

ÉCRANS ET LUCARNES

Sommaire

- La vie de l'Association -

Éditorial : p. 1

Conseil d'Administration, Bureau et Commissions de l'Afecnv : p. 2

Le cinéma ou les images : que faut-il enseigner à l'école primaire ? : p. 3

Actes du colloque de Cluny : p. 4

Journée doctorale de l'Afecnv (septembre 2001) : p. 5

Projet pour le troisième Congrès de l'Afecnv (automne 2002) : p. 6

- La vie universitaire et la vie de la recherche -

Nominations, recrutements et mutations (juin 2000) : p. 7

Prochains colloques : p. 7

Les "Trois Âges" des études cinématographiques et l'âge à venir

(Réflexions sur l'enseignement et la recherche en cinéma aux États-Unis) : p. 8

Éditorial

L'AFECCA s'est donné pour mission - entre autres - de travailler à une meilleure intégration de l'analyse de l'image filmique et audiovisuelle dans l'enseignement public. La situation en effet est paradoxale : l'analyse de l'image s'implante chaque année davantage dans l'enseignement. Or les filières spécifiques qui existent depuis de nombreuses années dans l'université ne débouchent sur aucun concours de recrutement. A l'inverse, les étudiants des filières "traditionnelles" (lettres, langues, histoire, etc.) appelés plus tard à enseigner l'analyse de l'image, ne reçoivent aucune formation adéquate, pas plus que les futurs professeurs des écoles. Pour tenter de remédier à cette situation pour le moins défailante, nous avons, dans un premier temps, proposé au Ministère la création d'une épreuve optionnelle en cinéma et audiovisuel qui, accolée aux concours existants (CAPES et/ou Agrégation), aurait pour but de valider une double compétence.

Après plusieurs tentatives et un changement de Ministère, il semble que l'écoute soit aujourd'hui plus attentive et favorable à l'esprit - si ce n'est à la lettre - de nos propositions. Il est un fait que le cinéma et l'audiovisuel gagnent du terrain à de nombreux niveaux : familiarisation avec l'analyse de l'image dans l'enseignement primaire, introduction (encore instable) de films dans les programmes littéraires, option cinéma dans les baccalauréats littéraires bien sûr, épreuve de cinéma au CAPES d'Espagnol depuis 17 ans (qui a cependant régressé pour se trouver réduite aujourd'hui à la portion congrue : dix minutes d'analyse filmique), épreuve obligatoire d'analyse de film à l'Agrégation interne de lettres classiques depuis plusieurs années, et, grande nouveauté - d'autant plus importante qu'elle touche un grand nombre de candidats -, épreuve similaire depuis cette année à l'Agrégation interne de lettres modernes (*Le Mépris*, de Godard).

Comme on le voit, l'avancée est incontestable mais toujours fragile. Les problèmes à résoudre sont nombreux et souvent épineux. Comment préparer à de telles épreuves des candidats dont certains ont suivi dès le DEUG des modules d'analyse de l'image et d'autres se trouvent confrontés pour la première fois à une approche rigoureuse du langage cinématographique et audiovisuel ? Comment assumer correctement son rôle de membre de jury quand on n'a pas soi-même la formation requise ? La double compétence lettres/cinéma au niveau institutionnel est rarissime.

Nos propositions au Ministère vont dans le sens suivant : l'épreuve qualifiante en cinéma et audiovisuel n'est pas envisagée comme un "vernissage culturel" mais suppose l'acquisition d'une véritable compétence exigeant une préparation tout au long des études universitaires, le cas "idéal" (mais non imposé) étant celui du double cursus. La plupart des universités offrent aujourd'hui un enseignement spécifique que tout étudiant peut choisir en option. Il existe en outre une importante bibliographie, de nombreux manuels sur l'analyse de l'image, l'histoire, l'esthétique et la théorie du cinéma de fiction et du documentaire, des cassettes pédagogiques, etc.

Dans cette perspective, il serait nécessaire de créer ou de multiplier les passerelles bi-disciplinaires dans l'enseignement supérieur ; de diffuser une information très précise sur cette nouvelle possibilité dès les classes terminales du lycée et la première année de DEUG ; de recruter, pour corriger et faire passer les épreuves spécifiques, des enseignants **relevant de la discipline**.

Par ailleurs, il nous semble nécessaire d'intégrer à la formation des professeurs des écoles des modules de cinéma et d'audiovisuel, validés au sein de concours de recrutement de l'enseignement primaire.

Nous nous sommes mis à la disposition du Ministre pour participer à tout travail de réflexion sur les modalités éventuelles d'application et les contenus de ces projets.

**Liste des membres du Conseil d'Administration de l'Afeccav
élu lors de l'Assemblée Générale du 30 septembre 2000**

- Martin Barnier, MCF, Lyon 2
- Pierre Beylot, MCF, Bordeaux 3
- Jean-Pierre Bertin-Maghit, Professeur, Bordeaux 3
- Bruno Cailler, MCF, Paris 3
- Béatrice Fleury-Vilatte, Professeur, Nancy 2
- René Gardies, Professeur, Aix-Marseille 1
- Martine Joly, Professeur, Bordeaux 3
- François Jost, Professeur, Paris 3
- Jean-Luc Lioult, MCF, Aix-Marseille 1
- Michel Marie, Professeur, Paris 3
- Raphaëlle Moine, MCF, Paris 10-Nanterre
- Claude Murcia, Professeur, Poitiers
- Maxime Scheinfeigel, MCF, Montpellier 3
- Geneviève Sellier, MCF, Caen
- Francis Vanoye, Professeur, Paris 10-Nanterre

**Bureau de l'Afeccav
élu lors du Conseil d'Administration du 28 octobre 2000**

Présidente : Claude Murcia
Vice-Présidents : Jean-Pierre Bertin-Maghit <jean-pierrebertin-maghit@wanadoo.fr>
François Jost <frjost@club-internet.fr>
Secrétaire : Geneviève Sellier <gsellier@dial.oleane.com>
Secrétaire adjoint : Pierre Beylot <pierre.beylot@wanadoo.fr>
Trésorier : Bruno Cailler <bruno.cailler@voila.fr>

Commissions

Recherche (état des lieux et congrès 2002): Michel Marie
Journée doctorale 2001: François Jost
Enseignement: René Gardies
Publications : Raphaëlle Moine
Concours : Claude Murcia
Problèmes juridiques : Jean-Luc Lioult
Relations internationales : Jean-Pierre Bertin-Maghit

Le cinéma ou les images : que faut-il enseigner à l'école primaire ?

**(A propos de la conférence de presse du Ministre
sur l'école primaire - 20 juin 2000 - et des orientations de propositions
présentées par madame Anne-Marie Garat au colloque de l'Afeccav)**

Une mission, des textes parus ou en préparation à ce jour (novembre 2000) : les choses bougent au Ministère. Je voudrais ici considérer les projets pour l'école primaire. Lors de sa conférence de presse sur l'école primaire le 20 juin 2000, le Ministre de l'Éducation nationale a tracé, pour ce niveau d'enseignement, les grandes lignes de son action. Parmi celles-ci, on ne peut que se réjouir de voir "l'intelligence sensible" prendre toute sa place à parité avec "l'intelligence conceptuelle et formelle" et "l'intelligence concrète" (texte de la conférence distribuée par le Ministère, page 4) et que soient affirmées ainsi "la nécessité et l'urgence d'une éducation artistique et culturelle pour tous" (*ibid.* page 11). Relevons l'une des considérations qui fondent cette priorité : "l'éveil de la sensibilité peut-être un merveilleux sésame pour les autres formes de l'intelligence", "l'art est une méthode d'appropriation des savoirs".

