

# L'institut de filmologie : une tentative d'interdisciplinarité

Autor(en): **Chaperon, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870503>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## L'INSTITUT DE FILMOLOGIE, UNE TENTATIVE D'INTERDISCIPLINARITÉ

Dans la France de l'immédiat après-guerre, l'Institut de Filmologie est créé en 1948 dans le cadre de la Sorbonne. A la fois centre de recherches interdisciplinaires sur le cinéma et lieu de formation intégré dans le cursus universitaire, cet Institut fait paraître jusqu'en 1961 la *Revue Internationale de Filmologie*. Cette revue articule de manière raisonnée un certain nombre de champs extérieurs au cinéma, de façon à en faire exploser la nébuleuse indifférenciée et à en hiérarchiser tant les constituants internes que les déterminations externes. Par sa posture véritablement épistémique face à l'«objet-cinéma», la filmologie annonce la sémiologie du cinéma, filiation d'ailleurs clairement reconnue par Christian Metz, initiateur et principal représentant de ce qu'il appela d'abord la filmolinguistique.

A l'heure des comptes «après la bataille» (dans le sens d'une pédagogie dédramatisée et post-idéologique) des acquis des différentes approches de l'objet-cinéma (généralisant les dites «théories du cinéma»), il peut paraître étonnant que la filmologie n'ait pas encore été passée au crible des tests d'impact théorique fleurant ces derniers temps en France dans les revues spécialisées. Ni passée sous silence, ni citée à fin de non-recevoir, la filmologie est habituellement présentée comme un moment important de la recherche sur le cinéma, mais sans jamais que cette considération ait débouché en France (à ma connaissance tout du moins) ne serait-ce que sur une notule d'orientation historique se contentant de prendre acte factuellement<sup>1</sup>. Cela est d'autant plus

---

1. Il existe bien une thèse de doctorat (de philosophie en l'occurrence) sur l'Institut de Filmologie, mais elle est américaine. Cette thèse s'efforce de rendre compte de l'ensemble des recherches menées à l'Institut, mais elle procède pour cela de manière très compartimentée et presque essentiellement descriptive, manquant ainsi à saisir la spécificité de son objet. Voir Edward Brian LOWRY, *Filmology: establishing a Problematic for Film Study in France, 1946-1955*, Ann Arbor, MI: University Microfilms international, 1984.

étonnant à l'heure de l'interdisciplinarité forcenée (comme ersatz, dans bien des cas, d'avancées théoriques véritablement novatrices...) que le projet global mis en place dès ses origines par l'Institut de Filmologie était résolument interdisciplinaire par l'articulation hautement raisonnée d'un certain nombre de champs, extérieurs au cinéma mais intéressés à se relier à celui du cinéma, non seulement pour y réinvestir toute la rigueur de leurs propres méthodes, mais également pour y éprouver pratiquement leur viabilité, dans un mouvement d'aller et retour dont devaient bénéficier les deux «partenaires» de la recherche : «le cinéma présente ce trait d'autonomie que sa recherche est impliquée dans beaucoup d'autres et en implique beaucoup<sup>2</sup>.»

### *La filmologie comme institution*

La filmologie est également exemplaire sur un tout autre plan, celui de l'implantation institutionnelle d'un mouvement qui parvint très rapidement à acquérir une légitimité nationale et à essaimer au niveau international. A ce propos, il vaut la peine de rappeler brièvement les moments saillants de l'histoire institutionnelle du mouvement filmologique. En 1946, Gilbert Cohen-Séat, figure très éclectique<sup>3</sup>, fait paraître son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*<sup>4</sup>, élément déclencheur par l'appel qui y est lancé tous azimuts à la communauté des chercheurs pour qu'ils fassent profiter le cinéma de leurs savoirs res-

---

2. Gilbert COHEN-SÉAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, I. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris: PUF, 1946, p. 63.

