés sous silence. On le sait, l'idéologie d'un discours transparaît non seulement dans ce qu'il dit mais aussi dans ce qu'il ne dit pas.

10. *Le chant de Bernadette – The Song of Bernadette* (Henri King, 1943) est un film hagiographique sur la vie de Bernadette Soubirous ; *les Cloches de Sainte-Marie - The Bells of St. Mary's* (Leo McCarey, 1945) raconte la persécution d'un prêtre par une junte militaire révolutionnaire au Mexique durant la guerre des Cristeros ; *Dieu est mort - The Fugitive* (John Ford, 1947) dépeint les dissensions entre un prêtre et une sœur au sujet de l'éducation mise en œuvre dans une école catholique.
11. *La vie est à nous* (1936) et *La Marseillaise* (1937) sont l'expression de l'engagement politique de Jean Renoir, proche du Parti communiste, dans le contexte du Front populaire. Se présentant comme une comédie de mœurs, *La règle du jeu* (1939) constitue l'un des chefs d'œuvre de Jean Renoir les plus adulés par les cinéphiles.
12. *Justice est faite* (1950), *Nous sommes tous des assassins* (1952) et *Le dossier noir* (1955) sont des films de fiction à visée argumentative, qui constituent tous les trois des réquisitoires contre le fonctionnement de la justice.

Dans cette perspective, le cinéma de Jean Benoît-Lévy, qui occupait le premier rang dans les goûts des éducateurs de la précédente période, tombe à ce moment précis dans l'oubli.

Discussion

En définitive, Henri Agel est à la fois un pionnier et une figure inclassable. En initiant les études cinématographiques dans le secondaire, Henri Agel s'est en effet isolé des autres membres du corps professoral. En défendant une conception artistique du cinéma aux dépens de certains films religieux de piètre qualité, il s'est fait aussi des ennemis du côté des catholiques. Et naturellement, il n'était pas non plus « en odeur de sainteté » chez les matérialistes. En somme, contre tout dogmatisme, la cinéphilie d'Henri Agel visait avant tout à développer l'esprit critique et se conformait en cela à l'humanisme de l'homme libre qu'il était.

On retrouve ici la conception kantienne de l'émancipation telle qu'elle s'affirme dans le fameux « penser par soi-même » et qui consiste à s'affranchir de toute direction de conscience. En première analyse, cette conception de l'éducation semble plus émancipatrice que celle mise en œuvre par le cinéma éducateur. En effet, le cinéma éducateur souffre d'une vision mécaniste de la propagande qui consiste à croire qu'il suffit d'asséner des vérités au spectateur pour qu'il les assimile. Le ciné-club s'inscrit en faux contre cette passivité présupposée d'un spectateur-buvard, et parie quant à lui sur l'activité d'un spectateur-critique. Du reste, on voit mal comment il serait possible d'émanciper une personne qui ne serait pas intellectuellement active.

Pour autant, les ciné-clubs, avec leur conception plus individualiste et élitiste d'un spectateur expert, n'ont pas rencontré le public populaire. Le glissement d'une conception éducatrice vers une conception cinéphilique du cinéma d'éducation populaire n'est certes pas dénué d'enjeux sociopolitiques, dans la mesure où il s'effectue durant cette période si conflictuelle où l'Education nationale tente de réunir l'école d'en bas et l'école d'en haut, c'est-à-dire l'école primaire, animée par les instituteurs, avec son souci fondamental d'éducation populaire, et les collèges et lycées, animés par le corps des agrégés, qui constituent alors le pendant élitiste du système. Aussi, l'expression même de cinéma d'éducation populaire raisonne différemment quand on l'envisage dans le second degré, si l'on tient compte du fait qu'en 1950, seulement 4,8 % d'une classe d'âge obtient le baccalauréat et qu'au début des années 1970, les trois-quarts des enfants d'ouvriers n'ont pas dépassé le certificat d'études professionnelles. En 1970, le livre de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron sur la reproduction montre bien que le système éducatif contribue à reproduire les différences sociales par la violence symbolique qu'il exerce en particulier dans les modes d'appréhension des objets culturels (Bourdieu et Passeron, 1970). On sait par ailleurs, selon un rapport de l'UNESCO qui date de 1966,

que l'enseignement cinématographique peine à se généraliser dans le secondaire (Georgin, 1966). Aussi, le goût des professeurs du second degré pour les jugements de goût et leur réticence à développer l'enseignement cinématographique apparaissent comme l'expression de la mainmise des élites sur un système qui peine à se démocratiser. Il semblerait ainsi que la bataille culturelle de la cinéphilie de masse contre la cinéphilie experte ait été perdue. Durant leur âge d'or, les ciné-clubs sont en effet désertés par les ouvriers et deviennent des lieux de sociabilité pour la petite bourgeoisie, véhiculant « une culture populaire sans le peuple » (Montebello, 2005).