Au congrès de l'Afeccav à Bordeaux, madame Anne-Marie Garat est venue présenter les orientations de la prochaine réforme. Trois idées-forces me paraissent devoir retenir l'intérêt :

1. Globalement, commencer l'action par l'école primaire.

On pourra enfin poser les bases d'un édifice qui se développera dans la cohérence tout au long des autres ordres de l'enseignement, là où jusqu'ici régnait la plus grande disparité.

2. Envisager pour les professeurs des écoles des profils professionnels "à dominante".

Comment ne pas se réjouir là aussi d'une initiative qui permettra à des étudiants ou des enseignants formés au cinéma et à l'audiovisuel de mettre leurs compétences au service de l'éducation.

3. Mettre en place une éducation artistique.

Selon des modalités diverses, l'image, comme la langue, traverse toutes les disciplines. La question de son enseignement renvoie à celle de ses approches et de ses fonctions : enseigner quelles images, selon quelles approches et pour quelles fonctions ? "On apprend à lire dans toutes les disciplines et c'est cela qui justifie les efforts des élèves", lit-on dans le texte de la même conférence de presse (page 6). Ne pourrait-on, et plus que partout à l'école primaire, utilement reprendre la formule à propos de l'image : "on apprend à lire l'image dans toutes les disciplines..." ?

Mais, l'action ministérielle s'inscrivant dans le cadre d'une approche artistique, je raisonnerai à l'intérieur de celui-ci. La question devient alors : quelles images ont droit de prétendre au statut d'images artistiques dans l'enseignement ? Le cinéma seulement ? Or, pareille option appelle de sérieuses objections.

Sur le fond d'abord. La culture cinématographique constitue désormais une forme reconnue de "culture cultivée" (cf. par exemple la récente étude de Michel Guy : *La culture cinématographique des Français*, La Documentation Française, Paris, 2000). Pour autant peut-on faire comme si le seul cinéma avait produit et pouvait produire des œuvres ? N'est-ce pas confondre un certain état présent des représentations culturelles (et encore ! La photographie n'a-t-elle pas acquis pleine et entière reconnaissance artistique ?) avec une vérité intemporelle ? Peut-on refuser de considérer que tout mode d'expression en images a déjà donné, ou donnera naissance, à des œuvres de qualité qui émergent de sa production de masse : le cinéma bien sûr, mais aussi la photographie, la bande dessinée, la télévision ou le cédérom ?

Par ailleurs deux éléments essentiels déterminent le rapport des enfants aux images : l'omniprésence de celles-ci et leur hétérogénéité (nature, supports, usages sociaux, références culturelles, etc. / cinéma, télévision, image sur ordinateur, etc.) ainsi que leur circulation et leur brassage infini. Une éducation à la sensibilité artistique pourrait-elle ignorer cette réalité ? Ou ne devrait-elle pas plutôt se demander *comment bâtir avec et sur celle-ci ?*

Pour les enseignants-chercheurs de l'Afeccav, la cinéphilie constitue la chose au monde la mieux partagée. Celle-ci ne leur semble pas cependant devoir devenir l'alpha et l'oméga d'un enseignement de l'image. Et en particulier à l'école primaire. Car, outre les raisons de fond que je viens d'évoquer, des considérations pédagogiques, relatives aux compétences que l'école doit faire acquérir à ce niveau autant qu'aux modalités de mise en œuvre dans la classe, plaident aussi en faveur d'une vision plus large et plus ouverte du champ de l'éducation à l'image.

En un mot, à l'art du cinéma ne faut-il pas préférer, lorsque l'on parle d'éducation, la notion d'*arts de l'image* ? Des *arts de l'image* qui incluent le cinéma dans une vision dynamique, ouverte à l'avenir et aux évolutions en cours .

Il s'agit de mettre en place un plan d'action dont les effets se feront sentir sur une décennie au moins. Or le terme *Arts de l'image* permettrait de n'écarter aucune des modalités et des potentialités artistiques et éducatives des images.

René Gardies

ACTES DU COLLOQUE DE CLUNY

Les actes du colloque de Cluny sont parus à l'occasion du colloque de Bordeaux, sous le titre "Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, approches nouvelles". Les intervenants en ont reçu un exemplaire et l'ouvrage est proposé à un prix préférentiel aux adhérents de l'AFECCA V pendant six mois (100F au lieu de 150F).

Merci d'adresser votre commande accompagné d'un chèque à Pierre Beylot, UFR SICA, Université de Bordeaux III, Esplanade des Antilles, 33405 TALENCE Cedex.

Journée doctorale de l'AFECNAV (Paris, septembre 2001)

Des doctorats ayant pour objet le cinéma, la télévision ou les images électroniques sont actuellement produits dans le cadre de plusieurs sections du CNU (9e, 10e, 18e, 22e, 71e, etc.) et au sein de diverses composantes (Cinéma, Communication, Arts, Lettres, Langues,). Si cette diversité est, à n'en pas douter, une richesse, elle a pour fâcheuse contrepartie une méconnaissance assez générale par chacun d'entre nous de certains lieux où s'engagent ou se poursuivent des recherches parfois proches des nôtres. Ce déficit d'information est encore aggravé pour les jeunes doctorants, qui ignorent fréquemment les ressources scientifiques de leur propre établissement. Les thésards ont d'ailleurs peu d'occasions de rencontrer les enseignants qui jugeront plus tard leurs travaux, d'exposer devant eux un état provisoire de leurs recherches ou de s'ouvrir des problèmes qu'ils rencontrent.

Parce que notre association a pour vocation de réunir tous les chercheurs en cinéma ou en audiovisuel, quelle que soit leur origine disciplinaire, il me semble qu'elle a un rôle à jouer pour remédier à la situation actuelle. C'est la raison pour laquelle j'ai proposé l'année dernière, à l'assemblée générale de Paris, et à la récente AG de Bordeaux, d'organiser des rencontres doctorales. L'idée ayant reçu un accueil favorable, le Bureau m'a demandé de coordonner une journée pour septembre 2001 à Paris.

Cette journée pourrait s'articuler en deux temps :

- une demi-journée de présentation des lieux de la recherche en cinéma et en audiovisuel par les enseignants, afin de dresser une cartographie et de recenser les difficultés rencontrées. Cette demi-journée se déroulerait en présence des doctorants.
- une demi-journée consacrée à des ateliers dans lesquels les thésards viendraient exposer leur problématique, en présence des enseignants.

Il serait souhaitable que les professeurs et maîtres de conférences habilités intéressés par ce projet prennent rapidement contact avec moi, le contenu de cette journée devant être fixé au plus tard fin juin. Le prochain congrès, en 2002, reviendra sur l'état des lieux de la recherche (formations doctorales, thèses, etc.) et constituera donc un prolongement de cette journée de septembre 2001.

François Jost
frjost@club-internet.fr

Comité d'organisation

JP Bertin-Maghit, jean-pierrebertin-maghit@wanadoo.fr
R. Gardies, gardies@ibsm.cnrs-mrs.fr
M. Joly, joly.m@montaigne.u-bordeaux.fr
François Jost, frjost@club-internet.fr
M. Marie Michel.Marie@univ-paris3.fr
Cl. Murcia, 103, rue Saint-Maur, 75010 Paris

État des lieux de l'enseignement et de la recherche

**en cinéma et audiovisuel :
un programme pour le troisième Congrès de l'Afeccav
(automne 2002)**

Les enseignements de cinéma et audiovisuels délivrés dans le cadre de diplômes nationaux ont maintenant plus de dix ans d'existence (DEUG, Licences et maîtrises, DEA, DESS, Doctorat). Une douzaine d'universités sont habilitées à délivrer ces diplômes. Le contenu des formations est cependant très hétérogène, de même que les structures qui les délivrent. L'histoire de chaque section universitaire, la politique des différents conseils d'administration, ont édifié des configurations locales particulières.