3. «Producteur de films et agrégé de philosophie», pour reprendre la formule de Jean Vidal, dans «Vers une science du cinéma... Filmologues distingués», *L'Écran français*, 119 (7 oct. 1947), p. 11.

4. Trois autres tomes y sont annoncés (vol. II, «Esthétique et psychologie individuelle»; vol. III, «Valeurs cinématographiques et mentalité collective»; vol. IV, «Méthodologie»), mais ne sont finalement jamais parus. Cohen-Séat n'en écrivit pas moins par après d'autres ouvrages de veine filmologique (sans compter bien sûr ses articles parus dans la revue de l'Institut de Filmologie): *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, vol. I, «Problèmes sociaux»; vol. II, «Problèmes et mécanismes psychologiques» (avec la collaboration de Claude Bremond), Paris: PUF (Cahiers de filmologie), 1959, et *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*, Paris: PUF, 1961.

pectifs. A partir de là, tout va très vite. En septembre de la même année, l'Association Française pour la Recherche Filmologique est créée par le même Cohen-Séat. En juillet 1947, l'Association commence à faire paraître la *Revue Internationale de Filmologie*. En septembre, le premier Congrès International de Filmologie se tient à la Sorbonne. Dans la foulée, se constitue le Bureau International de Filmologie visant à coordonner les recherches menées dans le cadre des différentes associations nationales. Et enfin, point d'orgue de ce processus de légitimation, en septembre 1948, l'Institut de Filmologie est créé, «réuni à l'Université de Paris et rattaché à la Faculté des Lettres», son siège se trouvant donc à la Sorbonne.

La *Revue Internationale de Filmologie* paraît à Paris aux Presses Universitaires de France de juillet 1947 à décembre 1961, à un rythme plutôt irrégulier. Dès 1962, la revue cesse de paraître et certains de ses anciens rédacteurs font alors paraître des articles dans la revue milanaise *Ikon* (déjà à sa quinzième année de parution en 1962, et non pas créée en 1962 pour prendre le relais de la *Revue Internationale de Filmologie* comme l'affirme Lowry), qui a pour sous-titre celui de *Revue Internationale de Filmologie*, Milan possédant déjà son propre Institut de Filmologie. Cette cessation de publication semble avoir été notamment provoquée par une spécialisation de plus en plus grande en psycho-physiologie expérimentale à visée pédagogique, virage amorcé dès 1954 (voir le premier numéro de la *Revue* pour cette année, exclusivement consacré à l'EEG, c'est-à-dire à l'électroencéphalogramme, dont les modifications chez le sujet-spectateur sont analysées en cours de projection cinématographique) et définitivement pris lors du second Congrès International de Filmologie à la Sorbonne en 1955.

On peut avancer l'hypothèse que c'est, entre autres, la rapidité même de cette institutionnalisation (pour ne pas dire académisation) qui fut à l'origine de certaines réticences à l'égard de la Filmologie émanant de milieux cinéphiliques. L'article paru dans les *Cahiers du Cinéma*, en 1951, est à cet égard représentatif. L'auteur précise dès l'abord : «notre propos n'est pas de nous en prendre au contenu de la filmologie (qui mériterait une autre étude) — nous nous efforcerons d'y rester aussi indifférents que les filmologues au cinéma — mais d'expliquer comment elle a pu naître et se développer si rapidement quand vingt ans du dévouement tenace de quelques chercheurs n'avait guère ébranlé

