

L'enseignement du cinéma dans le Précis d'initiation au cinéma (Agel H. et G., 1956) [en ligne]

Pascal Laborderie

► **To cite this version:**

Pascal Laborderie. L'enseignement du cinéma dans le Précis d'initiation au cinéma (Agel H. et G., 1956) [en ligne]. Mise au Point: Cahiers de l'AFECCA, Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audio-visuel, 2015, 10.4000/map.1860 . hal-02104632

HAL Id: hal-02104632

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02104632>

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.

Mise au point

Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

7 | 2015 :

Les enjeux didactiques des études cinématographiques et audiovisuelles

Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : Théories, méthodes, idéologies, finalités

L'enseignement du cinéma dans le *Précis d'initiation au cinéma* (Agel H. et G., 1956)

The Conception of Film Education in the Précis d'initiation au Cinéma (Agel H. & G., 1956)

PASCAL LABORDERIE

Résumés

Français English

Henri Agel est une de ces figures pionnières qui a introduit l'éducation cinématographique dans les collèges et les lycées. Son *Précis d'initiation au cinéma*, qu'il a coécrit avec sa femme Geneviève, se présente comme le premier manuel d'initiation au langage cinématographique dans le cadre de l'enseignement du second degré. C'est pourquoi l'étude des choix pédagogiques, didactiques et idéologiques de ce manuel nous paraît pertinente quand il s'agit d'envisager l'essor de l'éducation cinématographique et de la cinéphilie catholique. Afin d'éclairer l'émergence en France d'une des grandes conceptions de l'enseignement du cinéma, nous proposons d'étudier le *Précis d'initiation au cinéma* selon trois axes : historique, didactique et idéologique.

The aim of this article is to study the *Précis d'initiation au Cinéma (The Handbook of cinema)*, which focuses on the teaching of cinema in French schools. Henri Agel, the author, is amongst the first who introduced cinema teaching in secondary schools. The *Précis d'initiation au Cinéma*, co-written with his wife Geneviève, was the first introductory manual to film language for secondary level teaching. For this reason, it is important to investigate the educational and ideological choices of this book to gain a proper understanding of the development of film studies and Catholic cinephilia. In order to show the emergence of one of the major approaches to teaching film studies in France, we will examine three strands in the *Précis d'initiation au cinéma*: historical, didactic and ideological.

Entrées d'index

Mots-clés : Ciné-club, cinéma éducateur, cinéphilie, didactique du cinéma, éducation cinématographique, éducation populaire, enseignement catholique, laïcité

Keywords : film club, film teacher, cinephilia, didactics of the cinema, film studies, film education, second level education, popular education, Catholic education, secularism

Texte intégral

Introduction

1 En France, dans l'entre-deux-guerres, l'école primaire a connu un formidable mouvement de généralisation de l'enseignement et de l'éducation par le cinéma dans le cadre du cinéma scolaire et éducateur. En revanche, l'utilisation du cinéma dans l'enseignement du second degré a tardé à se développer. Au tournant des années 1950, la convergence d'un grand nombre de facteurs encore insuffisamment étudiés aujourd'hui explique un profond changement des pratiques cinématographiques d'éducation populaire, qui basculent de l'éducation par le cinéma (le cinéma éducateur) à l'éducation au cinéma (l'éducation cinématographique dans la classe et le ciné-club). Parmi ces facteurs, on peut citer le rôle d'impulsion joué par les acteurs et les institutions (telles que le CNC, l'IDHEC, les cinémathèques, les fédérations de ciné-clubs¹), l'institution d'un régime fiscal favorable au cinéma non commercial, la généralisation dans les établissements scolaires du format intermédiaire sonore, le développement des mouvements des ciné-clubs de jeunesse, le renouvellement générationnel des animateurs des associations d'éducation populaire, la défiance aussi de ces animateurs à l'égard du cinéma éducateur jugé trop démonstratif, l'amorce d'un lent phénomène de démocratisation de l'éducation dans le second degré, la percée de nouvelles méthodes pédagogiques dans le système éducatif et l'apparition d'une didactique du cinéma.

