

## Article

---

« "L'esprit, et peut-être même le cerveau..." La question psychologique dans la *Revue internationale de filmologie*, 1947-1962 »

Laurent Jullier

*Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 143-167.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/037551ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

« L'esprit, et peut-être même  
le cerveau... » La question  
psychologique dans la *Revue  
internationale de filmologie*,  
1947-1962

Laurent Jullier

RÉSUMÉ

Le présent article décrit les travaux de la *Revue internationale de filmologie* en matière de psychologie. En règle générale, cette revue voit cohabiter des tendances opposées, liées à la double ascendance, philosophique et expérimentale, de la psychologie, et très sensibles encore dans la France des années 1940 à 1960 : l'une mène à spéculer de manière introspective, l'autre à faire des tests et des mesures, dans la lignée du behaviorisme puis de la théorie de la communication. Une ambition interdisciplinaire — difficilement traduite en faits — y conduit aussi les psychologues à inscrire leur travail dans une vision d'ensemble anthropologique, sinon politique, qui les fait travailler avec des sociologues et des historiens de l'art. Quelques-unes de leurs conclusions sont encore valables de nos jours, notamment à propos de la perception du mouvement ou de la « dangerosité morale » des images. D'autres, trop normatives ou négligeant trop de variables expérimentales, sont devenues indéfendables. Ce qui peut éventuellement servir de modèle épistémologique à la recherche actuelle en matière de cinéma, c'est l'application que montrent certains psycho-filmologues à considérer le cinéma comme un « fait social total » (Mauss) au lieu de le réduire à un « texte » ou à un « stimulus ».

*For English abstract, see end of article*

Des programmes de travail aux listes de conférences, la filmologie a toujours mis la psychologie en première place. Les 39 numéros de la *Revue internationale de filmologie* (RIF) contiennent des dizaines d'articles en la matière, et une énergie

considérable lui a été consacrée durant les quinze ans de cette aventure. Pourtant, il n'en subsiste rien dans la discipline : la *Grande encyclopédie de la psychologie* en deux volumes de 1962, quoiqu'elle parle du cinéma et compte au nombre de ses collaborateurs Edgar Morin, un ancien de la *RIF*, ne fait déjà plus mention du mot « filmologie ». Qu'ont découvert les filmologues en matière de psychologie ? Ont-ils mérité l'oubli dans lequel ils sont tombés ? Telles seront les questions traitées ici <sup>1</sup>.

### 1. Personnalités, méthodes et moyens

D'éminentes personnalités du champ de la psychologie s'associent dès 1947 à la filmologie. Ainsi Henri Wallon dirige-t-il le groupe Psychologie et recherches expérimentales qui prépare le 1<sup>er</sup> Congrès international de filmologie de septembre 1947 à Paris <sup>2</sup>. Communiste au cœur du mouvement de l'École unique, professeur au Collège de France et fondateur de la revue *Enfance*, Wallon est l'un des psychologues français les plus influents du siècle. L'équipe comprend aussi René Zazzo, spécialiste lui aussi de l'enfance et futur président de la Société française de psychologie, ainsi que Serge Lebovici, l'un des signataires (parmi huit psychiatres et psychanalystes communistes) du fameux manifeste de 1949, « La psychanalyse, idéologie réactionnaire », dans *La nouvelle critique*. Paul Fraise intervient aussi, « certainement la plus grande figure de la psychologie universitaire française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle » (Nicolas 2002, p. 277). En France, ce sont des années importantes pour la discipline, dont la reconnaissance passe par la création de la licence de psychologie en 1947 <sup>3</sup>, mais l'effort institutionnel consenti à l'endroit de la filmologie montre combien cette branche est prise au sérieux : onze cours sont proposés en Sorbonne, et trois hôpitaux officiellement associés à l'Institut de filmologie dès sa fondation (le 20 septembre 1948) <sup>4</sup>. La façon dont ces psychologues abordent le cinéma reflète les conditions dans lesquelles la discipline est née en France :

- dans le troisième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la psychologie scientifique s'est construite *contre* la psychologie spiritualiste et l'introspection philosophique, qu'Auguste

- Comte avait assimilées à la métaphysique dans son programme positiviste<sup>5</sup> ;
- pour ce faire, l'accent a été mis sur la psychopathologie — on parle désormais, en histoire des sciences, de l'« École psychopathologique française » —, qui se déclinera en psychophysique (étude des relations entre les stimuli et les sensations, que défendra dans la *RIF* Cohen-Séat), psychologie expérimentale (et même avec Fraise la psychologie sociale expérimentale), et psychologie génétique (les stades du développement chez l'enfant, avec Wallon) ;
  - cependant, peut-être à cause de la double formation, philosophique et scientifique, des grands psychologues français comme Wallon, Fraise et Piéron, la dimension humaniste chère aux spiritualistes ne sera pas totalement abandonnée ; elle reviendra au sein de ce que Daniel Lagache appellera en 1949, dans son manifeste *L'unité de la psychologie*, la « psychologie en deuxième personne », celle qui combine le « je » de l'introspection et des entretiens au « il » des protocoles expérimentaux et des mesures chiffrées<sup>6</sup>.

Ces deux tendances, l'une radicale et l'autre conciliatrice, cohabiteront durant la première moitié de l'existence de la *RIF*, puis la psychophysique trempée au behaviorisme et à la théorie de la communication finira par gagner, et les psychologues « humanistes » comme Fraise et Wallon cesseront d'y écrire.

À ce programme scientifique se superpose éventuellement un programme politique, qui reflète à la fois l'engagement de certains filmologues dans la « culture pour tous », et leur crainte de voir le cinéma servir d'« opium du peuple ». C'est pourquoi, à ses débuts, l'ambition de la filmologie est double : « la recherche scientifique appliquée aux faits du cinéma, *et* la vulgarisation de l'idée filmologique<sup>7</sup> ». Cette seconde dimension lui confère dans le champ des études cinématographiques une indéniable originalité : la vulgarisation est destinée à « faire admettre au public que la consommation des images filmiques n'est pas aussi quelconque qu'il le croit généralement ». Correctement informé, le public pourra tirer du film « le profit qui doit lui revenir<sup>8</sup> ».

À cause de cette ambition, le contenu des films et l'expérience personnelle du spectateur sont prises en compte, et la psychologie expérimentale est toujours pensée de concert (du moins, officiellement), avec la psychologie sociale, l'anthropologie et la sociologie<sup>9</sup>. Cette ambition politique a pour effet de rendre la praxis omniprésente : aux yeux de Didier Anzieu<sup>10</sup> (1947a), psychologie et sociologie ne se conçoivent que dans la perspective d'une « action sur l'équilibre collectif » ; par conséquent, « un cinéma normal doit ne propager que des styles qui renforcent la participation sociale ». Les notations prescriptives pullulent, jusqu'au désir de changer le dispositif technique — remplacer les bords nets du noir autour de l'écran par des bords flous, accélérer la cadence de 24 images par seconde, ou rehausser l'endroit de l'incrustation des sous-titres (Galifret et Segal 1948).