l'indifférence et les pouvoirs publics<sup>5</sup>». On notera au passage la pique contre l'inculture cinéphilique des membres de l'Institut dont Kirsch dit à plusieurs reprises qu'elle y est valorisée comme permettant une plus grande distance scientifique vis-à-vis de l'objet étudié. On peut ainsi lire plus loin : «Certes il n'est pas interdit aux filmologues d'aller au cinéma, mais on ne saurait non plus le leur recommander, ce bagage superflu risque plutôt d'obscurcir la science naissante. La filmologie est l'étude du Cinéma-en-soi, accessoirement de son histoire et de ses œuvres<sup>6</sup>». Même son de cloche, quoique moins globalement négatif dans la revue antagoniste des *Cahiers* à l'époque, *Positif*, qui fait paraître un article après le second Congrès International de Filmologie (19-23 février 1955) dans lequel on peut lire : «Le cinéma sert de prétexte à de doctes élucubrations, sinon à des divagations, où des spécialistes, tard venus au cinéma ou le cultivant pour leur détente, appliquent intrépidement leurs techniques et leurs expériences [...]»<sup>7</sup>. Et si la filmologie est tout de même dotée de quelque avenir, c'est uniquement parce qu'elle «bénéficie de l'appoint, encore timide [...] de la critique de cinéma<sup>8</sup>». Il est plus surprenant par contre que ce point de vue étroitement cinéphilique soit reconduit une vingtaine d'années plus tard dans une histoire des théories du cinéma, celle de Dudley Andrew en l'occurrence qui, dans sa surestimation habituelle d'André Bazin, l'oppose aux membres de l'Institut de la manière suivante : «For him and for the generation which was to become the New Wave, film study was not a new playground for scholars to romp in when they are tired of the noisy marketplace their own fields had grown into<sup>9</sup>».

---

5. Florent KIRSCH, «Introduction à une filmologie de la filmologie», *Cahiers du Cinéma*, 5 (sept. 1951), p. 33-38, (p. 34).

6. *Idem*, p. 36.

7. Xavier TILLETTE, «Les filmologues en congrès», *Positif*, 14-15 (nov. 1955), p. 164-65, (p. 164).

8. *Idem*, p. 165.

9. Dudley ANDREW, *The Major Film Theories. An Introduction*, London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1976, p. 180.



*Objets-cinéma communicants*

Au sein même de la *Revue*, des dissensions se sont manifestées à propos de la définition de l'objet de la filmologie. Caveing ne soutient-il pas, brillamment d'ailleurs, dans le premier d'une série de deux articles sur la «Dialectique du Concept de Cinéma», que le cinéma n'étant pas une réalité de la nature mais une réalité spirituelle, la filmologie ne saurait avoir d'objet défini, si ce n'est le devenir dialectique dudit objet : «Lui définir des objets, c'est déjà la limiter. Quant à sa fin, ce n'est pas de découvrir des principes généraux, mais bien précisément d'aboutir à la définition d'une réalité qui ne sera jamais un objet défini<sup>10</sup>». Preuve matérielle de ce désaccord sur l'«objet-cinéma» de la filmologie est la constante reformulation du programme général de recherches menées au sein de l'Institut et dont la *Revue* publie les résultats. Dès le premier numéro (juillet-août 1947) de la *Revue*, les différents articles sont répartis en cinq «Groupes» (correspondant aux groupes de travail dans le cadre desquels ils ont été conçus) de la manière suivante : groupe 1, «Recherches expérimentales» (1 «étude» + 1 article dans la sous-rubrique «Positions et Propositions<sup>11</sup>»); groupe 2, «Evolution de l'empirisme cinématographique» (1 étude); groupe 3, «Psychologie et philosophie générale» (1 étude + 3 articles) et «Esthétique» (2 études); groupe 4, «Etudes comparatives» (1 article); groupe 5 : «Recherches normatives» (3 articles). Dans le même numéro<sup>12</sup>, l'on constate déjà une variante dans la désignation du troisième groupe en vue du premier Congrès International de Filmologie, puisque le troisième groupe est appelé «Esthétique et sociologie». Dans le numéro 2 (sept.-oct. 1947), qui précède directe-

10. Maurice CAVEING, «Dialectique du Concept de Cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 1 (juill.-août 1947), p. 71-78, (p. 71).

11. Dans ce premier numéro, il y a en effet une hiérarchie entre les différentes contributions : «études» (titre de l'article, nom et titulature de l'auteur — généralement professeur éminent) et «Positions et Propositions» (titre de l'article, nom et titulature — seulement en fin d'article, article qui plus est en petits caractères). Ces (pro)positions sont généralement rédigées par des élèves du Groupe de Filmologie de l'Ecole Normale Supérieure. Dès le deuxième numéro, la hiérarchie subsiste, mais est présentée de manière différente.