2 Henri Agel est sans nul doute une de ces figures pionnières dont l'action se situe à ce point de rencontre entre une tentative de démocratisation de l'éducation dans le second degré et l'émergence d'une didactique du cinéma. *Le Précis d'initiation au cinéma*, qu'il a coécrit avec Geneviève Agel, sa femme, se présente comme le premier manuel « d'initiation au langage cinématographique » dans le cadre de l'enseignement du second degré². C'est pourquoi l'étude de ce manuel nous paraît tout à fait intéressante quand il s'agit d'envisager l'essor de l'enseignement cinématographique en France et d'éclairer le rôle des divers courants d'éducation populaire, en l'occurrence l'éducation populaire d'obédience catholique, dans l'émergence d'un discours à propos du cinéma.

3 Tout d'abord, il est nécessaire de réinscrire la publication de ce manuel à la fois dans la biographie d'Henri Agel, dans l'histoire du système éducatif français et dans l'histoire socioculturelle des modes d'appréhension du cinéma par les enseignants. Ensuite, il est important d'étudier les choix didactiques et pédagogiques de l'ouvrage. En effet, le *Précis d'initiation au cinéma* ne se constitue pas seulement comme un ouvrage didactique à l'usage des enseignants, mais aussi comme un manuel à l'usage des élèves. Enfin, il paraît pertinent d'étudier en quoi ces choix didactiques et pédagogiques participent d'une idéologie, notamment de la conception auteuriste du cinéma, telle qu'elle se généralise en France au tournant des années 1950 dans le monde de l'éducation.

Le Précis d'initiation au cinéma dans le parcours d'Henri Agel et dans le contexte des années 1950

4 Quel est le parcours d'Henri Agel en particulier jusqu'au moment où il écrit son *Précis d'initiation au cinéma* ? Comme chacun le sait, 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 cinéophile. Avec André Bazin, il a constitué une des figures marquantes de cette cinéphilie catholique qui s'affirma en France après la Seconde Guerre mondiale et qui publia aux Éditions du Cerf³. Concernant les informations biographiques, nous reprendrons ici les éléments qui ont été publiés après son décès en 2008⁴. Il est né en 1911 de famille extrêmement modeste. Dès l'âge de huit ans, le cinéma a constitué pour lui un mode d'évasion, au travers notamment des films de Chaplin. 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 de l'abbé Amédée Ayfre, 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. En 1942, il se marie avec Geneviève et, dans l'immédiat après-guerre, lance avec elle le premier ciné-club scolaire de Toulouse en même temps qu'il fonde Toulouse-Magazine⁵. En 1946-47, Léon Moussinac, le directeur de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), accepte de lui confier un cours sur les rapports entre cinéma et littérature et, à 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 ?*, publié aux Éditions du Cerf en 1952, et *Le cinéma et le sacré* chez le même éditeur en 1953, il commence le début d'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 », la formule est de sa femme⁶, revendiquait l'enseignement du jugement de goût avec une subjectivité bien affirmée. Il n'était pas pour autant hostile à une approche savante telle qu'elle émergea après-guerre avec la filmologie. Ainsi, en 1954, il contribue au fameux livre dirigé par Etienne Souriau, *L'univers filmique*. Dans la revue *Cinémas* consacrée à la filmologie⁷, François Albéra et Martin Lefebvre notent cette participation à l'entreprise filmologique qu'on peut juger atypique pour un spiritualiste, puisque d'un point de vue épistémologique la filmologie constitue ce point de rupture où le cinéma ne peut plus constituer un objet d'amour tel que Henri Agel le considère. Cependant on peut déceler le même souci de conjuguer son amour du cinéma avec l'ambition de fonder les études cinématographiques au niveau universitaire dans le fait qu'il entreprenne en 1972 une thèse de doctorat en Lettres qui porte sur Jean Grémillon, thèse dirigée par Etienne Souriau. Cela le conduira à enseigner à l'université de Montpellier où il occupera à la fin de sa carrière une chaire d'histoire et esthétique du cinéma.