De nombreux collègues constatent des problèmes de niveaux de formation au sein des DEUG et même des licences. La loi sur l'enseignement supérieur interdit toute forme de sélection. L'orientation est elle même difficile à mettre en place. Les liaisons entre classes terminales des lycées, DEUG, BTS, Licence, sont d'autant plus problématiques qu'on constate par ailleurs des disparités dans le fonctionnement des rectorats et des inspections d'académie à l'égard des stages de formation audiovisuelle dont certains enseignants du secondaire sont demandeurs dans le cadre de leur fonction. Dans certaines universités, les meilleurs étudiants de DEUG changent d'orientation ou bien font des stages professionnels. Inversement, les bons étudiants de licence proviennent souvent d'autres formations et d'autres disciplines. La crise de recrutement dans les disciplines traditionnelles, comme la littérature, les langues, l'histoire, provoque des réactions de protection du territoire disciplinaire, très sensibles dans certaines universités, comme à Aix Marseille ou Paris X-Nanterre. L'articulation entre enseignement théorique et initiation à la pratique des arts relève souvent du voeu pieux. Certes, nos filières sont attractives, tant pour les étudiants français que pour les chercheurs étrangers. Des centaines de maîtrises et des dizaines de thèses de doctorat soutenues tous les ans témoignent de la vitalité de nos recherches, qui s'exprime aussi à travers l'extraordinaire vivier des publications spécialisées qui ont quelquefois plus d'auteurs que de lecteurs.

L'Afeccav se propose de consacrer son prochain congrès à l'automne 2002 à l'ensemble de ces questions. Les communications présentées et les tables rondes pourront alors discuter des résultats de l'état des lieux de l'enseignement et de la recherche préparé par la commission recherche de l'association et piloté par René Prédal et Michel Marie.

Michel Marie

En souvenir de Pierre HAFFNER

Le dimanche 12 novembre, Pierre Haffner nous a quittés, des suites d'une maladie brève mais irréversible. De formation philosophique, il était Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. En toute discrétion, mais avec la plus grande constance, il veillait à la bonne marche du DUCAV (diplôme d'Université qu'il avait largement contribué à créer dès le début des années 80) et du DEA de l'UFR des Arts. Outre son premier amour pour Jean Renoir (cf. son *Jean Renoir* chez Rivages), il a consacré sa vie de chercheur au cinéma africain, dont il était le meilleur spécialiste français (plusieurs ouvrages, souvent publiés à l'étranger, témoignent de cette inlassable activité). L'écriture, sous toutes ses formes, fut la passion de sa vie. Essayiste, romancier, poète, scénariste de B.D., tout lui était occasion, y compris encore son goût de la photo, pour manifester son désir d'observation et de témoignage. Depuis sa Mulhouse natale, il n'a cessé de s'ouvrir au monde.

André Gardies

Nominations : recrutements et mutations

(juin 2000)

Professeurs

- École Louis Lumière, 18ème section, "Cinéma, fiction, documentaire" : Gérard Leblanc
- Université Lille 3, "Études cinématographiques", 18ème section : Raymonde Hebraud-Carasco

Maîtres de conférences

- Université Bordeaux 3, "Cinéma et audiovisuel", 18ème section : Pierre Beylot (mutation Nancy 2)
- Université Bordeaux 3, "théorie et analyse du discours télévisuel", 71ème section : Seok-Kyong Hong-Mercier (thèse "Le régime d'actualité et la construction de la réalité dans la vie quotidienne. Contribution à une analyse pragmatique de la télévision, Grenoble 3, 1995)
- Université Lille 3, "Études cinématographiques", 18ème section : Giuysi Basile (thèse "Interférences entre le son et l'image. Un siècle de recherches avant le cinéma parlant, Paris 3, 1999)
- Université Paris 3, "Histoire du cinéma", 18ème section : Sylvie Lindeperg (thèse "Images de la seconde guerre mondiale dans le cinéma français 1945-1969 : les usages cinématographiques du passé, IEP de Paris, 1993)
- Université Paris 3, "Sémiologie de la communication", 71ème section : Marie-France Chambat-Houillon (thèse "Pour une théorie de la citation télévisuelle", Paris 3, 1998)
- Université Rennes 2, "Musique et cinéma", 18ème section : Gilles Mouëllic (thèse "Jazz et cinéma : convergences esthétiques", Rennes 2, 1999)
- IUFM de Lyon, 18ème section : Fanny Lignon (thèse "Erich von Stroheim. Recherches sur les origines et l'œuvre d'Erich von Stroheim", Paris 1, 1997)

Écrans et Lucarnes vous annonce les prochains colloques

- **Analyse et réception sonores au cinéma : bilan, perspectives et nouvelles approches**, du 15 au 17 mars 2001, Université d'Aix-en-Provence, Salle A. Lunel, Cité du Livre. Contact : Thierry Millet, Secteur Cinéma, UFR LACS, 29 Avenue R. Schuman, 13.621 Aix en Provence cedex 1 / adresse électronique : millet@up.univ-aix.fr

- **The fourth british silent cinema weekend. Crossing the pond, the special relationship between Britain & America**, du 6 au 8 avril 2001, colloque coorganisé par Broadway, Nottingham et British Film Institute. Contact : Bryony Dixon, BFI, 21 Stephen Street, London, W1P 2LN, U.K. / tel: 00 44 (0)20 7957 8951 / fax: 00 44 (0)20 7580 5830 / adresse électronique : bryony.dixon@bfi.org.uk

- **Cinéma, Art(s) Plastique(s)**, du 14 au 21 juin 2001, Cerisy-la-Salle, colloque organisé par Claude Murcia et Pierre Taminiaux. Renseignements : CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, 75016 Paris

- **Screen Studies Conference**, 11ème conférence internationale de la revue *Screen*, du 29 juin au 1er juillet 2001, Gilmorehill Centre for Theatre, Film and Television, Université de Glasgow. Contact : Caroline Beven, *Screen*, Gilmorehill Centre, Université de Glasgow, G12 8QQ, Scotland, U.K. / tel : 0141 330 5035 ; fax : 0141 330 3515 / adresse électronique : screen@arts.gla.ac.uk

APPEL À COMMUNICATIONS

**Production(s) du "populaire", 6ème colloque international du Centre de recherches sur les Littératures Populaires et les Cultures médiatiques, Université de Limoges, Printemps 2002
Colloque organisé par l'équipe d'accueil "Espaces humains et interactions culturelles"**

Les différentes positions adoptées par la critique académique dans ses tentatives pour appréhender la catégorie de « populaire » se sont essentiellement déployées, depuis les années 80, sur le versant des études de réception. Dans un contexte de réévaluation des produits issus des industries culturelles et de leurs effets sur les audiences, le public traditionnellement décrit comme démuné face à la pauvreté esthétique et au pouvoir de coercition idéologique des "œuvres populaires" a été pour l'essentiel redéfini comme un consommateur actif, critique, et employé à construire ou négocier le sens des fictions qui lui sont proposées. En définitive, le fait le plus marquant de cette focalisation sur la réception réside probablement dans le peu d'intérêt accordé simultanément aux processus de production : certes, les travaux des historiens et des sociologues se sont notamment multipliés pour mieux cerner les modalités de fabrication et de diffusion des ouvrages imprimés de large circulation. (...) Beaucoup reste néanmoins à dire et à théoriser pour éclairer les liens entre l'expansion des industries culturelles et la production des fictions massmédiatiques / populaires.