12. Voir J.-J. RINIERI, «Présentation de la Filmologie», article publié en fin de volume sous la rubrique «Notes et documents» qui conclut presque tous les numéros pour fournir des informations sur les recherches ou manifestations en rapport avec la filmologie.

ment la tenue du Congrès, le troisième groupe s'appelle maintenant «Esthétique et philosophie générale». Quant au programme du Congrès, publié en fin du même numéro, il divise le groupe 3 («Esthétique, sociologie, philosophie générales») en trois sections correspondant simplement aux trois disciplines considérées. Pour en terminer avec ce relevé, on peut encore noter que dans le premier programme publié des cours de l'Institut<sup>13</sup>, les études sont divisées comme suit : I. Etudes psychologiques ; II. Etudes techniques ; III. Filmologie générale et philosophie ; IV. Etudes comparatives. Le groupe 3 a donc encore changé de dénomination, celle-ci intégrant qui plus est la filmologie elle-même !

Si ces variations d'articulation interdisciplinaire au sein d'un même groupe de recherches sont à mettre en relation avec la volonté de décroissement de l'Institut, elles procèdent également de l'état embryonnaire des recherches, comme le reconnaît Jean Deprun : «Nul cloisonnement des travaux ne paraît encore assignable ; groupes et sections devront vivre en étroite osmose ; les tâches se révèlent presque interchangeables, comme sont interchangeables les noms que le programme du Congrès leur affecte<sup>14</sup>». Dispersion reconnue et assumée donc, mais néanmoins stigmatisée dans la presse spécialisée, ou plutôt cinéphilique : «elle [la filmologie] comporte des directions, tout en tendant à être un vaste fourre-tout de ce qui concerne le cinéma<sup>15</sup>». Cohen-Séat quant à lui, en conclusion de son opuscule de 1946, plaide la cause de l'«intervention» de la filmologie dans le champ du cinéma sous forme de question rhétorique : «Abandonner le cinéma à l'anarchie, y attendre l'organisation d'une discipline spontanée, renvoyer dans un avenir plus ou moins lointain l'effort que l'on fera pour en reprendre la maîtrise ?<sup>16</sup>», bien évidemment non puisqu'il s'agit de réagir contre ce que Cohen-Séat appelle les «petites théories», «poussière d'observations éparses et sans lien», de «souhaiter que les choses du film, de l'écran, des foules qui les entourent, entrent par une nouvelle voie, dans le champ de nos connaissances<sup>17</sup>».

13. Voir *Revue Internationale de Filmologie*, 5 (s. d.) [1949].

14. J. D. [Jean DEPRUN], «Espoirs d'une science nouvelle», *Revue Internationale de Filmologie*, 2 (sept.-oct. 1947), p. 109-10, (p. 110).

15. X. Tiliette, «Les filmologues en congrès», p. 165.

16. G. Cohen-Séat, *Essai*, p. 182.

17. *Idem*, p. 62, passim.

Cette intervention se veut également en prise sur le domaine de la pratique cinématographique car «on imagine mal, au regard du cinéma, une connaissance qui serait indépendante de ses applications<sup>18</sup>». C'est d'ailleurs là un des leitmotifs de la *Revue* qui trouvera son point d'aboutissement, ainsi que de non-retour d'ailleurs, dans le virage de 1954 déjà évoqué plus haut.

