

J'ai un doute grandissant sur nos revendications, si nous devons les partager avec des acteurs du monde cinématographique, je crains qu'elles ne trahissent ce que nous avons réussi à engager, c'est-à-dire la réunion des étudiants en un groupe où ont pu se partager et se libérer des dialogues sur l'école. Je pense que pour beaucoup d'entre nous, au-delà des différents degrés de nos discussions (complaintes sur le planning et les programmes, fonctionnement des installations, règlement, critique de la pédagogie et de l'administration de la scolarité, rapports avec les professionnels et artistes, rapports de nous-mêmes à notre travail...), il y avait l'idée ou le malaise, d'une difficulté à nous penser et à nous définir comme étudiants de cette école, et surtout à concevoir ce que devrait être cette école. Certains ont pointé la problématique d'une école d'art professionnelle sur le mode de l'alternative entre art ou profession (qui redouble l'idée fondamentale du cinéma comme art et industrie), d'autres la nécessité d'une pensée du cinéma à l'école (savoir), d'autres encore le fait que le métier (savoir-faire) était à la base de notre communauté « artistique ». Or, plutôt que de donner la primauté à l'un et à l'autre sans en examiner profondément les aspects, et considérant qu'une des caractéristiques essentielles du cinéma est justement cette interpénétration du savoir et du savoir-faire, je pense que nous devrions réfléchir à notre statut d'étudiant à l'intérieur de ce double enjeu, et du rôle que nous avons à tenir vis-à-vis de ces principes. En d'autres termes, avant que de réclamer plus de l'un ou de l'autre, nous penser consciemment en tant que communauté d'étudiants liés à la communauté du cinéma (et surtout se demander s'il y en a une). Car sinon, je ne vois pas quel rôle nous pouvons tenir vis-à-vis des « professionnel et artistes », si nous-mêmes ignorons comment nous constituer en un ensemble mû par une nécessité. Nécessité d'une école publique de cinéma, est-ce nécessité pour l'Etat de fournir une main d'œuvre aux productions culturelles audiovisuelles, ou est-ce aussi une nécessité pour nous de produire quelque chose (réflexion, méthodes, pensée, mouvements, techniques) en tant qu'étudiants de cinéma ? Et donc : quelle est notre valeur, comment la définir, quels principes en découlent ? Ce qu'il nous manque jusqu'ici, c'est le travail critique d'une école publique de cinéma, d'un étudiant de cinéma.

Ces questionnements, pour être liés aux demandes concrètes issues de nos ateliers, n'ont pas réussi encore à se fonder en un discours ni même à se légitimer comme la nécessité fondamentale de notre mouvement. Or je crois qu'il le faudrait, pour que nos Etats Généraux prétendent à ce qu'ils voudraient être, qu'ils soient légitimes à intéresser et à impliquer les acteurs de la création cinématographique. Il y a cette tâche à laquelle il serait préjudiciable que nous nous déroptions : si nous ne sommes pas capables (ou si nous décidons que nous ne sommes pas voués à le faire) de produire une réflexion sur l'unité de notre valeur dans cette école, d'où découle ce que nous sommes en droit d'exiger et en devoir de faire, alors ces Etats Généraux ne seront que l'émanation de réclamations somme toute assez bourgeoises ou au mieux, très écolières. Ce qu'ils peuvent aussi être : il est possible qu'une certaine humilité, ou modestie d'esprit, empêche de voir dans un sentiment de responsabilité autre chose que l'horrible prétention d'une position imbue d'elle-même et arrogante. Mais c'est aussi un manque de courage. Et il n'est peut-être pas si grave de se prendre au sérieux.

Le texte de Walter Benjamin sur la vie des étudiants fait pour l'université ce qu'il me semble que nous devrions essayer de faire pour nous, bien qu'il paraisse difficile de prétendre à un degré conceptuel aussi structuré que lui. Ce texte, qui date pourtant de 1915 et qui s'attache au rapport de l'étudiant à la science, résonne en de nombreux points avec des problématiques qui nous concernent, en tant qu'étudiants d'une école qui nous met dans le difficile exercice de nous penser comme de futurs artistes et de futurs professionnels. Il est sûr que le contenu de ce texte à d'autres égards est très éloigné de nous, et qu'il ne peut servir qu'à titre d'exemple, néanmoins sa lecture ne manque pas d'interroger par ses propositions

notre propre mouvement et notre situation d'étudiants.

C'est un avis très personnel et peut-être antagoniste avec les attentes de beaucoup d'entre vous, mais je crois profondément que la réussite de notre mouvement, son exigence, réside dans notre capacité à produire une réflexion (et un texte) sur les principes mêmes de notre condition, à nous définir en tant qu'ensemble, afin que ceci puisse résonner puissamment avec nos différents interlocuteurs extérieurs.

Je pense également, qu'au contraire de principes aussi infiniment stupides et vides de contenu que « transversalité, transparence et ouverture », sans destinataires, dignes de n'importe quelle structure à visée consensuelle ou électorale, il nous faut penser et défendre les principes mêmes qui nous instituent en tant qu'étudiants en cinéma.