On pourra s'interroger sur l'articulation des régimes de production et des contraintes industrielles, sur l'influence qu'exercent à tous niveaux la standardisation des produits, leur internationalisation, l'intervention des commanditaires (éditeurs, diffuseurs-distributeurs) et des médiateurs, ou encore, l'ajustement aux évolutions des marchés. Ces influences pourront être analysées sous l'angle socio-économique (...) ou saisies dans leurs incidences idéologiques ou poétiques (étirement et de sérialisation du récit, de recours à la stéréotypie, d'adaptation à la périodicité). Par ailleurs, la figure de l'auteur et ses mutations (...) mériteront une investigation fine. L'instauration de la division du travail d'écriture, voire de la pratique des « nègres », comme la complexification croissante des processus de production des fictions cinématographiques ou télévisuelles (où interviennent diverses catégories de spécialistes et de techniciens), ont en effet radicalement modifié les mécanismes d'imputation d'une œuvre. Corollairement, la structuration du champ artistique et la faible légitimité accordée à nombre d'auteurs d'œuvres populaires posent question : si les trajectoires des producteurs populaires peuvent être étudiées sous l'angle social et institutionnel, il apparaît à cet égard primordial de voir comment et en quels termes, souvent polémiques, les auteurs les plus soumis aux impératifs de l'industrialisation des œuvres sont amenés à produire une représentation, voire une auto-justification, de leur activité et de leur savoir-faire. En dernière analyse, on pourra réfléchir à la façon dont les différentes disciplines (histoire, sociologie, études littéraires, etc.) sont confrontées - théoriquement et pratiquement - à la question de l'examen des conditions de production des œuvres : quelles sont les méthodes, les terrains d'enquête, les concepts privilégiés par ces disciplines respectives ? Dans quelle mesure celles-ci parviennent-elles à s'articuler et à dégager des perspectives heuristiques communes ? (...)

Un comité scientifique examinera les propositions et les sélectionnera. Les propositions de communications, assorties d'un argumentaire d'une page maximum, devront être adressées **avant le 28 février 2001** à Jacques Migozzi (Université de Limoges) ou Philippe Le Guern (Université de Lille 1) qui coordonneront l'organisation du colloque. Jacques Migozzi : 39 E, Rue Camille Guérin, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 87 036 Limoges Cedex - jacques.migozzi@unilim.fr / Philippe Le Guern : leguern@aol.com

Les "Trois Âges" des études cinématographiques et l'âge à venir

(Réflexions sur l'enseignement et la recherche en cinéma aux États-Unis)

par Dudley Andrew,
professeur d'études cinématographiques à l'Université de Yale

I) Les Trois Âges

La liste des postes à pourvoir préparée par la *Society for Cinema Studies* (SCS) vient d'être publiée. On y compte cinquante et une offres de poste concernant le cinéma. Mais que penser du fait que seulement dix d'entre eux appartiennent à des cursus proprement cinématographiques, alors que trente six autres sont intégrés à des départements de littérature, le plus souvent anglaise ? Entre autres choses, cela signifie que les départements de littérature sont en train de s'ouvrir et de se redéfinir. En effet, c'est prudemment qu'ils ont accueilli le cinéma pendant un demi siècle et jamais dans de telles proportions. Or, ces cinquante et une offres prouvent qu'il existe des centaines de postes permanents et que des milliers d'étudiants choisissent chaque année ce sujet. Le crédit que les sciences humaines accordent à ce champ d'étude est partagé par la plupart des étudiants, tous plus jeunes que les études cinématographiques elles-mêmes, et tous persuadés qu'elles sont, sinon prestigieuses, en tout cas bien implantées. Cependant, l'examen des guides destinés aux étudiants révèle le flou dans lequel se trouve le cinéma d'un campus à l'autre, ce qui soulève certaines interrogations quant à l'ensemble des contenus et des standards d'évaluation ; questions qui remettent d'ailleurs en cause la définition même des études cinématographiques. Les universités veulent manifestement inclure le cinéma dans leurs cursus. Bravo ! Mais de quelle manière et dans quel but ? En quoi les centaines de candidats à ces cinquante et un postes sont-ils "qualifiés" ? Où ont-ils acquis leurs compétences, ou l'impression qu'ils en ont ?

Les études cinématographiques sont apparues vers 1968, portées par une énorme vague d'enthousiasme. C'était une bouffée d'air frais dans le Printemps de Prague que traversait alors l'université. Mais aujourd'hui, ce champ d'étude semble en plein désarroi. Certains universitaires paniquent à l'idée que la mort annoncée de la pellicule signifie la fin d'un art sur lequel ils ont tant misé. D'autres, cherchant à se positionner pour le siècle prochain, ont abandonné celui-ci et se précipitent vers le proto- et le post-cinéma, se focalisant sur le moment où le cinéma aurait pu devenir quelque chose d'autre, ou spéculant sur l'âge numérique, qui pourrait à nouveau libérer le cinéma de toute contrainte. Le siècle intermédiaire – le 20e – n'est-il qu'un "entracte" comme l'estime un livre récent, une simple transition (Zielinski) ? Peut-être, mais laissons alors les spécialistes du cinéma examiner cet intermède long de cent ans, afin qu'ils exercent leurs compétences sur le passé comme sur l'avenir. C'est en ces termes que je défends les études cinématographiques comme branche des sciences humaines : préparer les étudiants à une nouvelle ère d'art et de spectacle de masse en utilisant le cinéma pour les enraciner dans les traditions et les théories de narration et de création visuelle qui remontent aux origines de la modernité. Car cette modernité passe par la transition que représente le cinéma, comme le reconnaissent même ceux qui se méfient de ce médium. Nous qui lui sommes dévoués devons débattre des moyens de faire découvrir aux étudiants ce passage vers leur avenir.

Une chronologie approximative montre qu'au moment où les études cinématographiques se solidifient en une véritable discipline, les digues séparant les autres sciences humaines s'écroulent, laissant les champs d'étude se mêler comme jamais auparavant. Nombreux sont ceux qui se réjouissent de cette liberté à enseigner le cinéma de manières nouvelles et variées. Curieusement, cette situation rappelle celle d'avant 1968, lorsque des enseignants pleins d'énergie choisissaient le cinéma pour agrémenter et éclairer les si sérieuses sciences humaines. Je me propose de diviser l'histoire des études cinématographiques avec l'aide de l'intrépide Buster Keaton et ses *Trois Âges*. D'abord l'âge de pierre pré-académique, puis la période héroïque aux prétentions totalisantes et enfin la morne économie de marché de l'époque présente. Le comique de Keaton convient bien ici car chaque âge oppose une force contestataire (l'amour irrésistible de Buster pour la jeune femme) à un rival protégé par de formidables défenses. Les études cinématographiques sont apparues lorsque des amoureux du

cinéma (les cinéphiles) voulurent légitimer leur passion. Leur mariage avec l'université exige désormais des compromis.

L'âge de pierre

Au départ, ni le cinéma, ni ceux qui l'étudient ne cherchent vraiment à affirmer une identité. Le cinématographe s'implante dans divers lieux publics (cafés, fêtes foraines, salles municipales, paroisses, salles de spectacles). Sa gestation s'effectue sur un terreau culturel très fertile, parmi les arts bien établis, les loisirs en vogue et sous le regard d'une élite culturelle pressée de réguler sa croissance phénoménale et ses imprévisibles conséquences sociales. Ce n'est que plus tard qu'il devient "le cinéma" institution possédant ses propres débouchés et statuts légaux. Plus tard encore, il affirme s'être élevé au rang des autres arts. Il en est de même pour les études cinématographiques, qui émergent spontanément dans les cafés, les salles associatives, dans les journaux et dans les sociétés littéraires, avant de rejoindre l'université en prenant un nom précis.