### *Le Cinéma-en-soi*

A défaut de souscrire à l'orientation générale des recherches menées au sein de l'Institut, le rédacteur des *Cahiers du Cinéma*, dans l'article cité plus haut, la met néanmoins bien en évidence. En effet, c'est bien de «Cinéma-en-soi», de ce que Metz (à la suite des Formalistes russes) appellera «cinématographicité» (i.e. ce qui fait que le cinéma est cinéma, un film ressortissant plus ou moins au cinéma de par son degré de cinématographicité), dont il est question à l'Institut. Cohen-Séat débute son *Essai* en définissant d'emblée ce qu'il entend par filmologie: «Ce [...] serait une connaissance ordonnée, ayant pour objet [...] un ensemble de phénomènes spécifiques dont on verra qu'ils peuvent se diviser en deux groupes principaux: les faits filmiques et les faits cinématographiques<sup>19</sup>». Ce n'est donc pas un hasard si l'un des rares chercheurs à faire explicitement mention de l'héritage de la filmologie après que celle-ci s'est déplacée en Italie est Christian Metz, principal promoteur de la sémiologie du cinéma, c'est-à-dire de l'étude du cinéma en tant que système de signes à part entière. J'en profite pour préciser que si Metz part effectivement de postulats de type linguistique, c'est pour bien en montrer l'inadéquation et dégager ainsi la spécificité structurale du cinéma. Il ne faut donc pas se laisser abuser par l'appellation de «filmolinguistique» que Metz proposa en 1964 dans son article fondateur<sup>20</sup>. Elle fut d'ailleurs rapidement abandonnée au profit de celle de «sémiologie du cinéma<sup>21</sup>». Si Metz fait

18. *Idem*, p. 64.

19. *Idem*, p. 14 (je souligne).

20. Voir «Le cinéma: langue ou langage?», in Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris: Klincksieck, 1968, p. 39-93.

21. Voir Dominique CHATEAU, «Le cinéma: un bon objet?», *Hors cadre*, «Arrêt sur recherches», 10 (printemps 1992), p. 125-36.



référence à la filmologie, c'est principalement pour en reprendre cette distinction entre faits filmiques (qui se manifestent à l'intérieur du texte filmique) et faits cinématographiques (qui se manifestent en amont, en aval ainsi qu'à côté du texte filmique : pour mémoire, principalement et respectivement, tous les problèmes liés à la production, à la distribution et au «dispositif» d'exploitation du film)<sup>22</sup>, distinction qui permet de faire exploser la nébuleuse indifférenciée appelée Cinéma, pour ensuite en hiérarchiser tant les constituants internes que les déterminations externes, en fonction d'axes de pertinence prédéterminés. C'est donc bien l'Institut de Filmologie qui le premier adopta une posture épistémique face au cinéma. Metz établit lui-même la filiation entre filmologie et sémiologie en les termes suivants : «La filmologie, dans le fond, fut à certains égards une préfiguration assez directe de la sémiologie du cinéma. Il s'agit dans les deux cas d'aborder le cinéma de l'extérieur, de tenir sur lui le discours des sciences humaines, et non celui des cinéastes, des cinéphiles ou des critiques<sup>23</sup>». Dans le même ordre d'idées (découpage de l'objet de connaissance et sériation des problèmes), la détermination de huit niveaux différents de réalité (qu'ils soient d'ordre «filmique» ou «cinématographique») opérée par Etienne Souriau<sup>24</sup> est fondamentale, notamment pour tout ce qui ressortit à l'appréhension du degré d'adhésion spectatorielle. Les distinctions de Souriau informent entre autres — mais sans jamais qu'il soit fait référence à lui ! — le manifeste de Roger Odin «Pour une sémio-pragmatique du cinéma<sup>25</sup>». L'un de ces niveaux de réalité est le niveau «diégétique», dont on sait la fortune théorique qu'il devait avoir (véritable «petit coup de génie» selon Metz<sup>26</sup>).

22. Voir C. METZ, *Langage et cinéma*, Paris: Larousse, 1971.

23. C. METZ, «Sur un profil d'Etienne Souriau», *Revue d'Esthétique*, «L'art instaurateur», 3/4 (1980), p. 143-60, (p. 144-45).

24. Philosophe, fondateur de la *Revue d'Esthétique*, professeur à la Sorbonne et à l'Institut de Filmologie, où il enseigne dans le cadre du groupe IV consacré aux études comparatives (Etienne Souriau est notamment l'auteur de *La correspondance des arts*, paru en 1947).