5 Venons-en au *Précis d'initiation au cinéma*. Tout d'abord, il est important de signaler qu'il s'agit d'un des deux ouvrages qu'Henri a écrit en collaboration avec Geneviève Agel. Le deuxième, publié chez Casterman en 1963, s'intitule *Voyage dans le cinéma* et s'adresse à un public d'adolescents. Concernant le *Précis d'initiation au cinéma*, Henri a en réalité rédigé tout le manuel, à l'exception des vingt-huit fiches d'analyse filmique qui se trouvent à la fin de l'ouvrage dont s'est occupée Geneviève⁸. L'ouvrage a été commandé par Les Éditions de l'École. En raison de son succès auprès des enseignants mais aussi des élèves et des parents, il a connu quatre éditions de 1956 à 1963⁹. Exploité dans l'enseignement privé, le manuel n'est pas seulement conçu pour l'utilisation des films de format 16 mm inscrits dans les catalogues de la Fédération française des ciné-clubs de jeunes, mais aussi de la Fédération loisirs et culture cinématographiques

(FLECC), de la Fédération centrale des ciné-clubs (FCCC) et de la Cinémathèque de l'enseignement libre.

6 Comment ce manuel se présente-t-il ? Ce qui frappe d'abord, c'est la visée didactique spécifiquement à l'attention des classes du second degré, telle qu'elle est d'emblée affirmée dans le sous-titre : *Précis d'initiation au cinéma. Classes de 3e, 2e, 1ère et Classes Supérieures*. Aussi, d'un point pédagogique, l'ouvrage joue un rôle pionnier, puisqu'il s'agit du premier manuel scolaire à l'usage du second degré¹⁰. Ce caractère novateur mérite d'être replacé dans l'histoire longue de l'évolution des modes d'appréhension du cinéma par le monde de l'éducation populaire ainsi que dans l'histoire plus générale du système éducatif français et précisément de sa démocratisation. Dans l'entre-deux-guerres, l'expression « cinéma éducateur » désigne tout autant les œuvres catholiques que les activités laïques. Bien que concurrentes d'un point de vue sociopolitique, ces activités se trouvent néanmoins 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 enfants et 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. À partir de la fin des années 1940, au moment où un mouvement de démocratisation de l'éducation s'amorce dans le second degré, l'utilisation du cinéma tend à se généraliser dans les collèges et les lycées. Ce phénomène s'accompagne d'un profond changement dans les usages du cinéma par le monde enseignant. Tandis que dans l'entre-deux-guerres le cinéma est instrumentalisé dans les écoles à des fins d'éducation ou de propagande, il devient durant les années 1950 un objet d'étude et/ou de vénération aussi bien dans les collèges et lycées publics laïques que catholiques.

7 En ce qui concerne l'enseignement privé, le cinéma n'est pas seulement étudié dans les ciné-clubs affiliés à la FLECC, mais aussi dans les classes des établissements privés. Si les premières initiatives en la matière datent de l'immédiat après-guerre¹¹, 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 et qui coïncide avec l'impulsion donnée par le Pape Pie XII dans l'encyclique « *Miranda prorsus*¹² ». 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 périscolaires¹³. 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 classe de première, les élèves fréquentent en principe les ciné-clubs pour adultes¹⁴. 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 50000 personnes). En 1956, la sortie du *Précis d'initiation au cinéma* d'Henri et Geneviève Agel correspond à cette volonté de développer l'éducation cinématographique dans les collèges et lycées privés ainsi que dans les associations d'éducation populaire confessionnelles.

8 Cette évolution dans les usages culturels du cinéma n'est certes pas dénuée d'enjeux sociopolitiques dans la mesure où elle s'effectue durant cette période si conflictuelle où l'Éducation nationale tente de réunir l'école d'en bas et l'école d'en haut, à savoir l'école primaire animée par les instituteurs avec son souci fondamental d'éducation populaire