Pendant un demi-siècle, réalisateurs et aficionados discutent dans les ciné-clubs, participent à des revues sophistiquées ou ronéotypent eux-mêmes leurs écrits. (...) Mais si on peut suivre des cours sur le cinéma à l'USC (University of Southern California), dans l'Iowa, et à quelques autres endroits, il s'agit presque de curiosités. En Allemagne, les départements de sociologie semblent avoir pris le cinéma au sérieux ; rebutté par son manque de légitimité, l'enseignement supérieur américain ne s'y intéresse pas. (...)

Après la Deuxième guerre mondiale, les salles d'art et essai qui ont pris naissance à Paris, apparaissent dans toutes les grandes villes américaines et diffusent des films ayant acquis leur réputation dans des festivals internationaux, phénomène datant également de l'après-guerre. La cinéphilie gagne en popularité, multipliant catalogues, filmographies et autres index. (...) Au cours des années cinquante, la cinéphilie contaminant les revues spécialisées, et en particulier les *Cahiers du cinéma*, l'étude des auteurs devient le seul et unique ordre du jour. Il s'agit en fait de la partie émergée d'une phénoménologie non officielle qui commence à infiltrer l'université, bousculant les amateurs pour qui le cinéma devait rester une force anarchique de la culture, échappant à la recherche universitaire. Le débat se cristallise alors autour de la "filmologie" mise en place en marge de la Sorbonne par des professeurs de physiologie, de psychologie et de sociologie venus d'un peu partout en Europe. Mais la filmologie ne prend pas. Trop académique et pas assez cinéophile, elle manque en plus de débouchés universitaires. Aux États-Unis, c'est au contraire l'innovation pédagogique, plutôt que la recherche, qui ouvre la voie. C'est en effet l'engouement personnel de certains professeurs qui fait entrer le cinéma dans les cours de littérature, de théâtre, de philosophie ou d'histoire de l'art. Les départements d'anglais encouragent peu à peu l'analyse des adaptations de romans ou de pièces, puis autorisent les américanistes à inclure des films populaires dans leur étude des genres littéraires et des mythes. Mais ce sont les départements de Langues romanes qui contribuent le plus à ce changement en canalisant l'explosion des salles d'art et essai dans les salles de cours. D'abord timidement, puis sans complexe, ils font entrer Bergman, Fellini et Antonioni dans leurs programmes et leurs articles.

L' "amateurisme" peut être une source de fierté, notamment lorsqu'il s'oppose à un académisme déshumanisé. Ce dilemme, particulièrement fort en France, bascule en faveur des études universitaires à la fin des années soixante, suite à la publication des deux immenses travaux de Jean Mitry : *L'Esthétique et psychologie du cinéma*, terminée en 1965 et *L'Histoire du cinéma*, dont le premier des cinq volumes sort en 1967. (...)

L'âge impérial

Cependant, ce ne sont pas les livres de Mitry, mais plutôt le rejet dont ils furent victimes, qui mène à un véritable académisme. Tout d'abord, à travers une critique en deux parties, Christian Metz détrône Mitry en montrant que son esthétique est effectivement amateuriste. Puis, Jean-Louis Comolli, disciple du marxisme d'Althusser, révèle les faiblesses de l'historiographie linéaire de Mitry. Martin Jay qualifiera ce nouvel ascétisme d' "iconophobe" car celui-ci aborde le cinéma avec suspicion. Plutôt que de jouir des films, la sémiotique, le marxisme et la psychanalyse se proposent en effet de les "comprendre" comme manifestations de structures cachées. Ces systèmes de pensée, qui se renforcent mutuellement, sont massivement importés aux États-Unis au milieu des années soixante-dix. (...) À partir de cette époque, les étudiants les plus ambitieux cherchent à dépasser les lieux

communs des manuels afin de "théoriser" les manipulations conscientes des producteurs d'images et les idéologies inconscientes des spectateurs. Ainsi, alors que les monographies de réalisateurs s'étaient multipliées dans ce secteur de l'édition en pleine expansion, c'est le chapitre de Peter Wollen sur Ford et Hawks, dans *Signs and Meaning in the Cinema*, qui attire l'attention. Et ce parce qu'il dépasse l'hagiographie pour chercher à décrire la "structure de la fonction auteuriale". L'identité désormais acquise par ce champ d'étude est fortement influencée par l'Europe, comme le prouve l'adoption de la linguistique structurale. (...) Les départements de littérature comparée contribuent alors largement à faire entrer le cinéma dans les sphères les plus sophistiquées des sciences humaines. Leur ouverture aux langues étrangères et à la théorie critique leur permet d'interpréter des films d'auteur sophistiqués et d'appliquer au cinéma les passionnants développements issus du structuralisme. Au cours de cette période, des revues telles que *Diacritics*, *New Literary History*, ou *Semiotica* semblent plus proches de l'étude universitaire du cinéma que de *Film Quarterly* ou du *Cinema Journal*.

Bien sûr, une importation aussi massive génère des frictions, notamment dans les départements d'anglais, où la culture populaire est souvent davantage célébrée que critiquée, mais également dans les départements de communication, qui s'adressent à des étudiants de premier cycle cherchant à s'insérer dans la culture de masse plutôt qu'à la combattre. La sémiotique, le marxisme et la psychanalyse trouvent de fervents partisans parmi les étudiants de troisième cycle, mais de nombreux professeurs restent intimidés par ce ton très européen, qu'ils trouvent élitiste. C'est dans ce contexte problématique que les études cinématographiques atteignent leur majorité, trouvant leur place au sein de la galaxie universitaire en tant que structure possédant une organisation spécifique. Même si moins d'une douzaine de campus peuvent alors présenter des cursus complets d'études filmiques, on trouve le cinéma comme composante majeure, ou en tout cas une esquisse de cycle cinématographique, dans de très nombreux guides d'université. Caractéristique de l'époque, une anthologie de 1977 destinée aux étudiants débutants s'intitule : "Comment lire un film".

Aujourd'hui

L'époque actuelle – du point de vue de Keaton ou des études cinématographiques – est massivement américaine. Insolentes mais démocratiques, les études culturelles en plein développement ont démythifié la fascination originelle pour le cinéma et l'impérialisme de la critique européenne. Avant 1968, les étudiants devaient se sentir proches des auteurs. Et si l'hégémonie éclairée du Vieux Continent a rejeté l'idolâtrie, elle commandait l'obéissance aux disciplines maîtresses et à leurs penseurs. Aujourd'hui, les universitaires américains évoluent librement dans un champ dont ils peuvent redéfinir les frontières, individuellement ou à travers une réflexion commune. Et, dans la salle de cours, le pouvoir n'appartient ni à l'objet analysé, ni à la discipline, mais au projet du professeur. Projet dominé par l'obligation fondatrice du mode américain de sélection universitaire : "produire des articles et des livres". La logique de ce système est peut-être ici en porte à faux avec celle de la discipline, puisque, par définition, les disciplines perdurent au-delà des projets et carrières individuels alors que les chaires et les promotions dépendent du caractère distinctif d'une carrière. L'abandon prématuré de l'édifice formé par la sémiotique, le marxisme et la psychanalyse pourrait être attribué au poids des idées qu'on l'a obligé à soutenir ou à la fragilité des états soutenant ces idées. Mais il faut avant tout blâmer un système universitaire qui pousse les enseignants-chercheurs à explorer de nouvelles voies au lieu de réparer, fortifier ou remodeler le cœur du champ d'étude.