25. *Iris*, vol. 1, n° 1 (1er trim. 1983), p. 67-81. Cf. Etienne SOURIAU, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 7-8 (s. d.), p. 231-40, ainsi que sa préface au collectif publié sous sa direction, *L'univers filmique*, Paris: Flammarion, 1953.

26. C. Metz, «Sur un profil d'Etienne Souriau», p. 157.

De plus, c'est au sein même de la *Revue* qu'œuvre un pur représentant de l'approche sémiologique (non cantonnée au champ du cinéma dans son cas). Je pense bien sûr à Roland Barthes qui fait paraître en 1960 dans la *Revue*<sup>27</sup> deux articles, dont un d'orientation strictement sémiologique à une époque où de telles questions n'y sont plus du tout à l'ordre du jour, si tant est qu'elles y aient jamais été (d'un point de vue quantitatif en tout cas), et ce malgré un article à caractère programmatif consacré au discours filmique par Cohen-Séat en 1949<sup>28</sup>. Le premier article de Barthes est consacré au signe cinématographique dont il examine en bon saussurien les deux faces, ainsi que les «caractères spécifiques» puisqu'il s'agit de signe analogique. Le second article, quoique toujours engagé dans une «théorie générale de la signification», est davantage dans la lignée des travaux menés à l'Institut, puisqu'il utilise des T.F.T. (Tests Filmiques Thématiques) réalisés à l'Institut comme matériel de base à la délimitation d'unités signifiantes. A partir de films «pourvus d'un jeu de versions différentes», Barthes définit des protocoles d'interrogation du sujet-spectateur qui doivent permettre de définir des «seuils de signification», chaque variation de signifiant devant également amener celle du signifié. La nette entrée de la sémiologie dans la *Revue* via Barthes est à la fois précoce, puisque la sémiologie ne devait véritablement s'imposer en France que quelques années plus tard, et tardive, puisque la *Revue* allait cesser de paraître après 1961 et que Barthes allait publier ces articles suivants non pas dans *Ikon*, mais dans *Communications*, la revue de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, créée justement en 1961, et d'orientation sociologique, anthropologique et (nettement) sémiologique. Le cas de Barthes est intéressant en ce qu'il permet de poser la question de la dynamique liée à une revue. En quoi la présence d'un Barthes au sommaire de la *Revue Internationale de Filmologie* était-elle capable à terme d'influer sur son orientation? En effet, ce n'est pas la représentativité au sein d'une

---

27. «Le problème de la signification au cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 32-33 (janv.-juin 1960), p. 83-89, et «Les "unités traumatiques au cinéma". Principes de recherche», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4 (juill.-sept. 1960), p. 13-21.

28. «Le discours filmique», *Revue Internationale de Filmologie*, 5 (s. d.), p. 37-48. Il s'agit du sténogramme d'une conférence prononcée dans le cadre des cours donnés à l'Institut.

revue de tel ou tel type d'approche qui doit nécessairement assurer à cette dernière un meilleur développement dans l'harmonie synthétique de l'Interdisciplinarité !