Mais la praxis n'empêche pas les scrupules méthodologiques, peut-être parce que les filmologues ont pour point commun la certitude d'ignorer encore ce qu'ils pourront bien découvrir tout au bout de leur recherche. Véritablement, c'est une terre inconnue qui s'ouvre devant eux. Wallon (1947) se demande à haute voix, par exemple, si le cinéma rend actif ou passif, et s'il sollicite des « affinités ancestrales de la sensibilité » ou favorise à l'inverse la dissolution des catégories spatiotemporelles à coups d'ellipses et de coupes. En psychologie sociale, cette absence initiale d'hypothèse à confirmer favorise ce qui s'appellera plus tard le *go and see*, c'est-à-dire la résolution d'aller d'abord observer sans *a priori* ce qui se passe sur le terrain. Ainsi l'auteur d'une enquête concernant l'effet du cinéma sur le public féminin s'astreint-il à voir tous les films à succès (il en visionne deux cents dans l'année), puis étudie le discours qui est tenu à leur propos dans la presse féminine ; enfin il mène une « enquête pour connaître les réactions du public féminin selon les conditions sociales<sup>11</sup> ». Elle favorise aussi la tentation de fonder une « psychologie nouvelle » (Roques 1947), adaptée à ce stimulus pas comme les autres qu'est le film projeté sur un écran.

## 2. Les résultats

Le groupe de psychologie expérimentale, hésitant au début à dire si le mouvement à l'écran est reproduit *ou* suggéré (Roques

1947), arrive rapidement à la description qui prévaut de nos jours : « Contrairement à une croyance encore très répandue dans le grand public, l'impression de mouvement ne résulte pas de la permanence des images rétiniennes. Celle-ci intervient principalement pour éviter le papillotement des images. » La perception du mouvement relève bien plutôt de la forme perceptive au sens de Wertheimer, « sorte de court-circuit entre les zones du système nerveux soumises aux excitations<sup>12</sup> ». À rebrousse-poil de l'idée d'image-empreinte que défendent à l'époque Bazin et Cocteau, Pierre Francastel (1949) souscrit lui aussi à l'hypothèse constructiviste : le cinéma est un art de l'illusion qui « suggère le réel », et dont les objets « [ces créations illusionnistes de l'esprit], ne sont pas plus ni moins vrais que les objets dessinés ». Le même parti pris constructiviste explique l'échec du cinéma en relief par le conflit des perceptions qu'il provoque (l'objet est à la fois présent et absent). Dans l'article qu'il consacre au relief, Galifret (1953) se retrouve — sans le dire — aux exacts antipodes de la position de Bazin (qui aura, elle, un grand succès dans l'espace public, sans doute parce qu'elle s'accorde mieux au sens commun) : « Plus on réunit d'indices de la situation réelle et plus il est difficile d'obtenir l'illusion de la réalité<sup>13</sup>. »

En matière de conclusions toujours valides de nos jours dans le champ des théories du cinéma, le groupe de recherche en psychologie sociale établit la non-dangerosité morale de l'exposition aux films (Soriano 1947, qui réfute au passage l'idée de passivité du spectateur, tranchant le dilemme auquel Wallon était en proie). Edgar Morin (1953) conteste avec véhémence l'idée d'influence pernicieuse du cinéma : « Toute justification à la censure en ce domaine » ne peut être basée que sur des « tabous politiques ou magiques ». Quant à Roland Barthes, autre compagnon de route devenu célèbre par la suite, il trace des pistes en matière d'identification au personnage, qui sont proches de la notion d'alignement telle que l'utilisent aujourd'hui les *Cognitive Film Studies*<sup>14</sup>. La filmologie peut même passer pour avoir posé les bases de la théorie moderne des *modèles d'inconduite*<sup>15</sup>, puisque la *RIF* affirme à deux reprises que le film ne peut pas causer le crime, mais le cas échéant seulement lui donner ses formes<sup>16</sup>.

Tout un pan de la recherche concerne aussi le cinéma « curatif », vu comme test de Rorschach amélioré. S. E. Agostino Gemelli (1949), président de l'Académie pontificale des sciences (car la filmologie voit se côtoyer, comme le mouvement des ciné-clubs, communistes et catholiques), décrit une séance de cinéma à mi-chemin du confessionnal et du défouloir, où le spectateur-sujet projette « son moi et plus spécialement son inconscient profond [de manière à se] libérer de la situation dans laquelle il est comme lié et comprimé ». Katz (1949) est encore plus ingénieux (ou plus poétique) : c'est sur le visage des stars que le spectateur projette son mal-être, d'autant plus qu'il est laid et que la star est belle, « l'être le plus physiquement déshérité retrouvant dans la beauté parfaite une partie inanalysable de lui-même ».

Mais l'outil de base thérapeutique reste le TFT<sup>17</sup>. Ce « test filmique thématique » sert à renseigner sur la personnalité du sujet ; dans sa forme la plus courante, il consiste à projeter un film muet, avant de demander au sujet ce qu'il a vu ; on lui annonce ensuite que la séquence n'est qu'un début de film, en le priant d'en raconter la suite (Cohen-Séat et Rebeillard 1955). C'est là que le bât commence à blesser. Deux groupes se dégagent en effet des réponses, les *banalisants*, qui tendent à interpréter l'extrait de façon « affectivement neutre », et les *dramatisants*, qui voient en lui une « signification conflictuelle » (Cohen-Séat, Bremond et Richard 1957) — le protocole a beau paraître sophistiqué (un numéro de la *RIF* lui est entièrement consacré), on ne parvient là qu'à retrouver une vulgate partagée par le sens commun<sup>18</sup>. Les chercheurs assurent qu'ils distinguent, dans les réponses des sujets, ce qui est involontairement teinté d'affectivité, ce qui l'est volontairement et ce qui ne l'est pas ! Trois ans plus tard, Cohen-Séat, avec une autre équipe, séparera tout aussi tranquillement introvertis et extravertis en fonction de leur contrôle de l'émotivité pendant le test de Rorschach... Dans le même ordre d'idées, un filmologue projette à différents groupes d'étudiants le *Quadrille* de Rivette, film muet de vingt minutes qui « exprime le maximum de ce qu'on pourrait appeler *ennui* » (des gens attendent on ne sait quoi dans une pièce). Puis des renseignements sont artificiellement fournis sur ces

personnages, différents selon les groupes (ici, untel est jaloux, là, il vient de commettre un crime...); alors seulement on interroge les étudiants. La conclusion est évidente : oui, donner des informations sur le récit influe fortement sur sa compréhension ! (Bouman, Heuyer et Lebovici 1953).