La théorie féministe du cinéma, la première et la plus marquante des initiatives américaines dans le domaine des études cinématographiques, cherche à restructurer totalement, mais sans l'abandonner, la conception européenne de l'édifice. En effet, elle fait appel à un vaste héritage directement issu de la psychanalyse européenne. Mais à mesure que l'approche féministe se diversifie, et porte son attention vers le rapport entre cinéma et groupes sociaux, la somme des lectures requises dans la discipline devient un obstacle. Lors de la séance plénière de la SCS en 1994, l'insistance mise par les approches disciplinaires sur la "théorie" a été critiquée comme un moyen d'empêcher le développement de nouveaux domaines de recherche, de nouvelles méthodes et l'émergence de nouveaux chercheurs. Cet appel à la liberté s'adressait à une assemblée cherchant à diversifier un vivier déjà quatre fois plus grand qu'en 1976 – près d'un millier de chercheurs en cinéma, ayant tous besoin de publier.

Faire ainsi exploser le noyau de cette jeune discipline revient alors à participer à l'esprit de pluralisme radical qui est en train d'envahir l'université américaine. Dans le domaine du cinéma, ce phénomène accompagne une mutation de "l'objet étudié" qui, du film d'art, passe à une sélection d'auteurs hollywoodiens puis à des genres américains. Avec les années quatre-vingt, lorsque les approches américaines rivalisent avec la théorie critique, la télévision a fait son apparition dans les programmes de cours et de colloques. L'anonymat relatif et le caractère éphémère de la télévision, ce "flux" remet en cause l'intégrité du long métrage et favorise plus encore les interrogations lancées par les chercheurs plutôt que celles posées par le film lui-même ou par la discipline. À ce titre, certains célèbrent aujourd'hui la dissolution des films en "flux de données" se croisant à travers différents media.

Comment rendre compte d'une ère aussi pluraliste autrement qu'en désignant les lieux de recherches plurielles où films et théories deviennent des objets parmi d'autres objets ? L'histoire fait partie de ces lieux (avec des sujets d'études comme le "cinéma primitif" ou les images issues du colonialisme) ; ainsi que l'étude de la réception (qui analyse des phénomènes comme les films cultes ou les fans). Un troisième site pourrait être les échanges médiatiques où l'on suit l'objet film dans sa combinaison ou sa rivalité avec d'autres arts et différentes technologies (de plus en plus souvent numériques). Pris ensemble, ces sites constituent les études culturelles où, de plus, les exigences politiques organisent souvent les programmes de recherche. Laissés à eux-mêmes, les professeurs décident quel objet audio-visuel se rapporte le mieux à ce qui les intéresse dans le présent, comme par exemple la définition, les luttes et l'avenir de groupes sociaux qui produisent ou consomment ces objets. Est-ce que Mitry ou Metz reconnaîtraient les études cinématographiques américaines aujourd'hui ? La discipline se reconnaît-elle elle-même alors qu'elle entre dans un nouveau siècle ?

II) En cette année, Jonas a 25 ans

Après avoir fait appel à Buster Keaton pour tracer un premier chemin dans l'histoire des études filmiques, je dois invoquer un autre de mes exemples favoris, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* d'Alain Tanner et John Berger, pour mon second survol. Rarement aussi pertinents qu'en cette occasion (le film date de 1975-76), les "âges" de *Jonas* sont ceux d'un individu par opposition à ceux d'une culture. Ainsi, la joie presque enfantine des premières études cinématographiques a laissé place aux espoirs et aux exigences adolescentes des années soixante-dix, à leur tour tempérées par le réalisme et les compromis d'une attitude plus adulte. (...)

Mai 68 a préparé le terrain pour une culture du cinéma qui, en 1975, semble offrir une pédagogie alternative d'avant-garde dans un système universitaire désormais prêt à reconnaître les études cinématographiques. Influencés par les exigences morales de 68, les étudiants cherchent alors à théoriser l'ordre politique dominant, cinématographique et universitaire. Ils se méfient également de l'habileté et de la séduction dont peut jouer l'establishment. Exubérante dans son ambition juvénile d'unifier les études cinématographiques, la théorie structuraliste est mise en avant par un encadrement très sûr de lui – que l'on jugera prétentieux ou héroïque – dont le projet sera prématurément abandonné. Peut-être à cause de ses contradictions internes, mais plus probablement parce que sa logique était en porte à faux avec celle de l'université. Finalement, après les années soixante-dix, comme le petit groupe du film de Tanner, les études cinématographiques atteignent l'âge adulte tel que défini par ce système, augmentant leurs effectifs mais n'affirmant plus leur différence.

L'entrecroisement des aires politique, cinématographique et universitaire exploré par Berger et Tanner correspond précisément à ce que Fredric Jameson cherche à analyser dans plusieurs chapitres de son livre *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Il y explique que depuis la fin de la guerre du Vietnam, les oppositions insolubles entre les politiques des grandes puissances et celles des pays tiers, entre le divertissement hollywoodien et le cinéma d'art moderniste et entre les sciences humaines et la théorie critique se sont résolues en un flot dérégulé d'argent et d'images video, dont les équivalents universitaires sont un *New Historicism* et des études culturelles désormais totalement indépendants. À l'ère du divertissement de masse inaugurée par *Les dents de la mer* (1975), *Rocky* (1976) et *La guerre des étoiles* (1977), un Hollywood devenu global a ouvert la voie à une consommation rapide et universelle d'images, décuplée d'abord par le câble, puis par la video et le numérique. Désormais, les images prolifèrent en se référant à d'autres images davantage qu'au monde réel, qui lui-même n'a plus besoin de référents photographiques. (...) La technologie ayant pris

le pouvoir sur le monde et le réalisateur, le spectateur éprouve l'impression que toutes les images lui parviennent en même temps. Est-il alors surprenant que les étudiants aient aujourd'hui du mal à reconnaître l'apport de la cinéphilie ? Et si la sortie d'un film représente encore pour eux un événement, c'est au niveau de son impact médiatique, ou au box-office, et non comme une expérience d'ordre esthétique, ou comme la possibilité de pénétrer dans un autre monde. (...)

Afin de réagir à la dérégulation et à la dispersion de leur objet, les études cinématographiques ont dû se libérer de leur héritage européen. Dans un défi facile, la "post-théorie" se conçoit modestement comme une alternative adulte aux ambitions immatures de la "grande théorie" européenne. En plein accord avec les sciences sociales américaines, la post-théorie se base sur un éventail de questions de "niveau intermédiaire", coordonnées entre elles, qui pourraient parvenir à clarifier certains aspects du champ d'analyse. Ses adversaires l'accusent d'être au contraire trop ambitieuse, à cause des restrictions qu'elle impose aux postulats et aux méthodes de recherche. En effet, la post-théorie oppose effrontément sa rigueur non seulement aux reliquats du (post)structuralisme, mais également aux études culturelles, dont les ambitions politiques reposent parfois sur des croyances largement intuitives à propos de la subjectivité.