et les collèges et lycées, eux-mêmes animés par le corps des agrégés, qui constitue à ce moment le pendant élitiste du système. Situé entre le projet Langevin-Wallon (1947) d'une école moyenne pour tous et la réforme Capelle-Fouchet (1963), qui regroupe les quatre premières années du cycle secondaire dans un établissement unique, le Collège d'Enseignement Secondaire (CES), le développement des ciné-clubs dans les collèges et lycées coïncide avec cette tentative de démocratisation. Cependant l'éducation populaire par le cinéma ne concerne pas le même public dans le premier ou le second degré, si on tient compte du fait qu'en 1950 seulement 4,8 % d'une classe d'âge obtient le baccalauréat et qu'en 1970, au moment même où commence la fin de l'âge d'or des ciné-clubs, les trois quarts des enfants d'ouvriers n'ont pas dépassé le certificat d'études professionnelles. Du reste, 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 les violences symboliques qu'il exerce en particulier dans les modes d'appréhension des objets culturels. On sait par ailleurs, par un rapport de l'UNESCO qui date de 1966, que l'enseignement cinématographique peine à se généraliser dans le secondaire. Dans cette perspective, le goût des professeurs du second degré pour les jugements de goût et leur réticence à développer l'enseignement cinématographique n'est-il pas l'expression de la main mise des élites sur un système qui tarde à se démocratiser ? Dans cette perspective, on comprend mieux à quel point l'engagement d'Henri Agel pour l'enseignement du cinéma dans le second degré a pu le singulariser auprès de ses collègues, malgré l'effort considérable de clarification didactique et pédagogique que constitue le *Précis d'initiation au cinéma*.

Les choix didactiques et pédagogiques du manuel

9 En ce qui concerne ses axes disciplinaires, le manuel revendique une triple approche spirituelle, culturelle et artistique. Dans un premier temps, la lecture d'un film, comme la lecture d'une œuvre littéraire, est comprise comme une expérience humaine à portée philosophique, morale ou spirituelle. Les problématiques de la représentation du sacré (à propos des *Anges du péché*, R. Bresson, 1943, et de *Dieu est mort*, J. Ford, 1947) ou de la foi (dans *Huit heures de sursis*, C. Reed, 1947), de même que la portée métaphysique des œuvres (dans *Quelle était verte ma vallée*, J. Ford, 1941) sont ainsi abordées soit dans le cours, soit dans le questionnement des films. Cependant ces études des portées morale et spirituelle des œuvres ne prennent jamais un accent moralisateur. Dans le contexte des années 1950, le manuel témoigne même d'une conception plutôt libérale concernant la valeur morale des films. Ainsi, dans l'avertissement inclus dans la seconde édition, l'auteur doit se défendre d'avoir cité ou intégré quelques photos de films déconseillés aux enfants selon leur cote morale¹⁵.

10 D'un point de vue culturel et artistique, le manuel privilégie l'étude des films récents, même si l'histoire du cinéma est abordée ici ou là de manière ponctuelle : sur 28 fiches filmographiques, 22 présentent des films sortis dans les années 1940-1950. Seuls *Charlot soldat* (C. Chaplin, 1918) et *Le cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925) appartiennent à la période du muet. Du reste, aucune section n'est consacrée aux premiers temps du cinéma. Aussi, l'ouvrage privilégie l'enseignement des techniques et du langage cinématographiques, qui sont abordés dans la première partie du manuel et réinvestis dans les fiches filmographiques situées en fin d'ouvrage. Surtout, le manuel témoigne d'un ancrage disciplinaire fort dans les Lettres en ne perdant jamais une occasion de comparer le cinéma et la littérature. Si la question de l'adaptation fait l'objet

d'une section à part entière¹⁶, les rapports entre cinéma et littérature sont traités de manière transversale. Ainsi l'analyse des films est-elle largement importatrice des genres littéraires (par exemple, *Le cuirassé Potemkine* est présenté comme une épopée) et fait feu de tous bois en matière de correspondance avec les œuvres littéraires (par exemple, les *Dernières vacances* - R. Leenhardt, 1948 - sont comparées au *Grand Meaulnes* et aux pièces de Jean Anouilh).