À lire les articles dans leur succession chronologique, il semble que le but recule à mesure des avancées. La cumulativité est quasi nulle, même en ce qui concerne les processus automatiques de lecture de l'image ; par exemple, Feldmann (1956) parle encore du cinéma comme d'une « succession d'images en mouvement », et Barthes (1960a) sous-entend la même chose en donnant pour titre à l'une de ses communications « Psycho-sociologie de l'image immobile ». Ou bien c'est Wallon (1952) qui assure que « la persistance des images rétiniennes rend possible la persistance du mouvement ». Or, comme on l'a vu plus haut, Michotte Van den Berck (1948) et d'autres ont montré que l'animation de ces images était le fait de l'appareil perceptivo-cognitif du spectateur, et que la persistance rétinienne n'y avait aucune part. Tout se passe comme si les chercheurs refusaient ou négligeaient de s'appuyer les uns sur les autres.

### 3. Les causes internes de l'oubli

« Travail immense, coordination d'efforts, beaucoup d'argent : toutes choses impossibles à réunir pour le moment » (Soriano 1947). Sans doute, mais ce qui semble manquer le plus, rétrospectivement, est ce qui coûte le moins cher : la coordination. Il y a certes beaucoup de *pluridisciplinarité* au sein de la RIF, mais pas d'*interdisciplinarité* : le groupe 4 de l'Institut, celui des Études comparatives dirigé par M. Roques, compare les objets mais pas les méthodes. Il faudrait pour chaque expérience une équipe composée d'un psychologue, d'un socio-anthropologue, d'un spécialiste du cinéma et d'un épistémologue pour « traduire » (au sens de la sociologie pragmatique) les termes de chacun et pour rendre les paradigmes commensurables. En l'absence de cette collaboration qui seule permettrait de faire voir à chacun les poutres qu'il a dans l'œil, on ne fait que produire des mesures d'écart et non des connaissances<sup>19</sup>.

Certains s'en rendent compte. Ainsi Michotte Van den Berck (1949) se plaint-il à l'occasion d'une polémique avec Francastel, qui l'a mal lu : « Tout cela montre une fois de plus, hélas ! combien il peut être difficile pour des personnes de formation différente et pratiquant des disciplines différentes, de comprendre les questions qu'elles se posent dans le cadre de leur science ». Ce n'est pas faute non plus de réclamer du changement, comme Barthes (1960a) le fait avec son projet d'une collaboration systématique entre psychologie (tests), sociologie (questionnaires, enquêtes) et analyse structurale de l'image, mais aucun article ne sera jamais signé par un tel trio.

Bien sûr, il y a le problème du laboratoire, si différent d'une salle de cinéma. Lelord (1961) a beau dire que « dès le début du film, un sujet rassuré oublie ses électrodes et dès lors n'est plus gêné par la situation expérimentale », il précise que « les premières minutes de l'accueil et de l'installation du sujet sont essentielles. Plusieurs expériences ont été compromises par la présence d'un collaborateur technique dont la nature inquiète impressionnait fâcheusement les sujets ». Le laboratoire, au mieux, ne peut révéler que les automatismes insensibles à la culture et à la biographie du sujet, mais la filmologie lui voit un rôle plus ambitieux. Elle fait fausse route. Pire, non seulement les expériences liées à la compréhension du film se déroulent en situation artificielle, mais elles font l'impasse sur une question bien connue des sociologues, celle des *variables multiples*<sup>20</sup>. Wall (1955) s'en est aperçu :

Dans [l'étude des êtres humains], les facteurs ne varient pas indépendamment, et il est rare que nous puissions simplement mettre sur pied une expérience où le stimulus, la situation et le sujet puissent être systématiquement modifiés. Un simple calcul montrerait qu'une séquence cinématographique de 5 minutes et un groupe de vingt sujets nécessiteraient plusieurs milliers de situations variées si nous essayions de modifier systématiquement chacun des facteurs impliqués.

Une seule solution s'impose là encore, l'interdisciplinarité (l'auteur exprime ce souhait trois fois dans son texte).

À la malédiction des variables multiples s'ajoute, en psychologie sociale, la difficulté à traduire les impressions en mots. Pour son étude sur le public féminin mentionnée plus haut,

l'auteur se contente de distribuer trois cents questionnaires au Rex, comprenant des formulations fort inductives, comme « Y a-t-il des films qui vous aient aidée ? Allez-vous au cinéma pour oublier vos soucis ? Vous est-il arrivé d'associer un épisode de votre vie à une aventure du film ? ». Au final, il s'étonne que les réponses des spectatrices se contredisent, ou ne reflètent pas leurs vraies préférences. Il promet alors de distribuer davantage de questionnaires, au lieu de se diriger vers la solution des entretiens approfondis. Comme le dit en substance Wittgenstein, pour pouvoir communiquer à autrui le contenu de mes sensations personnelles, il faudrait déjà que je puisse me le communiquer à moi-même, ce qui est loin d'être gagné<sup>21</sup> !

Considérons l'expérience sur le champ-contrechamp (Zazzo et Zazzo 1949) : les filmologues y voient cette figure comme « simple dispositif de décentration » (notion empruntée à Piaget, qui désigne la capacité à se mettre à la place d'autrui), alors qu'elle réalise bien plutôt un changement d'optique sollicitant des automatismes de reconnaissance (tandis que la décentration est une expérience de pensée non automatique, plus éthique qu'optique). Ils choisissent de surcroît, pour l'étudier, de montrer à des enfants atteints de troubles mentaux une séquence de 4 min 30 s, avant de leur demander de « raconter ce qu'ils ont vu » — d'où les deux erreurs suivantes : confondre point de vue moral et point de vue optique ; et penser qu'une narration *a posteriori* va permettre de pointer du doigt des automatismes mentaux. Pour achever de ruiner l'entreprise, le champ-contrechamp sur lequel ils ont jeté leur dévolu est manifestement couplé à un *shot-reaction shot*, et la causalité introduit une variable supplémentaire. Par ailleurs, la population du test mélange une telle variété de symptômes, de la débilité au bégaiement en passant par l'épilepsie et la dépression, que l'on se demande quel résultat fiable pourrait bien en émerger.