Si la post-théorie et les études culturelles s'opposent, elles éprouvent une égale répugnance pour la théorie française, et se réclament toutes deux du virage vers la recherche historique opéré dans les années quatre-vingt. Les méthodes de cette génération de chercheurs sophistiqués se confrontant à une quantité grandissante d'archives ont été mises en forme dans le livre de Robert Allen et Douglas, *Faire l'histoire du cinéma*, paru en 1985. Ce livre, paru dix ans après ma propre mise en forme de la théorie classique, marque un changement important de priorités. Aujourd'hui, si nous bénéficions encore d'une profusion de recherches historiques, leur centre d'intérêt s'est déplacé de la production vers la réception. En effet, les chercheurs essaient de plus en plus souvent de comprendre le fonctionnement des publics plutôt que celui des films.

Au départ, les études de réception étaient influencées à la fois par l'Europe et le formalisme. Ainsi, on traçait parfois la silhouette du "spectateur implicite" à l'intérieur de la structure du texte lui-même, ou on articulait l'analyse du texte avec l'analyse rhétorique de la fonction spectatorielle (semio-pragmatique). Mais, pour les chercheurs américains, la sociologie littéraire inaugurée par Hans Robert Jauss est bien plus importante, car elle analyse non pas la structure des chef-d'œuvres, mais les vicissitudes de leur réception. (...) Proposée par les *cultural studies* britanniques, la liste de films et d'auteurs de référence s'est à présent diluée dans un réseau incontrôlable d'artefacts audiovisuels. En conséquence, l'étude de la réception rejette les analyses approfondies au profit de l'étude des usages que font des films des groupes donnés, dans des situations données.

Pour contrebalancer l'arbitraire inhérent aux études des publics, les chercheurs se focalisent sur le sommet du box office, censé atteindre un public global et être donc le plus révélateur ; ou ils essaient de définir des "groupes de réception" (Klinger). Ici, ce sont les prédispositions idéologiques des populations visées, qui affectent, ou même déterminent, l'impact et l'interprétation des images reçues par ces populations. Les groupes sociaux ont désormais pris une place centrale, car les études cinématographiques, comme les études culturelles, se sont converties à la "politique des identités" et même au projet de comprendre la constitution de l'identité sociale elle-même (à travers les rapports de sexes, les identités nationale et ethniques, et l'orientation sexuelle). Si Jonas écrivait aujourd'hui une thèse aux États-Unis, elle parlerait sans aucun doute du cinéma suisse ou des spectateurs suisses – tous deux naturellement compris comme des agrégats hybrides.

Il est aisé de retracer cette évolution des mentalités et des programmes. Prenons par exemple *Camera Obscura*, une des contributions américaines les plus remarquables, particulièrement sensible aux évolutions de la discipline. En 1976, année de sa première publication, la revue portait le sous-titre "A Journal of Feminism and Film Theory". En 1994, celui-ci était devenu "Feminism, Culture and Media Studies". Au cours de la période de transition des années quatre-vingt, *Camera Obscura* a consacré un numéro entier et de nombreux articles aux problèmes posés par l'approche historique. Les programmes de la conférence annuelle de la *Society for Cinema Studies* (SCS) constituent une source d'information plus riche encore. En 1968, lorsque la SCS adopte ce patronyme à UCLA, les douze conférences proposées sont également réparties entre histoire, théorie et critique. Cet équilibre est globalement conservé

jusqu'au milieu des années soixante-dix, quand le camp structuraliste lance son offensive. La passation de pouvoir est très perceptible en 1975 à NYU (New York University), lorsque, sur dix-neuf conférences, sept sont consacrées à André Bazin, alors que deux nouveaux arrivants, Nick Browne et Bill Nichols, présentent des analyses dont l'influence signale la montée en puissance de la sémiotique et de la psychanalyse. Et, en 1979, le programme de San Francisco est saturé par cette "théorie", alors que le nombre de conférences, toutes faites en séance plénière, atteint la trentaine.

Décidée à multiplier et diversifier ses adhérents, la SCS adopte le système des ateliers au cours des années quatre-vingt. Ce choix coïncide avec le virage vers l'histoire, qui entraîne la prolifération des sujets de recherche. Ainsi, le colloque de 1989 à l'Université d'Iowa regorge de conférences adoptant l'approche historique (quatre-vingt dix sur les deux cents présentés), alors que cinquante autres s'inspirent des études culturelles. Cette dispersion horizontale des champs de recherche doit avoir inquiété la SCS, car une session plénière est convoquée pour répondre à l'inquiétude générale (la place de la télévision, des nouvelles technologies et de la théorie dans la SCS). D'autres sujets de la session plénière sont franchement engagés, comme celui de la convention de 1998 à San Diego, "Représentations de l'ethnicité. Culture et politique en Californie", titre qui donne le ton d'une session où presque la moitié des papiers (sur quatre cents, lus du matin au soir dans neuf salles différentes) traitent des enjeux politiques de la représentation de l'ethnicité, des rapports de sexes et de la sexualité. Marque d'un renversement total, seulement 10% des conférences abordent la théorie du cinéma et moins encore les grands auteurs ou les genres cinématographiques. Les travaux consacrés aux nouvelles technologies sont trois fois plus nombreux que ceux abordant le documentaire et le cinéma expérimental réunis. Les maisons d'édition encouragent cette multiplication des champs de recherche ; dans le programme de 1998, dix-huit pages de publicité ciblaient des adhérents dont le nombre s'élève désormais à 1400. Le titre de la conférence, "Media on the Border" rend bien compte de cette extension au-delà des études cinématographiques traditionnelles. En fait, au-delà du cinéma lui-même.

Dans ce contexte, que souhaiter pour les études cinématographiques du nouveau millénaire ? L'histoire de Jonas peut nous aider : le cinéma doit être considéré comme un medium de transition, qui prolonge et décuple les puissantes traditions narratives et visuelles du 19e siècle. Alors que de nouveaux médias, et de nouvelles fonctions, apparaissent dans l'art et la culture de masse, il est nécessaire que nos étudiants comprennent cet héritage et perçoivent son développement à travers le cinéma classique, moderne et postmoderne. Le cinéma représente une transition, un passage, long d'un siècle, capable comme aucun autre de nous guider car il se trouve "entre deux". Entre la culture populaire (magazines, musique pop, télévision) et les arts plus estimés, et estimables (roman, opéra, théâtre) ; entre ses fondements technologiques démodés, liée au 19e (caméra et pellicule), et son pouvoir de séduction constamment renouvelé (télévision haute résolution, réalité virtuelle) ; entre le mode de production industriel anonyme et le modèle de l'auteur, inspiré de la littérature. Situé dans cet "entre deux", le cinéma est parvenu à créer un espace de réflexion entre lui-même en tant que représentation et le monde auquel il se réfère, espace que les mega-productions surchargées nous font souvent oublier, et que l'industrie du numérique semble pressée de refermer. La pression du marché rend urgente l'étude de cet Hollywood global et des technologies numériques – qui redéfinissent si rapidement notre monde – mais *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* rend également urgente la compréhension de ce siècle de cinéma. Non par nostalgie, mais bien pour tout ce que l'histoire et la critique peuvent apporter à l'éducation et aux luttes politiques de notre époque.

III) Un programme d'étude pour ceux qui continuent à aller au cinéma

Jusqu'à récemment, je restais hostile à un premier cycle centré sur les études filmiques. Et je continue à penser que les étudiants des disciplines traditionnelles devraient utiliser les cours de cinéma pour comprendre les secousses sismiques provoquées dans leur discipline par l'existence même du cinéma ou d'un film majeur. Cependant, les deuxième et troisième cycles consacrés au cinéma ont une grande pertinence, même si leurs débouchés professionnels sont forcément artificiels. Mais là encore, refusant de clore prématurément le champ de recherche, je m'oppose aux listes canoniques de livres et de films, deux outils standard des troisièmes cycles de littérature et d'histoire de l'art. La vitalité du cinéma, cette capacité imprévisible à provoquer ou à influencer les échanges entre les sciences humaines, doit être protégée de ceux

qui cherchent à tirer parti de son accession à la légitimité universitaire. Prisonnières des contraintes bureaucratiques imposées par le statut auquel elles aspiraient tant, les études filmiques risquent de perdre le dynamisme étonnant dont elles firent preuve à l'époque du Vietnam.