11 D'un point de vue pédagogique, le manuel ne se présente pas seulement comme un ouvrage à l'usage des enseignants mais aussi des élèves. Aussi, la fin du manuel est constituée de 28 fiches filmographiques systématiquement suivies d'une série de questions¹⁷. Chaque fiche présente un résumé du scénario¹⁸, le style du film (abordé au travers des techniques et du langage cinématographique), une analyse du parcours des personnages et du jeu des acteurs ainsi que la portée esthétique ou morale du film. Très utiles d'un point de vue pédagogique, ces fiches permettent aux enseignants de préparer un jeu de questions-réponses ou un débat à la suite de la projection d'un film, mais peuvent aussi servir de ressources pour les élèves dans le cadre de la réalisation d'un exposé ou de la rédaction d'articles publiés dans un magazine.

12 En ce qui concerne la didactique du cinéma, 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 traduit à proprement parler une réflexion didactique sur l'enseignement du cinéma. À notre connaissance, le manuel est à cet égard tout à fait novateur. Tandis que les modalités de production d'un film sont traitées en classe de troisième, l'enseignement du cinéma en tant que moyen d'expression est réservé à la deuxième partie du second cycle. Selon une conception hylémorphiste du cinéma où la matière filmique est informée par la pensée d'un cinéaste, les aspects matériels (et donc les moins élevés spirituellement) sont dévolus aux classes de troisième et de seconde, tandis que les élèves des classes de première et de philosophie peuvent progressivement développer leur esprit et cultiver leurs goûts cinématographiques. Dans cette perspective, la progression des contenus enseignés à partir de la classe de seconde suit elle-même une ligne spiritualiste, puisqu'on commence par aborder le montage pour ensuite en venir aux notions d'œuvre, d'auteur et enfin étudier les rapports qu'entretient le cinéma avec les autres arts au travers des problématiques des genres, de l'adaptation et de l'avant-garde.

L'affirmation d'une conception auteuriste du cinéma

13 D'un point de vue idéologique, l'ouvrage repose ainsi tout entier 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 d'un auteur. Aussi, selon Henri Agel, le cinéma ne doit pas être rabaissé au simple rang d'instrument d'une propagande, ce qui naturellement constitue un point de rupture radicale avec les fonctions et les usages du cinéma éducateur. Avant même de regarder comment cela transparaît dans le manuel, il est intéressant d'envisager les ouvrages théoriques qui le précèdent et en particulier *Le cinéma a-t-il une âme ?* 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 morale¹⁹ ». L'introduction se présente ainsi comme une diatribe contre tout ce qui ravale le cinéma au niveau « d'un instrument, d'une thérapeutique ». En revanche, l'esthétique du cinéma y est décrite comme « créatrice d'humanisme, de dynamisme éthique²⁰ ».

Cette conception s'inscrit en plein dans le courant spiritualiste. Pour s'en convaincre, on peut se référer notamment à 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 simplicité²¹ ».

14 La nature même de ce mouvement spirituel qui « échappe à l'analyse » justifie la subjectivité du jugement de goût, telle qu'elle est revendiquée ou, si on préfère, assumée 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 goûts²² ». 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 ne s'appuierait 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 de la pédagogie platonicienne qui entend mener de manière conjointe amour et connaissance.

15 De manière tout à fait 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 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 chrétienne. Par exemple, il signale les faiblesses du « Chant de Bernadette, de Dieu est mort, des Cloches de Sainte-Marie²³ » qu'il qualifie « d'œuvres bâtardes » susceptibles d'être considérées à juste titre par la critique anticléricale comme des « bondieuseries²⁴ ». On sait en effet à quel point certains films qui font preuve d'artifices pour représenter le sacré alimentent fréquemment le discours anticléric de la critique communiste. Il en est ainsi de Georges Sadoul, lorsqu'il fustige « l'imagerie doucereusement naturaliste du genre Saint-Sulpice » dans *La vie de Jésus* (Ferdinand Zecca, 1905²⁵). Cependant Henri Agel ne se prive pas de critiquer lui-même l'imagerie saint-sulpicienne développée dans un film tel que *Dieu est mort* (J. Ford, 1947) :

Ici [la grâce] jaillit sur certains visages, sur certains lieux, par le fait d'une lumière, non pas surnaturelle, mais artificielle (la séquence de l'église, le baptême, l'auberge, la mort). Cette intervention d'un éclairage comme pris à travers un rayon de soleil, ces regards souvent brillants, ne sont-ils pas autant de notes extérieures qui affadissent un message tout intime²⁶ ?