L'Institut pratique toutes sortes de tests : électroencéphalogramme (ÉEG), réactions cardiaques et psychogalvaniques, mesures du sang, de la salive, de l'urine, de la sueur... Mais Galifret et Lebovici (1955) s'en rendent compte : lors des tests il y a toujours des spectateurs qui présentent des changements pendant le film et d'autres qui n'en présentent pas : « Ce point

mérite d'être élucidé dans des travaux ultérieurs.» De même Fraisse, dans une expérience portant sur les réactions des *publics* (il met le terme au pluriel, ce qui fait de lui un précurseur), rappelle que la séance de cinéma est « une situation d'ordre social », et que l'effet de groupe fait peser « un doute méthodologique sur toutes les conclusions d'études partielles des réactions de spectateurs » (1955). Tous en sont conscients mais aucun ne perd espoir : « de longs travaux seront encore nécessaires », dit Fraisse lui aussi — mais jamais ces travaux ne viendront. Moron (1961), dans l'avant-dernier numéro de la *RIF*, avouera d'ailleurs à la suite d'une batterie de tests ÉEG n'avoir trouvé aucune corrélation significative entre les tracés et les stimuli. Galifret, reproduisant un article de 1920 intitulé « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques », avait beau jeu de dire que les auteurs ont été « inévitablement prisonniers de leur époque » et qu'ils ont versé dans le physiologisme, car ce sont précisément les deux reproches qu'à l'heure actuelle un chercheur culturaliste pourrait faire à la filmologie expérimentale !

Pourtant, à de nombreux endroits dans la *RIF*, cette tendance à réduire le cinéma à un stimulus a été combattue. Valenti (1956) fustige ainsi le « behaviorisme primitif » et ses « rapports simplistes de cause à effet » ; il rappelle que les spectateurs ont des réactions *conscientes*, et préconise des allers-retours entre laboratoire et salle de cinéma pour « tenir compte des composantes sociales générales et du milieu particulier ». Mais cette orientation géniale, toujours aussi peu suivie de nos jours<sup>22</sup>, sera de courte durée : en 1960 a lieu au sein de la *RIF* ce que l'on pourrait qualifier de *tournant communicationnel*, qui allie le behaviorisme de Pavlov au modèle de communication de Shannon et Weaver<sup>23</sup>. Ce tournant radicalise l'opinion de Cohen-Séat selon laquelle le spectateur est un être éminemment *manipulable*, parce que le dispositif cinématographique est susceptible de provoquer chez lui des réactions automatiques — par-dessus sa conscience en quelque sorte<sup>24</sup>. Une étrange expérience est censée le prouver — étrange parce qu'elle est basée sur un conditionnement-réflexe très éloigné des conditions normales d'une séance de cinéma ; elle consiste à projeter le film d'une expérience d'éblouissement désagréable à une

personne, avant de la lui faire subir pour de bon et de lui projeter de nouveau le film pour constater que la malheureuse a été « conditionnée à la lumière » (elle craint l'éblouissement alors qu'avant de subir l'expérience elle ne le craignait pas). La conclusion en est fantaisiste, mélangeant une fois de plus ce qui est de l'ordre du réflexe et ce qui est de l'ordre de la cognition : les études de ce genre « devraient permettre de préciser notamment les rapports de la biographie personnelle et de la perception du film » (Cohen-Séat et Lelord 1960) — or une « biographie personnelle » est autrement plus complexe que le souvenir d'avoir été ébloui (souvenir encodé automatiquement), et un film entretient avec la mémoire des événements vécus des rapports bien plus sophistiqués<sup>25</sup>.

Il est d'autant plus dommage de constater cette dérive, qui empêche la filmologie de montrer comment le spectateur ordinaire se comporte et « use » du cinéma, que les chercheurs ont sous les yeux la preuve d'une activité consciente et contrôlée. Ainsi lorsqu'ils constatent que le sujet comprend ce qu'il voit « en donnant au récit un caractère logique qui n'apparaissait pas nécessairement dans le film » (expérience de Lelord [1961]). Barthes (1960) suggérera même la bonne solution, qui consiste à séparer le « plan de signalisation » (les psychologues d'aujourd'hui diraient : la reconnaissance des objets pilotée par les mécanismes mentaux ascendants) et le « plan de conceptualisation » (ils diraient : la cognition et la computation, pilotées par les mécanismes descendants dépendant de la « biographie personnelle »). Mais personne ne donnera suite. Il faut dire aussi qu'au manque d'interdisciplinarité s'ajoutent certaines carences dans ce qui s'appelle aujourd'hui l'*histoire intermédiaire* : Riniéri (1947) assure ainsi que le cinéma « est né d'une pure invention mécanique, sans tradition, sans sources profondes, sans aucune dimension humaine préexistante ». Sans parler de l'amnésie scientifique : la gestalt, dont la psychologie cognitive consacra un siècle plus tard de nombreuses découvertes empiriques, n'est guère utilisée, ni la psychophysique des sensations visuelles de Joseph Plateau, ni, dans le registre sociologique, les enquêtes d'opinion américaines connues sous le nom de *Payne Studies*, etc. Chacun travaille dans son coin et appelle à de

nouveaux travaux sans trop se soucier de ce qui a déjà été fait — la conclusion de Zapparoli (Zapparoli, Ferradini et Arrignani 1961), dans l'avant-dernier numéro de la *RIF*, prend dès lors un tour quasi parodique : « Au lieu de développer ici des hypothèses théoriques encore dépourvues du support de preuves expérimentales suffisantes, nous préférons tracer un programme de recherches. »

#### 4. Les causes externes de l'oubli

On pourrait dire qu'en matière de psychologie, la filmologie a un peu trop d'avance : le boom cognitiviste est devant elle ; les mécanismes de la vision et la Théorie de l'Esprit ne seront bien connus que dans les années 1980. Mais les vraies raisons de son discrédit résident plus sûrement dans son obsession de la norme, une obsession qui renvoie à l'orientation psychopathologique des fondements de la psychologie dans la France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès le début, Anzieu (1947a) se demande : « Le fait cinématographique est-il un phénomène normal ou un phénomène pathologique ? » Tout de suite (et le structuralisme reconduira cette vulgate de la « violence faite à la perception »), il est entendu que le cinéma « s'attaque de façon quasi corrosive à l'état normal de l'esprit humain, et derrière lui peut-être à l'organisme <sup>26</sup> ». Si Wallon (1947) se demande comment se résout le « conflit des perceptions » quand la taille du plan change sans cesse, il pose que l'« excitation unisensorielle [causée par le cinéma] est un fait essentiellement anormal » (il tient le son pour peu). En accord avec le postulat selon lequel le cinéma est né *ex nihilo*, on assure qu'« en obligeant en permanence les esprits (et peut-être même les cerveaux) à un effort d'adaptation d'un type nouveau », il peut engendrer un trouble (Cohen-Séat 1955). Qui plus est, cette dangerosité perceptive se teinte souvent, au sein de la *RIF*, de dangerosité tout court. Wallon (1947) fustige l'addiction, l'effet moral négatif ; Soriano (1947), mis plus haut au rang des « libéraux » (dans le sens que la philosophie morale donne à ce terme), s'amende aussitôt en écrivant que le cinéma est « presque aussi dangereux que le réel, par la puissance émotive qu'il libère chez le sujet ». Tout le monde ou presque (même si personne ne mentionne l'École de

Francfort) fait écho à la *théorie critique*, qui voit les industries culturelles en instruments de domination consentie par un public qui satisfait là un besoin d'évasion toujours à combler (Cohen-Séat 1955). Le cinéma, dans ces conditions, est un « moyen bon marché de sortir l'homme moderne de sa situation réelle et de lui mettre sous les yeux le rêve d'une vie meilleure » ; il s'y berce d'une « illusion que son esprit critique est incapable de neutraliser » (Feldmann 1956).