Je ne possède pas d'assez solides manières théoriques pour m'exprimer beaucoup mieux qu'ici, et le texte de Benjamin sera sans doute plus à même d'explicitier ce que j'essaie de dire. Je me suis permis d'en souligner quelques passages en gras. Je tente malgré tout ci-dessous quelques pistes.

Mieux que de réclamer une pédagogie, ce qu'il faut pour nous, pour avoir une visée dans nos revendications, c'est établir une idéologie (c'est bien le terme) de l'étudiant en cinéma, réfléchir à l'échelle du système, et pour cela repartir de ce qu'est d'abord le cinéma, ses processus, afin de fouiller ce que nous sommes pour lui. Et peut-être recommencer au niveau de son aspect fondamental, à savoir qu'il est art et industrie, qu'il est un processus conflictuel et dialectique, et que peut-être nous-même en tant qu'école devons interagir au travers de ces deux aspects de la création cinématographique : le conflit et la dialectique.

Car ce que notre apprentissage révèle, c'est que la caractéristique intrinsèque du terme industrie dans le fameux paradoxe art/industrie, ce n'est pas tant l'argent que le métier. Ou plutôt les métiers, si l'on veut y contenir l'autre aspect à l'oeuvre dans la création cinématographique, à savoir le collectif. Comment lier, par exemple, la notion d'auteur ou de cinéaste, à celle d'un processus de fabrication collective, d'une mise en procès de compétences aussi diverses que les nôtres (c'est-à-dire pas exclusivement artisanales) ? On voit bien là le problème du rapport entre l'individu, son geste, et un groupe constitué. Comment en tant qu'étudiants au sein de nos études intercéder dans la question de la hiérarchie, c'est-à-dire éprouver celle-ci à la mesure de notre égalité d'étudiants ?

Il faut préciser ici à quel point il est important que cette réflexion intervienne avant notre conditionnement en futurs professionnels, auquel cas elle deviendrait extérieure, serait entreprise du point de vue de ce que nous ne sommes pas encore et invaliderait ce que nous sommes supposés être. Autrement dit, et pour reprendre des mots à Benjamin, avant que de parler de transversalité, idée qui procède déjà de nos spécialisations et vient donc a posteriori de celles-ci, nous devons être en capacité « avant toute spécialisation (laquelle n'est possible que par référence au métier) », de réfléchir les processus de fabrication des films, d'interroger ce qui constitue le cinéma comme art et industrie, en produisant nous-même une pensée sur l'art et sur l'industrie. Il ne nous faut pas seulement être un foyer de rétention de ceux qui pensent et ont pensé l'art cinématographique, mais une force de réflexion et d'expérimentation critique qui nous légitimerait en tant que communauté d'étudiants en cinéma. Sinon en effet, chacun, comme c'est le cas aujourd'hui dans cette école, s'attacherait à sa propre formation, corps de métier ou désir de cinéma, chacun viendrait avec des attentes et des intentions différentes ne parvenant pas à trouver leur lien, leur unité ou leur totalité. Le choix pour nous d'être ces monades isolées, ou au contraire d'atteindre à une valeur commune, procède bien de la possibilité d'effectuer ce travail critique.

Bien sûr c'est un travail difficile, car il nécessite l'appel à une pensée théorique, et de même que la science se pense dans la métaphysique, l'art se questionne par l'esthétique et l'industrie par la méthode. Une des difficultés majeures qui formule tout l'enjeu d'une telle réflexion, consiste à lier l'esthétique et la méthode dans une perspective dialectique afin de donner une signification précise à notre état d'étudiants d'un savoir et d'un savoir-faire. Il me semble qu'avec ses mots à lui Alain Bergala avait évoqué cette idée dans un de ses cours.

Le rapport de la méthode (de fabrication, le faire) à l'esthétique se doit d'être au centre de l'idée qui sous-tend nos études. Cela se manifeste d'ailleurs déjà dans plusieurs de nos revendications, mais dont nous n'avons su formuler jusqu'ici la pensée qui les fonde : propositions sur les analyses de films (où il s'agirait, au lieu d'avoir un peu plus de retour sur chaque spécialisation, de lier une critique du film à celle de son processus, à la méthode adoptée, ce qui suppose aussi la critique du cahier des charges, ou des détournements qui en ont été faits, au sein de l'analyse), rencontre avec les cinéastes et professionnels et liberté de leur intervention (ou nous confronterions nos propres expérimentations à la « pensée » de quelqu'un, c'est-à-dire l'articulation de ses choix esthétiques et méthodiques, leur possibilité dans l'environnement professionnel, etc.)... Peut-être aussi que notre volonté de défendre les fictions 16, que leur réussite, c'est d'avoir justement trouvé une proposition concrète de dialectiser à sa manière la pensée du métier et celle de l'artistique, et de nous y placer. Car il est important de ne pas négliger qu'au sein de l'école, la pensée du métier doit s'affranchir de sa professionnalisation.