16 De manière cohérente, d'autres films, tels que *Le cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925) ou *L'enfance de Gorki* (M. Donskoï, 1938), quant à eux susceptibles de heurter la sensibilité politique du monde de l'enseignement catholique, sont défendus pour leur qualité artistique, malgré les plaintes de certains lecteurs²⁷.

17 Du côté de l'éducation populaire laïque, il est possible de trouver le même mouvement de réserve à l'égard des partis pris dogmatiques, par exemple de la part de Georges Sadoul à propos des films engagés de Jean Renoir et 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*²⁸. D'où cette proposition : il semble bien que, à ce moment précis, le monde de l'éducation, qu'il soit spiritualiste (Henri Agel, André Bazin) ou matérialiste (Georges Sadoul) ostracise une conception utilitaire du cinéma qui correspond au cinéma éducateur d'avant-guerre au profit d'une conception « auteuriste », pour reprendre l'expression de Richard Abel²⁹. 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 sémiologie et de la filmologie.

18 Comment cette conception anti-utilitaire transparait-elle dans le *Précis d'initiation au cinéma* ? De notre point de vue, 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 films qui articulent ostensiblement un récit et une leçon de morale :

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 créatrice³⁰.

- 19 Dans un premier temps, ce sont Charles Spaak et André Cayatte pour *Justice est faite*, *Nous sommes tous des assassins* et *Le dossier noir* qui sont visés par ce réquisitoire³¹. Mais d'autres films ou d'autres auteurs sont purement et simplement passés sous silence. On le sait, l'idéologie d'un discours ne transparait pas seulement dans ce qu'il dit mais dans ce qu'il ne dit pas. Dans cette perspective, le cinéma de Jean Benoit-Lévy, qui occupait le premier rang dans les goûts des éducateurs de la période précédente, tombe à ce moment précis dans l'oubli³².

Conclusion

- 20 En définitive, Henri Agel est à la fois un pionnier et une figure inclassable. En initiant les études cinématographiques dans le secondaire, il s'est isolé des autres membres du corps professoral. En défendant une conception artistique du cinéma aux dépens de certains films à caractère religieux de piètre qualité, il s'est fait également des ennemis du côté des catholiques bien pensants. Et naturellement il n'était pas en odeur de sainteté chez les matérialistes. En somme, contre tout dogmatisme, la didactique et la pédagogie d'Henri Agel étaient avant tout destinées à développer l'esprit critique et se conformaient en cela à la conception humaniste de l'homme libre qu'il était.
- 21 D'un point de vue historique, le *Précis d'initiation au cinéma* nous semble constituer un document de première importance en ce qu'il permet d'effectuer un travail de périodisation à propos des mouvements d'éducation populaire et de leur mode d'appréhension du cinéma. En effet, les années 1950 constituent un moment de rupture marqué par l'abandon de l'éducation par le cinéma (le cinéma éducateur) au profit de la culture cinéphilique (l'éducation cinématographique dans la classe et dans les ciné-clubs) aussi bien dans le monde de l'éducation laïque que confessionnelle.
- 22 D'un point de vue didactique, l'organisation du livre relève d'une progression qui n'est pas seulement pensée en fonction des divers niveaux d'études, mais surtout selon une gradation qui en termes de jugement de goût est symptomatique d'une conception spiritualiste de l'art cinématographique. Cette idéologie est elle-même à rapprocher du discours cinéphilique, tel qu'il se généralise dans le monde de l'éducation durant cette nouvelle période. Elle transparait dans la dévalorisation du discours sur les techniques cinématographiques au profit de l'esthétique ainsi que dans la taxinomie des genres du cinéma, qui ostracise les genres les plus appréciés lors de la précédente période (les genres « hybrides » du cinéma éducateur).
- 23 D'un point de vue pédagogique, le manuel tente d'adapter ses logiques d'apprentissages à la spécificité des objets filmiques au travers notamment de fiches filmographiques. Il constitue aussi un bel effort d'intégration de l'analyse filmique dans l'enseignement traditionnel des Lettres. Cette bivalence du professeur de Lettres est du reste aujourd'hui encore dans l'ordre des choses, même si un enseignement transversal en histoire des arts a été récemment impulsé par les programmes scolaires.