Après 1960, la méfiance se radicalise. Le cinéma et l'*iconosphère* en général sont le lieu d'une « agression directe des organismes par les techniques visuelles », qui achèvent de créer dans nos sociétés un « syndrome général d'anxiété ». Le film bombarde son spectateur d'une quantité de signaux qui « excède de beaucoup ses capacités normales d'absorption et de discrimination » (on retrouve ici un argument utilisé par Adorno et Horkheimer contre le cinéma dans la *Dialectique des Lumières*), et place l'infortuné « dans une situation qui eût été décrite naguère comme celle du débile mental ou du névropathe » (Anonyme 1960). Si Wallon (1952) pensait que l'identification se fait avec les acteurs, « en qui le spectateur voudrait reconnaître comme un prototype de sa propre personne », Ancona (1961) assure que l'identification « permet de vivre à travers les acteurs ce que nous aimerions vivre nous-mêmes », qu'il permet un « retranchement dans la pensée primitive qui sert de refuge contre des tensions qui se sont accumulées au cours de la vie et de ses frustrations ».

Mais puisque cette vision a encore ses partisans de nos jours, sa présence n'explique pas l'oubli total des articles psychologiques de la *RIF*. Une autre dimension, plus gênante encore, fera peut-être l'affaire, celle de l'obsession différentialiste hiérarchisante qui y a cours. L'idée qu'il existe des peuples et des individus inférieurs fait en effet florès dans ces articles, *a contrario* de la démonstration darwinienne selon laquelle ce n'est pas « le plus fort » qui survit mais le mieux adapté à la situation présente (celui qui *convient* à son milieu : *to fit*). Anzieu (1947) préfère comme ses collègues le modèle évolutionnaire *en pyramide* au modèle qui s'appelle aujourd'hui *en buisson*, et pose que l'homme moderne est supérieur à l'homme préhistorique.

Poyer (1947), l'un des nombreux défenseurs de la psychologie différentielle du cinéma, se propose d'étudier « enfants, primitifs et psychopathes » (où va-t-il trouver des « primitifs » ?). Maddison (1948), enfin, plus simplement, utilise comme synonymes Africains, primitifs et peuples arriérés. L'absurdité de ses conclusions est patente : nous complétons ce qui manque à l'image parce que nous le connaissons, écrit-il, mais « pour les Africains le connu est une notion différente de la nôtre, et souvent très limitée ». Il n' imagine pas une seconde que les spectateurs africains connaissent une aussi grande quantité de choses que lui, mais à propos d'un environnement très différent du sien.

À moins que la cause du discrédit soit étrangère aux failles épistémologiques de la filmologie ? À partir de la fin des années 1950, en effet, une série d'attaques dont les conséquences sont toujours sensibles de nos jours va discréditer la psychologie en France. Canguilhem, Foucault, Lacan, Althusser, Lévi-Strauss, Derrida et Barthes feront tant et si bien qu'« au sein de l'intelligentsia française, la psychologie sera disqualifiée tandis que la psychanalyse acquerra la dignité de référence, voire d'adversaire éminent » (Carroy, Ohayon et Plas 2006, p. 221)<sup>27</sup>. Il est aisé de comprendre pourquoi Lacan séduit plus les théoriciens de cinéma des années 1960-1970 que Wallon<sup>28</sup> : à la fois parce que chez lui le Moi a « des fonctions irréalisantes : mirage et méconnaissance » (compatibilité avec la détestation des industries culturelles comme opium du peuple) et parce que l'inconscient y est « structuré comme un langage » (Carroy, Ohayon et Plas 2006, p. 220 ; compatibilité avec la linguistique structurale). Hors du champ académique, ce sera pire : la cinéphilie française, fascinée par l'immanentisme, le haut modernisme et le formalisme, ne pourra que rejeter quelqu'un qui, comme Wallon, met l'accent sur « l'importance sociale des émotions » quand il parle du cinéma.

## 5. Des pistes trop vites abandonnées

La piste que l'on qualifierait aujourd'hui d'*écologique* a été trop vite abandonnée par la filmologie. Wallon (1955) avait pourtant posé l'axiome suivant : pourquoi l'ajout de la couleur a-t-il été couronné de succès, mais pas celui du relief ? Parce que

« les dons du cinéma ne sont pas arbitraires et gratuits. Ils doivent se conformer à des lois de perception. C'est à attirer l'attention sur ces lois que doit s'attacher la filmologie ». Pierre Francastel (1955) avait corroboré : « Il y a une *mentalité pré-filmique* que la caméra est ensuite venue servir<sup>29</sup>. » Musatti (1957) confirmera aussi : « La structure même de notre pensée, et par conséquent la logique de l'esprit, est en relation avec le caractère du monde où nous vivons. D'ailleurs on pourrait soutenir que la structure du monde tel qu'il nous apparaît, est en fonction de celle de notre pensée et de notre activité perceptive<sup>30</sup>. » En suivant cette piste, la filmologie aurait anticipé les postulats actuels de la biologie évolutionnaire à propos de la non-distinction nature-culture (Richerson et Boyd 2005), que valide aussi dans un autre champ l'anthropologie symétrique (Bruno Latour 1991). Elle aurait même pu trouver du renfort chez Georges Canguilhem, qui avait soutenu sa thèse *Le normal et le pathologique* en 1943 ; il s'y opposait à la fois au behaviorisme et à ce que la psychologie différentielle peut avoir de hiérarchisant. Pour Canguilhem (1966, p. 117) il ne sert à rien d'étudier les réactions physiologiques au changement d'un milieu alors que les fonctions biologiques qui sous-tendent ces réactions résultent d'une adaptation à un environnement transformé par l'humain. Suivre cette voie de la symétrie aurait été d'autant plus facile que Pierre Francastel (1949) suggéra très tôt dans la *RIF* la piste de *l'effet en retour* : le film modifie la représentation que l'on se fait du monde extérieur, écrivait-il, car « la perception de l'espace est liée à notre activité », laquelle passe par la vitesse, l'avion, la fusée<sup>31</sup>.