Il faut donc que nous parvenions à formuler un discours clair, voire polémique, sur la pensée méthodique et esthétique, si nous voulons soutenir nos revendications par une argumentation intellectuelle forte.

À l'autre bout de cette tentative dialectique, il y a, chose complètement mise à l'écart des discussions globales, l'aspect conflictuel de l'idée d'art et d'industrie. Comment nous, étudiants, pouvons décider de notre raison à l'intérieur de ce conflit ? Si l'on estime que d'une certaine manière, les films, les bons films, se font toujours d'une part par la rencontre élective d'individus, d'autres part en confrontation avec ce qui les rend possibles, on peut s'appuyer sur cet aspect pour réfléchir notre situation d'étudiants en conflit avec ce qu'est une école de cinéma. C'est-à-dire que tributaires des conditions de fabrication d'une œuvre cinématographique, les esprits créateurs (pas seulement les réalisateurs) se trouvent inmanquablement en lutte (pour et/ou contre) ces conditions, d'où s'arrache le processus artistique et en même temps là où il se fonde. À nouveau la question de la méthode et de l'esthétique est primordiale, sauf que son origine est pensée autrement, sur le mode conflictuel. Il est nécessaire alors d'insister sur notre condition propre d'étudiants, non professionnels, mais en capacité de penser le métier et la création en les articulant. Et du coup poser cette condition d'étudiants comme conflictuelle avec celle d'esprit créateur. De la même façon qu'il y a les films consensuels et les films artistiques (les uns se nourrissant des autres, se provoquant de l'intérieur, se ménageant des espaces), il y aurait l'apprentissage consensuel et l'expérimentation non-consensuelle, autrement dit les marges laissées par l'école pour être en conflit avec son apprentissage.

Recevoir, par le biais d'une scolarité et de rencontres avec des professionnels, des expériences méthodiques et esthétiques ne suffirait plus. Considérant que la plupart des rencontres artistiquement fécondes ont lieu à la marge, d'où la question de l'organisation de la vie à l'école, on chercherait à favoriser l'espace de ce conflit entre condition d'apprenti et esprit créateur. Dans l'échange permanent d'exercices contraignants et de possibilités marginales (hors-cursus notamment), l'école permettrait à l'étudiant d'être en lutte avec ce qui constitue les deux termes de sa condition : élève (apprenti) et chercheur (créateur). Ces

espaces et ces temps de liberté dans lesquels des individus échapperaient au contrôle et à la maîtrise de la scolarité nourrirait et entrerait en dialogue avec ceux de la scolarité proprement dite. Considérés comme au centre de ce conflit entre la marge et le consensus, les étudiants en cinéma se penseraient comme communauté conflictuelle, état transitoire et analogique de leur situation à venir. Par la confiance donnée aux individus, à leur capacité à expérimenter entre eux (mais aussi en détournant les exercices proposés par la scolarité), à se réunir par le biais d'amitiés affectives, artistiques et intellectuelles, on redonnerait aux étudiants en cinéma un rôle fondamental, qui rejoint ces jolis propos de Benjamin : « L'*eros* du créateur \_ s'il existait une communauté capable de le concevoir et de lutter pour lui, ce serait celle des étudiants. » Et c'est un point sur lequel nous pourrions avoir à fournir une critique essentielle de l'école, puisqu'elle a dû mal à cacher sa volonté de briser toutes les marges, tant au sein des exercices qu'aux alentours de la scolarité, par le procédé qui consiste à tout rendre indigeste (manque de temps, planning, machinisation), de la même façon que de nombreux films sont brisés par leur processus de fabrication.

Et là intervient un autre point central, notre comportement, à savoir la possibilité pour nous de nous rencontrer et de nous aimer artistiquement, avec la vie que cela suppose et exige (je renvoie encore au texte de Benjamin qui en parle longuement, bien que le siècle qui ait suivi ait de beaucoup modifié, en bien mais pas que, le rapport des étudiants à l'*eros* ). Ici, ce qui pourrait nous faire sourire à première vue, qu'on ne se lasse jamais de rejeter de nos argumentations, est sans doute un des aspects les plus fondamentaux, intimes, et qui mérite aussi d'être pensé et défendu : l'amour à l'œuvre dans nos rencontres, toujours forcément marginales, parce que proprement individuelles. Ainsi, cet *eros*, plus profond que le concept « d'émulation », est aussi à la charge de la communauté en tant qu'elle est conscientisée par elle comme nécessaire aux projets, à la volonté créatrice, à la vie artistique. Et qui plus est il y a une belle ironie, ou un beau geste, à mettre en miroir ces deux principes, celui de conflit avec l'institution et celui d'*eros* entre les étudiants, pour tenter de définir ce que nous sommes en tant que communauté d'étudiants.

Bref, tout ceci pour dire qu'il y a un gros chantier critique, qu'il est à peine débroussaillé, plein d'imprécisions conceptuelles, et qu'il pourrait être très intéressant que nous l'entreprenions.