### *Homo cinematographicus*

Il faut cependant préciser qu'en raison de la nature analogique du signe au cinéma, les «filmologues» avaient tendance à voir en lui un «système de signes universels<sup>29</sup>», réactivant ainsi la longue chaîne des utopies de langages universels, puisqu'il s'agirait selon eux de «discerner peut-être, dans le halo de cette recherche, on ne sait quelle figuration d'un «alphabet des pensées humaines» dont rêvaient Descartes et Leibniz, quelque chose d'une «Caractéristique Universelle» d'un genre inattendu<sup>30</sup>». C'est bien pour cette raison que les filmologues dotaient le cinéma de la particularité pour ainsi dire anthropologico-biologique de générer une «nouvelle espèce humaine», un «homo cinematographicus» à conscience de nature transhistorique pour ne pas dire anhistorique : «Avec le développement de sa conscience, l'homme individuel a cherché à penser en dehors de toute civilisation particulière et s'est hissé en droit au niveau de l'humanité totale<sup>31</sup>». Et c'est le cinéma qui serait l'aboutissement de cette tendance : «ce fait de civilisation [le cinéma] semble triompher, dès sa naissance, de l'obstacle principal sur lequel toutes les formes de culture, et celles du fait religieux lui-même, ont jusqu'ici trébuché : l'exigence d'une unité homogène et d'une efficacité directe universelle<sup>32</sup>». Cette notion d'*homo cinematographicus* est informée par le concept durkheimien de conscience collective : «certaines influences physiologiques que la nature limitait jusqu'ici aux consciences individuelles, trouveraient dans le film l'instrument d'une espèce de virulence, et pourraient laisser dans la vie collective des traces de leur passage<sup>33</sup>». Le cinéma aurait donc pour vocation d'être l'opérateur d'une unification psychologique des hommes, vocation qui plus est dotée de soubassements économiques, puisque les «exigences

29. G. Cohen-Séat, *Essai*, p. 47.

30. *Idem*, p. 67.

31. Didier ANZIEU, «Filmologie et biologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 1 (juill.-août 1947), p. 19-22, (p. 20, passim).

32. G. Cohen-Séat, *Essai*, p. 20.

33. *Idem*, p. 29.

économiques [...] tendent à faire du film une marchandise internationale». Et si le «cinéma dev[enait] à son tour divisé par les frontières et les langues [...] ce serait un immense échec<sup>34</sup>». On comprend dès lors l'affirmation suivante: «Le film ne pouvait pas demeurer silencieux. Mais il reste muet par essence<sup>35</sup>»!

Cette part de la filmologie a eu son influence sur un socio-anthropologue comme Edgar Morin, dans son livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire*<sup>36</sup>. On peut en effet y lire: «Le langage du cinéma nous offre cette intelligence des choses et du monde antérieure à l'intelligence abstraite [...] N'est-il pas l'esperanto naturel, la langue originelle universelle»<sup>37</sup>. Pour corroborer cette assertion, Morin fait mention entre autres des expériences menées dans le cadre de l'Institut sur des enfants anormaux ou retardés, expériences attestant chez eux d'une étonnante compréhension de l'image en mouvement<sup>38</sup>. On pense bien sûr dans ce cadre aux théories d'Eisenstein concernant le langage cinématographique comme manifestation d'un «langage intérieur» rapportable à une pensée «pré-logique» (celle des peuples dits primitifs, des enfants et des psychotiques). Cette universalité se retrouve dans le mode de consommation du cinéma puisque, contrairement à la photographie, «le cinématographe est, avant tout, adapté au spectacle collectif<sup>39</sup>»: «l'intelligibilité universelle de ce langage est le prolongement indissociable de la participation universelle que suscite le cinéma<sup>40</sup>»; les «salles sont de véritables laboratoires mentaux où se concrétise un psychisme collectif à partir d'un faisceau lumineux<sup>41</sup>», etc. Si Morin reconnaît que «tout dans un film ne peut être universel, bien entendu, puisque tout film est un produit social déterminé<sup>42</sup>», c'est pour ajouter après que les conditions historiques et sociales déterminent une conventionnalisation du langage cinématographique qui n'est pas subséquente à «l'essence native de ce langage<sup>43</sup>».

Mais c'est en fait le livre entier de Morin qui est pétri de filmologie, pour tout ce qui a trait notamment à la psychologie, psychologie de la perception et psychologie des fonctions affec-

34. *Idem*, p. 30, passim.

35. *Idem*, p. 97.

36. Paris: Minuit, 1956.

37. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 199-200.

38. *Idem*, p. 194-204 (chapitre intitulé «Un esperanto naturel»).

39. *Idem*, p. 42.

40. *Idem*, p. 200.

41. *Idem*, p. 205.