La nature humaine pose problème aux filmologues. Pourquoi la dissociation du point de vue et du point d'écoute ne gêne-t-elle pas le public ? se demandent Galifret et Lebovici (1955) ; mais ils ne lancent pas de recherches sur les appariements audiovisuels chez l'enfant, par exemple. Kracauer (1948) reconnaît qu'« à la longue, les désirs du public déterminent la nature des films de Hollywood » (s'opposant en cela à une lecture adorno-marxiste de l'art de masse comme domination consentie), mais il reste fort évasif sur ces « couches profondes de la mentalité collective qui s'étendent plus ou moins sous le monde de la

conscience». Francastel (1949), tout à son idée d'*incorporation* (elle n'a pas encore reçu ce nom-là), pense que les images correspondent plus « aux structures mentales de certains groupes sociaux, de certains hommes », qu'à la nature. Qu'on les nomme *facultés* à la suite de Kant ou *capacités* à la suite de Wittgenstein, il semble qu'on les évite. Pourtant des universaux sont détectés çà et là ; c'est le cas avec ce qui s'appelle aujourd'hui la *motricité résiduelle*. Cohen-Séat la mentionne à plusieurs reprises sous le nom d'« induction posturo-motrice ». Si la représentation de corps humains en mouvement a des effets particuliers dans les relevés d'ÉEG<sup>32</sup>, c'est peut-être la preuve de l'existence d'un « mouvement-réponse hors de tout mimétisme direct », se disent les chercheurs, ce qui les amène tout près de la théorie moderne des neurones-miroirs (Cohen-Séat, Lelord et Rebeillard 1956). Michotte Van den Berck (1953), qui préfère parler d'*empathie motrice* ou de *mouvements incipients*, s'en approche encore plus, constatant que le spectateur se dit parfois « je sens ce que l'autre fait ». Cette réaction « peut aller si loin que le spectateur reproduise ouvertement une mimique semblable à celle qu'il voit ».

Une autre piste négligée est celle qu'Howard Gardner appellera les *intelligences multiples*. La plus belle expérience à ce sujet présentée dans la *RIF* est sans doute l'étude de cet enfant de neuf ans mis devant des films alors qu'il ne sait ni lire ni écrire. Quelle n'est pas la surprise des chercheurs lorsqu'ils découvrent que « sa compréhension du film est celle d'un adulte normal » (Cohen-Séat *et al.* 1961)<sup>33</sup>. Malheureusement, ils en déduisent que cet enfant possède une « intelligence trop fixée sur la vie sociale [pour] manier les symboles » ; il faudrait des films qui le rééduquent, disent-ils, car chez l'être humain le langage articulé est précédé par un « langage mimique [sur le modèle de] l'enfant imitant sa mère » — ils ne songent pas que l'enfant *répond* à sa mère (il ne l'imité pas), ni que l'« intelligence sociale » peut servir à acquérir le langage. De même, une Bianka Zazzo (1952) en veine de bergsonisme attribue-t-elle un peu vite la faculté qu'ont les enfants de comprendre spontanément ce qui se passe dans un petit film d'action américain au « dynamisme des images, qui suscite et entraîne le dynamisme intelligent de l'enfant ».

## 6. La postérité

En France, la descendance de l'union filmologie-psychologie s'est rapidement éteinte, si elle a jamais vu le jour. Jean Mitry ne mentionnera ses découvertes qu'en passant dans son *Esthétique et psychologie du cinéma*<sup>34</sup>, et seule la sémiologie pourra à ses débuts s'en réclamer<sup>35</sup>. L'anti-psychologisme n'aura jamais cessé de régner sur le discours théorique (et aussi critique et médiatique) sur le cinéma, au nom d'une esthétique kantienne radicalisée au point de refuser d'interroger la nature des facultés qui nous permettent de comprendre et d'aimer les films, opposition qu'expliquent en partie la méconnaissance et le refus de Darwin, l'hégémonie du dualisme cartésien, et la fascination jamais démentie pour les métaphores et les analogies dans le discours « savant »<sup>36</sup>. Comment, dans ces conditions, accéder à la visibilité? Lorsque René Zazzo (1949) avoue modestement que dans le domaine filmologique il a « comme tout le monde beaucoup d'idées, et d'autant plus que ces idées n'ont pas subi l'impitoyable contrôle des faits », il est tentant de rétorquer que *ce n'est pas une raison*: bien des idées démenties par les faits peuvent en effet acquérir une légitimité publique dès lors qu'elles servent à asseoir le pouvoir d'un groupe ou d'un réseau suffisamment puissant. Cela n'a jamais été le cas du groupe hétéroclite et manifestement peu soudé de la filmologie. Mais l'évolution théorique de la psychologie n'a pas aidé à contrebalancer ce mouvement de discrédit, puisqu'on a assisté ces trente dernières années à sa scission radicale en deux courants également indifférents à la théorie du cinéma: la pratique clinique sur le terrain (où le soin par la production d'images, sous forme d'art-thérapie, est souvent préféré à la simple lecture de celles-ci dans le cadre de protocoles de type TFT) et la recherche cognitiviste en laboratoire (conceptuellement plus proche de la biologie ou de l'intelligence artificielle).

Dans le monde anglo-saxon, maintenant, il serait tentant de dire que l'aventure filmologique *annonce* le courant des *Cognitive-Evolutionary Film Studies* (Grodal, Currie, Carroll, Tan, Smith, Plantiga...), mais ce serait un tort; si ses représentants y font quelquefois une brève allusion, ils ne reconnaissent comme ancêtre méthodologique que le *Photoplay* écrit en 1916 par Hugo

Münsterberg (Langdale 2002). Ils sont beaucoup plus prudents que leurs prédécesseurs de la Sorbonne, en ce qu'ils différencient nettement processus ascendants étudiables en laboratoire et processus descendants étudiables à l'aide d'enquêtes de réception — enquêtes qu'ils abandonnent à leurs collègues des *Cultural Studies* —, mais aussi bien plus frileux en ce qu'ils se passent de tout recours à la sociologie (seule l'anthropologie est sollicitée en vertu des informations qu'elle apporte sur les universaux)<sup>37</sup>.

La plus grosse différence peut-être qui sépare la filmologie psychologique de la « théorie du cinéma » actuelle (si tant est qu'une telle chose existe), est que la première relevait de la praxis (il fallait en quelque sorte dessiller les yeux du spectateur de cinéma), tandis que la seconde revendique son autonomie, sans doute en faisant de nécessité vertu (un *effet de champ* y fait désormais que la théorie du cinéma est lue par les seuls théoriciens du cinéma). Il n'y a que le courant des *Cultural & Gender Studies* qui se préoccupe autant, à l'heure actuelle, d'ouvrir les yeux du spectateur ordinaire.