Du cinéma éducateur au ciné-club, deux conceptions de l'émancipation se succèdent. La première, collective, penche plutôt du côté d'un contrôle social direct en même temps qu'elle s'adresse spécifiquement aux mondes ouvriers ; la seconde, individuelle, témoigne d'une vision plus libérale en même temps qu'elle tend à délaisser les publics populaires. Sous la III^e^ République, l'éducation populaire répond à la nécessité d'encadrer le peuple dans l'exercice de la citoyenneté. Même les partisans les plus acharnés de l'attribution du droit de vote au peuple n'envisagent pas de confier un tel pouvoir à des personnes non éduquées. Ainsi l'éducation populaire engage-t-elle à l'origine un processus d'émancipation collective, celle d'une somme de personnes non pas prises individuellement, mais faisant partie intégrante d'une entité qui les dépasse, le suffrage universel. Dans une perspective culturelle, il s'agit avant tout pour le peuple de se créer une culture commune. C'est le sens du cinéma éducateur, qui utilise le cinéma comme un médium de masse susceptible d'éduquer le peuple à la citoyenneté. Enfin libéré de cette forme d'instrumentalisation, libéré aussi du carcan moralisateur dans lequel les éducateurs l'avaient enfermé, le modèle des ciné-clubs semble de prime abord constituer un progrès démocratique. Cependant, avec l'avènement des ciné-clubs, une conception culturelle individualiste, celle du « se sauver soi-même », semble vouloir s'affirmer au détriment de la culture pour tous.

On retrouve ici un débat somme toute classique dans le champ de la philosophie de l'éducation sur les finalités individuelles ou collectives de l'éducation (Reboul, 1925). Il me semble que cette recherche d'un équilibre entre visées individuelles et collectives dans la formation des goûts cinématographiques préside à la démarche philosophique de Jacques Rancière. Celui-ci conçoit en effet l'émancipation du spectateur dans un entre-deux, c'est-à-dire à la fois comme l'aboutissement d'une trajectoire individuelle et comme le résultat d'un effort collectif (Rancière, 2008). Le chemin étroit d'une véritable émancipation socioculturelle se situerait ainsi sur cette ligne de crête qui évite non seulement le dressage culturel, mais aussi la violence symbolique exercée par l'innéisme du jugement de goût. ◆

Bibliographie

ABEL, R. 1988. *French Film Theory and Criticism. A History/Antology. Vol. 2. 1929-1939*. Princeton, University Press.

AGEL, G. 1996. *Ma vie en cinéma, ou les années du bonheur.* Paris, L'Harmattan.

AGEL, G. 2011. *Conversation téléphonique*. 19 octobre 2011.

AGEL, G. ; AGEL, H. 1956. *Précis d'initiation au cinéma*. Paris, Editions de l'Ecole.

AGEL, H. 1952. *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Editions du Cerf.

AGEL, H. ; AYFRE, A. 1953. *Le cinéma et le sacré*. Paris, Editions du Cerf.

AYFRE, A. 2004. *Un cinéma spiritualiste*. Textes réunis par René Prédal. Paris, Editions du Cerf.

BAZIN, A. 1958-1962. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Editions du Cerf.

BÉGUIN, M. 1995. *Le cinéma et l'Eglise. Cent ans d'histoire(s) en France*. Paris, Fiches du cinéma.

BERGSON, H. 1919. *L'énergie spirituelle. Essais et conférences.* Paris, Puf.

BOURDIEU, P. ; PASSERON, J.-C. 1970. *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris, Minuit.

BRENIER, J. 1929. *Création, défense et développement des œuvres postscolaires et périscolaires*. Discours présenté devant l'assemblée générale du Grand Orient de France. Paris.

COISSAC, G.-M. 1926. *Le cinématographe et l'enseignement.* Paris, Editions du Cinéopse.

ELLUL, J. 1962. *Propagandes*. Paris, Armand Colin.

ENFANCE. 1957. « Ciné-club des jeunes d'Arras ». Tome 10, n° 3, p. 242-244.

GAUTHIER, C. 1999. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris, AFRHC/EDC.

GEORGIN, B. 1962. *L'enseignement de l'art cinématographique aux différents niveaux scolaires et perspectives d'un enseignement visuel en dehors du cinéma.* Communication présentée à la table ronde de La Mendola. Milan, août.

GEORGIN, B. 1966. *Enquête sur l'enseignement du cinéma dans les écoles normales supérieures et dans la formation des instituteurs et professeurs du deuxième degré en France.* Rapport pour l'UNESCO. Paris, 18 février.

LABORDERIE, P. 2010. « *Le voile sacré* [Jean Benoit-Lévy, 1926], un film d'éducation populaire dans le réseau du cinéma éducateur laïque ». *Dans :* F.-F. Laot (dir. publ.). *L'image dans l'histoire de la formation des adultes.* Paris, L'Harmattan, p. 31 48.

MONTEBELLO, F. 2005. *Le cinéma en France*. Paris, Armand Colin.

PERRIN, C. 1999. *Entretien*. Lyon, 10 février.

PIE XI. 1929. *Divini illius magistri.* Lettre encyclique. Rome, 31 décembre.

PIE XII. 1957. *Miranda prorsus*. Lettre encyclique. Rome, 14 mars.

RANCIÈRE, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.

REBOUL, E. 1925. *Le cinéma scolaire et éducateur. Manuel pratique à l'usage des membres de l'enseignement et des œuvres postscolaires*. Paris, Puf.

SADOUL, G. 1946. « Les apprentis sorciers d'Edison à Mélies ». *Revue du cinéma.* N °1, p. 34-44.

VALLET, A. 1957. « Film et jeunesse - Saint-Etienne ». *Enfance*. Tome 10, n° 3, p. 273 279.