42. *Idem*, p. 196.

43. *Idem*, p. 197.



tives et de la fonction imageante<sup>44</sup>. Morin a par ailleurs collaboré à la *Revue*, mais pour des articles d'orientation essentiellement sociologique<sup>45</sup>. On peut d'ailleurs dire que Morin n'a jamais vraiment fait le lien entre versants sociologique et psychologique de sa démarche, manquant peut-être par là même à fonder trente ans à l'avance une sémio-pragmatique du cinéma !

### *Conclusion : constitution d'une vulgate*

Les travaux d'orientation psychologique constituent d'ailleurs la part la plus vivante des travaux de l'Institut, malheureusement au point d'aboutir parfois à une vulgate des plus restrictives. En effet, alors que les travaux de l'Institut se spécialisèrent en psychologie expérimentale dès 1954 (voir supra), les références les concernant, dans la littérature consacrée au cinéma, se limitent la plupart du temps<sup>46</sup> à un petit corpus d'articles antérieurs aux années 50 : sont ainsi régulièrement cités, lorsqu'il s'agit de parler de la fameuse impression de réalité en termes de psychologie de la perception, deux articles parus tous deux dans le numéro 3-4 (1948) de la *Revue*, «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques» de A. Michotte van den Berck, et «La perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar» de R. C. Oldfield<sup>47</sup>. Si le Metz de «A propos de l'impression de réalité au Cinéma<sup>48</sup>», tout en citant abondamment

44. Ce découpage de la psychologie est repris de C. Metz, *Langage et cinéma*, p. 8-9.

45. «Sociologie du cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 10 (avril-juin 1952), avec Georges Friedmann; «Recherches sur le public cinématographique», 12 (janv.-mars 1953); «Le problème des effets dangereux du cinéma», 14-15 (juill.-déc. 1953); «Les stars», 25 (janv.-mars 1956).

46. Ce n'est de loin pas le cas chez un Casetti qui fait référence de manière diversifiée aux travaux de l'Institut. Voir Francesco CASETTI, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Milano: Espresso strumenti, 1978 (surtout le chap. 7, «Storia di sguardi»).

47. Caractéristique à cet égard que la référence aux hypothèses de l'Institut en matière de perception visuelle chez Jacques Aumont qui situe l'activité de l'Institut dans ce domaine entre 1947 et 1950 seulement (voir *L'Image*, Paris: Nathan, 1990, p. 34). Et dans la bibliographie du premier chapitre de ce livre, ce sont les deux articles mentionnés qui sont cités (la référence à l'article de R. C. OLDFIELD est d'ailleurs tronquée, images de la télévision et du radar passant à la trappe).

48. In *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris: Klincksieck, 1968, p. 13-24.



l'article de Michotte, élargit ses références aux articles d'Henri Wallon («L'acte perceptif et le cinéma», n° 13, 1953) et de Cesare L. Musatti («Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal», n° 29, 1957), il n'en passe pas moins sous silence la controverse entre Michotte et l'historien d'art Pierre Francastel à propos de la suggestion de la troisième dimension, figeant ainsi les textes en blocs définitivement assertifs. Ladite controverse fait dire à Michotte, en conclusion de sa réponse à l'article de Francastel où il est nommément attaqué: «Tout cela montre une fois de plus, hélas! combien il peut être difficile pour des personnes de formations différentes et pratiquant des disciplines différentes, de comprendre les questions qu'elles se posent dans le cadre de leur science, et la signification qui s'attache à la solution de ces problèmes<sup>49</sup>». Bel aveu d'échec prévisible de l'interdisciplinarité dans une revue vouée à sa cause!

André CHAPERON  
Université de Lausanne

---

49. Voir P. FRANCASTEL, «Espace et illusion», *Revue Internationale de Filmologie*, 5 (s. d.) [1949] et A. MICHOTTE, «A propos de l'article de M. P. Francastel "Espace et illusion"», *Revue Internationale de Filmologie*, 6 (s. d.).