Université Nancy II

#### NOTES

1. Sont exclues de cet article la psychanalyse et la phénoménologie, présentes elles aussi dans l'aventure filmologique.

2. L'Institut de filmologie comprend trois autres groupes de recherche : Études techniques (dirigé par Cohen-Séat), Filmologie générale et philosophie (dirigé par R. Bayer, avec des conférences de Merleau-Ponty et de Francastel), et Études comparatives (dirigé par M. Roques, où passe Sadoul).

3. Cette date signale à la fois la consécration de la discipline par l'institution mais aussi le début des conflits corporatistes (qui n'existaient pas jusqu'à la guerre, la psychologie étant alors une spécialité au sein du cursus de philosophie) et du tiraillement entre sciences humaines et sciences dures (Carroy, Ohayon et Plas 2006, p. 198). Le problème, en France, n'est toujours pas résolu : la psychologie est encore enseignée dans les facultés de lettres alors que plus de 80 % des étudiants choisissent des formations en psychologie clinique et en psychopathologie — mais les facultés des sciences n'en veulent pas (p. 224).

4. Le Laboratoire de psychobiologie des enfants (dirigé par H. Wallon), le Laboratoire de psychologie de l'hôpital Henri-Rousselle (dirigé par R. Zazzo) et le Service de neuro-psychiatrie infantile de l'Hôpital des enfants malades (dirigé par G. Heuyer). Les onze cours qui y sont offerts sont les suivants : deux en psychologie physiologique et expérimentale, quatre en psychologie de l'enfant et psychologie de l'éducation, deux en psychologie médicale (l'un incluant la psychanalyse) et trois en psychologie collective et psychologie sociale. Notons que la cheville ouvrière des travaux

psychologiques de la filmologie, Gilbert Cohen-Séat, ne possède en guise de diplôme universitaire qu'une licence de philosophie (voir l'article de M. Lefebvre dans ce numéro), alors même qu'il publie dans les revues officielles du champ, hors *RIF*, comme la *Revue neurologique* et les *Annales médico-psychologiques* (Lowry 1985, p. 141).

5. « On ne peut pas partager son esprit ; c'est-à-dire son cerveau, en deux parties, dont l'une agit, tandis que l'autre la regarde faire, pour voir de quelle manière elle s'y prend [...]. Il résulte de là que les prétendues observations faites sur l'esprit humain considéré en lui-même et *a priori* sont de pures illusions ; et qu'ainsi tout ce qu'on appelle logique, métaphysique, idéologie, est une rêverie, quand ce n'est point une absurdité » (première leçon du *Cours de philosophie positive*, 1830, disponible sur < <http://classiques.uqac.ca/> >. Le terme d'« idéologie » désigne ici un courant philosophique issu du sensualisme de Condillac).

6. Cette conciliation se lit dans ce que certains historiens de la psychologie présentent comme la « devise » de Wallon : « imaginer est le premier devoir ; vérifier, le second ».

7. « Rapport au comité fondateur de l'Association pour la recherche filmologique [1947] », Archives Henri Wallon, boîte 360AP3, A.N. Merci à Françoise Parot (Paris V) pour les indications concernant ces archives.

8. *Ibid.*

9. Voir à ce sujet l'article de J.-M. Leveratto publié dans le présent numéro de *Cinémas*, qui montre que cette interdisciplinarité a tout de même ses limites, Souriau interdisant à la sociologie de s'occuper du « fait filmique » dès le n° 1 de la *RIF*. Pour qu'un programme méthodologique sous-entende que la compréhension des énoncés audiovisuels est liée aussi à la « situation » sociale, il faut attendre le Projet de recherche sur le contenu des films de Friedman et Morin, en 1952 — qui restera au stade de projet.

10. Élève de Lagache et futur grand psychanalyste français promoteur de la notion de « moi-peau », il n'a que vingt-quatre ans lorsqu'il écrit dans les deux premiers numéros de la *RIF*.

11. « Rapports du cinéma et de la conduite sociale et psychologique des femmes dans l'après-guerre [1947] », Archives Henri Wallon, boîte 360AP3, A.N.

12. Michotte Van den Berck 1948 ; on n'a guère fait mieux jusqu'à aujourd'hui ; voir Anderson et Anderson 1993.

13. Il le réaffirme par la suite : « Plus on apporte au spectateur d'indices de réalité, et plus on creuse le fossé entre ce qu'il exige et ce qu'on est capable de lui apporter, de telle sorte que l'image plate de la projection classique a un pouvoir suggestif beaucoup plus grand » (Galifret et Lebovici 1955).

14. « Les signifiés filmiques sont constitués par le statut interrelationnel des personnages » ; à l'inverse des contes populaires, le *what* (ce que l'on fait) compte moins que le *who* (qui l'on est) (Barthes 1960, dont on voit qu'il utilise déjà un vocabulaire que le cognitivisme mettra à la mode).

15. Formule de Ralph Linton ; voir Jullier 2008 (p. 159).

16. « Un film peut à la rigueur jouer le rôle de facteur circonstanciel dans une conduite délinquante, en fournissant au sujet le modèle d'une technique du crime » (Lebovici 1953). La même année, Edgar Morin cite une thèse d'un certain Kesterton à l'Université de Birmingham (*The Recreational Cinema and the Adolescents*) : « un film peut plus facilement suggérer le moyen de commettre un acte anti-social que le déclencher » (Morin 1953).

17. Voir ses origines behavioristes dans l'article de M. Lefebvre publié dans le présent numéro de *Cinémas*.

18. Horace Walpole, deux siècles auparavant, l'avait fixée par une formule fameuse : « La vie est une comédie pour ceux qui pensent et une tragédie pour ceux qui ressentent ».