Bibliographie

Abel 1988 : Richard Abel, "Auteurism and Renoir", in French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, Volume 2, 1929-1939, 1988, p. 166-167.

Agel 1952 : Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952.

Agel 1953 : Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Éditions du Cerf, 1952.

Agel 1996 : Geneviève Agel, *Ma vie en Cinéma ou les années du Bonheur*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Agel et Agel 1956 : Henri et Geneviève Agel, *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, Éditions de l'École, 1956, 2^e édition 1957.

Agel et Agel 1963 : Henri et Geneviève Agel, *Voyage dans le cinéma*, Paris, Casterman, 1963.

Albéra et Lefebvre 2009 : François Albéra et Martin Lefebvre, « Présentation. Filmologie, le retour ? », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 13-56.

Amy de la Bretèque 2008 : François Amy de la Bretèque, « Henri Agel (1911-2008). L'herméneutique du cinéma à l'université de Montpellier », *Le Dit de l'UPV*, n° 110, 2008, p. 2-3, repris dans *Cahier de l'Association culturelle du Razès*, n° 64, 2010, p. 72-74 et dans Jean-Paul Laurens et Jean-Bruno Renard (dir.), *La faculté des lettres de Montpellier. Portraits de professeurs*, Montpellier, PULM, 2013, p. 183-186.

Amy de la Bretèque 2010 : François Amy de la Bretèque, « La trajectoire d'une pensée », in *Cahier de l'Association culturelle du Razès*, n° 64, « Henri Agel : humaniste, écrivain, critique de cinéma et homme de foi », 2010, p. 26-35.

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

Bergson 1919 : Henri Bergson, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1919.

Bonneville 1993 : Léo Bonneville, « Henri Agel. Comment peut-on ne pas aimer le cinéma ? », *Séquences* n° 166, septembre 1993, p. 24-29.

Bourdieu et Passeron 1970 : Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Georgin 1962 : Bernard Georgin, *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 1962.

Georgin 1966 : Bernard Georgin, *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 1966.

Pie XII 1957 : Pie XII, « Miranda prorsus », *Lettre encyclique*, Rome, 08 septembre 1957.

Rambaud 1955 : Charles Rambaud (dir.), *Initiation au cinéma*, Paris, Ligel, 1955.

Sadoul 1946 : Georges Sadoul, « Les apprentis sorciers d'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma*, n° 1, 1946, p. 34-44.

Souriau 1953 : Étienne Souriau (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Vignaux 2007 : Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007.

Notes

1 Dans l'enseignement privé, il faut souligner le rôle primordial joué par la Fédération loisirs et culture cinématographiques (FLECC). Cette fédération de ciné-clubs d'obédience catholique s'appuie sur le réseau des patronages paroissiaux qui compte au début des 1960 entre 600 et 700 licences.

2 Henri et Geneviève Agel, *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, Les Éditions de l'École, 1957, 2^{ème} édition revue et augmentée, p. 3.

3 À propos de cette dimension religieuse, François de la Bretèque souligne qu'elle était demeurée discrète dans les écrits d'André Bazin, tandis qu'elle était ostentatoire chez Henri Agel. Cf. François Amy de la Bretèque, « Henri Agel (1911-2008). L'herméneutique du cinéma à l'université de Montpellier », *Le Dit de l'UPV*, n° 110, 2008, p. 2-3.