Aujourd'hui, comme l'université et le cinéma lui-même, la discipline a évolué. (...) Spectacle à la fois public et privé, le cinéma met en évidence l'interrelation entre dynamiques esthétique, sociale et psychanalytique qui anime la production et la réception de tous les arts. Mais pour saisir ces dynamiques, il est nécessaire de comprendre le fonctionnement du texte cinématographique, la technologie et l'industrie qui produisent ce texte, ainsi que l'histoire et la culture qui rendent sa forme et son impact prévisibles ou problématiques. Des programmes précis sont évidemment nécessaires et sont en général encore proposés (les programmes changeant en effet plus lentement que les modes qui influencent les colloques). Ainsi, même dans les départements d'anglais avant-gardistes, où des diplômes de troisième cycle sont désormais bien établis (Pittsburgh, Rochester, Florida), ou bien dans le département de Rhétorique à Berkeley, on trouve des cours de cinéma aussi classiques que l'analyse, la théorie, l'approche sociale et l'histoire. Cette dernière catégorie consistant généralement en l'étude des cinémas nationaux, des genres, des auteurs et des styles. Mais, malgré tout, le centenaire du cinéma et le nouveau millénaire ont nourri la controverse sur l'orientation des études cinématographiques.

L'impressionnante anthologie publiée récemment, *Reinventing Film Studies*, nous invite à reconnaître que le cinéma est un art de masse et donc à conclure des alliances avec les études des médias, les études culturelles et, désormais, les études visuelles. En maintenant les questions sociales au premier plan, même dans les analyses historiques, les éditrices (Christine Gledhill et Linda Williams) ont décidé de privilégier les usages sociaux du cinéma. Un appel au renouvellement un peu différent peut être perçu dans l'heureuse attention accordée au cinéma par les disciplines littéraires et artistiques traditionnelles, où l'exigence de "compréhension" des cultures et de leurs représentations a toujours prévalu sur l'étude des usages. La revue *Film and Philosophy*, l'impact décisif de Stanley Cavell et de Gilles Deleuze, ou le retour à l'esthétique chez nombre de théoriciens français, sont une autre manifestation de ce renouveau. De remarquables études portant sur les rapports entre architecture et cinéma, ainsi que l'apparition de sujets d'histoire de l'art tels que "peinture et cinéma" le confirment également. Qu'ils soient orientés vers l'histoire ou la théorie, les programmes d'"arts comparés" incluent désormais systématiquement le cinéma. À ce titre, l'opposition entre "arts comparés" et "études visuelles" met en évidence la double direction que Richard Dyer, dans son introduction au *Oxford Guide to Film Studies*, signale comme constitutive de la discipline. Avec une clarté désarmante, ce dernier divise les études filmiques entre approches "esthétique et stylistique" et "sociologique et idéologique", qu'il recommande d'enseigner en tant que processus historiques interdépendants. La majeure partie des étudiants de premier cycle choisissent le cinéma avec l'espoir de travailler dans l'industrie du spectacle ou de la communication. Leur vocation et leur enthousiasme devraient être canalisés vers une analyse vraiment utile des formes cinématographiques, et ce à partir de préoccupations socio-culturelles.

Très peu d'universités sont capables de repenser, ou même de préserver, des cursus de cinéma cohérents. Les administrations craignant désormais la multiplication de petites unités indépendantes, les études filmiques se débattent souvent pour s'affirmer à l'intérieur de départements plus grands qui leur sont favorables. Dans les établissements de premier cycle, la situation est encore plus précaire, les cours de cinéma semblant surgir au hasard dans les cursus d'études artistiques. Aujourd'hui, la génération d'enseignants qui ont croisé le cinéma au hasard de leur formation utilisent ce dernier au gré de leurs besoins. Ont-ils l'impression d'appartenir à une quelconque communauté d'enseignants ? Les programmes des conventions du MLA (Modern Language Association) distribués au cours de la dernière décennie rendent compte de cet intérêt renouvelé pour le cinéma et révèlent ses deux principales directions. L'une centripète, concerne les "cinémas nationaux" (où les films sont analysés pour leurs particularités culturelles ou esthétiques) ; l'autre centrifuge, associée aux études américaines, aborde les enjeux sociaux des films populaires, de la télévision et des nouveaux médias. Parmi les trente-six postes à pourvoir dans les départements de littérature, plusieurs exigent que ces deux facettes soient prises en compte, et ce à juste titre.

Est-il ironique, ou simplement inévitable, que les universités s'investissent dans les études cinématographiques alors que ces dernières s'inquiètent au plus haut point de la stabilité de leur champ d'étude (le remplacement de la pellicule par le numérique condamnera-t-il la discipline ?), l'actualité de leur vocation (vont-elles devenir une branche de l'histoire de l'art, occupées à préserver les chefs-d'œuvre du passé ?) et les rapports de force universitaires (quels choix politiques permettent leur survie et leur croissance ?) ? Malheureusement, cette crise d'identité peut être exploitée par des responsables dont les décisions prennent rarement en compte l'intérêt de la discipline. À l'intérieur des études cinématographiques elles-mêmes, ces difficultés peuvent également profiter aux opportunistes, qu'ils soient intellectuellement ambitieux ou sans idées. Les études cinématographiques sont devenues une célébrité si courue qu'elles sont en pleine expansion, perdant leur identité et se fragmentant peu à peu. Mais une force magnétique redonne forme à nombre de ces fragments, une force née des films dont elle est la gardienne et des modes de recherche fascinants qui se sont développés pour les interpréter et les replacer dans l'histoire. Cet espoir d'un projet riche et cohérent tient en un nom : les études filmiques.

(Texte traduit de The "Three Ages" of Cinema and the Age to Come, PMLA, vol 115 no. 3 (May 2000), pp 341-351 par Sylvestre Meininger et Geneviève Sellier)

Bibliographie

- Allen, Robert et Douglas Gomery. *Film History, Theory and Practice*. (New York : Knopf, 1985) ; *Faire l'histoire du cinéma*. (Paris : Nathan, 1993)
- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories*. (New York : Oxford University Press, 1976)
- Bordwell, David et Noel Carroll, eds. *Post-theory : Reconstructing Film Studies*. (Madison : University of Wisconsin Press, 1996)
- Dyer, Richard. "Introduction" in John Hill, ed. *The Oxford Guide to Film Studies*. (Oxford : Oxford University Press, 1998)
- Gledhill, Christine et Linda Williams. *Reinventing Film Studies*. (New York : Routledge, 2000)
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. (Durham : Duke University Press, 1991)
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982)
- Jay, Martin. *Downcast Eyes : the Denigration of Vision in Modern French Thought*. Berkeley : University of California Press, 1993)
- Klinger, Barbara. *Melodrama and Meaning*. (Bloomington : Indiana University Press, 1995)
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure in the Narrative Cinema", Screen, printemps 1975.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. (New York : Oxford University Press, 1977)
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. (London : Secker and Warburg, édition révisée, 1972)
- Zielinski, Siegfried. *Audiovision : Cinema and Television as Entr'actes in History*. (Amsterdam : Amsterdam University Press, 1999)