- 4 Voir le cahier de l'Association du Razès qui lui est consacré, notamment François Amy de la Bretèque, « La trajectoire d'une pensée », in *Cahier de l'Association culturelle du Razès*, n° 64, « Henri Agel : humaniste, écrivain, critique de cinéma et homme de foi », 2010, p. 26-35.
- 5 Geneviève Agel, *Ma vie en Cinéma ou les années du Bonheur*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 21-22. Voir aussi Léo Bonneville, « Henri Agel : comment peut-on ne pas aimer le cinéma ? », *Séquences* n° 166, septembre 1993, p. 26.
- 6 Geneviève Agel, op. cit., p. 1.
- 7 François Albera et Martin Lefebvre, « Présentation. Filmologie, le retour ? », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 27.
- Dans le même ordre d'idées, François Amy de la Bretèque rappelle que Henri Agel fut le directeur de thèse de Christian Metz. François Amy de la Bretèque, op. cit., p. 73.
- 8 Trois fiches ont été rédigées par des anciens étudiants de l'IDHEC (*La belle et la bête* par Maryse Barbut ; *Le cuirassé Potemkine* et *Huit heures de sursis* par Michel Wyn et Serge Friedman) et celle de *Passeport pour Pimlico* par Jean d'Yvoire.
- 9 Entretien téléphonique avec Geneviève Agel par Pascal Laborderie, le 19-09-2011.
- 10 De nombreux ouvrages à caractère didactique ont certes été publiés auparavant (par exemple, *Initiation au cinéma*, Charles Rambaud avec la collaboration de H. Agel, F. Louis, A. Vallet, Paris, Ligel, 1955), mais n'ont pas la visée pédagogique du *Précis d'initiation au cinéma*.
- 11 Bernard Georquin, *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 1962, p. 13.
- 12 Pie XII, « Miranda prorsus », Lettre encyclique, Rome, 08-09-1957.
- 13 La préférence des établissements publics pour les ciné-clubs est inscrite dans 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 Georquin 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. Bernard Georquin, *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 1966.
- 14 Anonyme, « Ciné-club des jeunes d'Arras », *Enfance*, Tome 10, n° 3, 1957, p. 242.
- 15 On sait que ces systèmes de cotes morales, instaurés dans l'entre-deux-guerres aussi bien chez les laïcs que chez les catholiques, perdurent après la Seconde Guerre mondiale. Côté laïque, la revue *Image et Son* publie annuellement la *Saison cinématographique*, où les films reçoivent une cote jusqu'en 1963.
- 16 Henri et Geneviève Agel, op. cit., p. 229-241.
- 17 L'ouvrage présente aussi un appendice intitulé « 60 ans de cinéma » qui met en exergue les réalisateurs ou les scénaristes dignes d'être retenus par les élèves. Henri et Geneviève Agel, op. cit., p. 359-390.
- 18 On sait que les œuvres n'étaient pas toujours visionnées et que les films étaient fréquemment racontés par l'enseignant.
- 19 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952, p. 9.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Henri Bergson, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1919, et pour la présente, p. 161.
- 22 Henri Agel, op. cit., p. 12.
- 23 *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 junta 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.
- 24 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Éditions du Cerf, 1952, p. 9.
- 25 Georges Sadoul, « Les apprentis sorciers d'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma*, n° 1, 1946 p. 44.
- 26 Henri et Geneviève Agel, op. cit., p. 284.

27 Cf. l'avertissement de la deuxième édition. Henri et Geneviève Agel, op. cit., p. 4.

28 Richard Abel, "Auteurism and Renoir", in *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, Volume 2, 1929-1939*, 1988, p. 166-167.

29 *Ibidem*.

30 Henri et Geneviève Agel, op. cit., p. 170.

31 *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.

32 Il faudra attendre les travaux de la nouvelle histoire, et précisément les travaux de Valérie Vignaux sur l'œuvre de Jean Benoit-Lévy, pour que ce cinéaste soit en quelque sorte réhabilité. Cf. Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007.

Pour citer cet article

Référence électronique

Pascal Laborderie, « L'enseignement du cinéma dans le *Précis d'initiation au cinéma* (Agel H. et G., 1956) », *Mise au point* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 25 mai 2015, consulté le 10 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/map/1860> ; DOI : 10.4000/map.1860

Auteur

Pascal Laborderie

Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Membre du Centre d'Études et de Recherches sur les Emplois et les Professionnalisations (EA 4692 - CEREP). Chercheur associé à l'Institut de recherches sur le cinéma et l'audiovisuel (EA 185 - IRCAV- Paris 3). Historien du cinéma éducatif, il a publié de nombreux articles sur l'histoire de l'éducation populaire par le cinéma.

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.