19. C'est toujours le cas actuellement : ainsi le protocole de l'expérience si souvent citée de Hobbs (Hobbs *et al.* 1988) sur les Pokots découvrant l'image animée souffre-t-il d'imprécisions relatives aux conventions de filmage (présence de raccords-mouvement ou de *shot-reaction shots* non prise en compte, adéquation point de vue-point d'écoute non étudiée).
20. Elle mine aujourd'hui encore la plupart des enquêtes relatives aux « effets » du cinéma sur ses spectateurs ; voir Jullier 2008 (p. 56-60).
21. Résumé par Bouveresse 1987 (p. 411).
22. Pour des raisons liées au développement de la sociologie du cinéma en France ; voir l'article de J.-M. Leveratto publié dans le présent numéro de *Cinémas*.
23. Ce modèle publié en 1948 a son origine (mathématique) dans le déchiffrement des messages cryptés envoyés par l'ennemi durant la Seconde Guerre mondiale — on y retrouve les questions de « sécurité d'État » qui servaient de toile de fond aux recherches de Cohen-Séat (voir l'article de M. Lefebvre). Le couple émetteur/récepteur qui en est la clef de voûte fait parfaitement écho au couple stimulus/réponse cher à Pavlov ; tous deux nient les *cadres de l'expérience* au sens d'Irving Goffman (cadres qui se trouvent rejetés en compagnie des « bruits » et autres interférences), tout comme la part du choix volontaire dans l'interprétation du « signal » ou du « stimulus » (liberté interprétative qui relève de l'*agency* — « agentivité » — et qui se trouve rejetée, elle, dans la « boîte noire » de la conscience subjective, sinon niée chez les behavioristes les plus radicaux). La combinaison parfaite des deux, où littéralement le spectateur ne peut rien faire pour s'empêcher d'être instrumentalisé par le « stimulus lumineux » venu de l'écran, est la « bactériologie mentale » (termes employés par la presse couvrant le procès de Cohen-Séat ; voir l'article de M. Lefebvre).
24. Ce tournant rend plus visible aussi une hiérarchie (fondamentale dans l'esthétique de Kant, dans la formation du goût « distingué » au sens de Bourdieu, ainsi que dans la « domination masculine »), qui apparaît jusqu'alors en filigrane dans plusieurs articles de la *RIF*. Elle connecte l'affectivité à « l'archaïsme psycho-physiologique de la connaissance immédiate et intuitive », pour la placer au-dessous de la « discipline intellectuelle » (Anonyme 1960). Il y aurait dans cette perspective une *pensée pré-logique* du spectateur, « gouvernée par l'émotion, et par conséquent colorée de craintes et de désirs » ; dans ces conditions, « le cinéma s'adresse à une sphère qui est en dehors de l'action critique exercée par le Moi » (Ancona 1961) — une conclusion qui reflète bien l'opinion de Cohen-Séat sur la manipulabilité.
25. On pourrait faire la même remarque sur la question des images subliminales, sujet behavioriste par excellence auquel Cohen-Séat projetait de consacrer une thèse d'État (Lowry 1985, p. 141-142). La psychologie cognitive a établi, depuis, que le contrôle du comportement par l'entremise des images subliminales relève de la légende, au sens où ces images n'influencent que les automatismes d'amorçage dans le cadre de la reconnaissance d'objets.
26. « Rapport au comité fondateur de l'Association pour la recherche filmologique [1947] », Archives Henri Wallon, boîte 360AP3, A.N.
27. La notion d'« adversaire éminent », qui suppose de respecter la même règle du jeu de part et d'autre, renvoie sans doute aux travaux de Deleuze et Guattari — on comprend mieux, dès lors, comment dans leurs analyses filmiques certain(e)s représentant(e)s des *Gender Studies* américaines réussissent à combiner sans problèmes apparents psychanalyse freudienne et concepts deleuziens.
28. L'ironie étant que Lacan tient son fameux « stade du miroir » d'un article de Wallon ; voir Carroy, Ohayon et Plas 2006 (p. 219).
29. « Pré-filmique » est plus juste que le « pré-logique » qu'on a vu plus avant employé fort péjorativement par Ancona (1961). La relation entre la *RIF* et la psycho-

logie écologique a par ailleurs été validée en 1967 par le principal instigateur de cette dernière, J. J. Gibson, lorsqu'il s'est aperçu de la parenté de ses recherches avec celles d'Albert Michotte Van den Berck (voir Thines *et al.*, 1991, p. ix-x).

30. Ils suivaient en cela, même s'ils ne l'ont pas dit, William James, dont le *Précis de psychologie* avait été traduit en France en 1921 ; il y avait écrit dès 1890 : « Le monde et l'esprit ont évolué de compagnie, ce qui leur vaut un ajustement réciproque. »

31. Cette démarche évoque la discipline qui s'appelle, dans le domaine des textes écrits, la philologie cognitive ; mais elle suivra un chemin différent, celle d'une « iconologie fondée sur l'utilisation de l'œuvre d'art comme un document psychologique », qui se combine mieux à l'« enfermement dans l'image » caractéristique de la sémiologie, qui lui est contemporaine (voir l'article de Leveratto publié dans le présent numéro de *Cinemas*).

32. Ce que confirment les expériences actuelles d'imagerie cérébrale ; voir Hasson *et al.* 2004.

33. Découverte digne de Joseph Jacotot, pédagogue du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle auquel Jacques Rancière a consacré un essai. « La même intelligence est à l'œuvre dans tous les actes de l'esprit humain », assurait Jacotot (Rancière 2004, p. 31), et « tous les hommes ont une égale intelligence » (p. 34). On peut aussi penser, bien sûr, au « tous les hommes sont des intellectuels » de Gramsci.

34. Il valide les expériences filmologiques de Michotte Van den Berck et de Zazzo essentiellement dans le sous-chapitre 48 du tome 1, « Psychologie du montage » (1963, p. 384-404). Wallon et Barthes (qu'il appelle Barthès) sont brièvement convoqués lorsqu'il aborde la question du langage, et les deux premiers articles de Cohen-Séat aussi, mais pour être contestés. Mitry préfère nettement la phénoménologie et la philosophie (Bergson, Sartre, Merleau-Ponty...), et la gestalt des années 1910 à 1930 — y compris dans le long chapitre « Conscience du réel » du tome 2 (1965, p. 179-278). À noter qu'à propos de la théorie du cinéma en général, il a plaidé lui aussi pour cette interdisciplinarité qui aurait été bien utile à la filmologie : « Chacun ramène aux limites de sa spécialité des concepts plus généraux, refusant parfois de considérer ce qui leur échappe. Il manque souvent aux logiciens d'être psychologues, aux psychologues d'être logiciens, aux linguistes d'être esthéticiens, aux esthéticiens d'être philosophes et aux critiques d'être rien de tout cela » (1963, p. 52).

35. Voir Lowry 1985, dans le chapitre intitulé « Conclusions: The Legacies of Filmology » (p. 157-170), pour l'appui que prend Christian Metz sur Cohen-Séat et Michotte Van den Berck dans ses articles des années soixante concernant l'impression de réalité au cinéma. Lowry assure que la « distance scientifique » des expériences en laboratoire de Cohen-Séat et consorts s'est transmise à la sémiologie du cinéma (p. 169), qu'il voit à égalité avec la filmologie comme une entreprise positiviste (p. 170) — peut-être parce que son travail date d'un temps (1982) où cette sémiologie est encore florissante et où son mariage avec la narratologie et la psychanalyse, qui promet beaucoup, ne permet pas d'imaginer qu'elle aussi va être balayée (au moins en France) par le vent de l'histoire des théories. Actualiser ce raisonnement supposerait de croire que ce positivisme, une étiquette déjà difficile à coller sur la sémio-psychanalyse et l'analyse textuelle des années 1970, est encore vivace dans les champs disciplinaires présents sur le marché universitaire. C'est sans doute possible pour certaines pratiques de l'histoire, de l'économie, de l'ethnographie et des *Cognitive Studies*, mais de là à dire qu'il s'agit d'un héritage de la filmologie, il y a loin.

36. D'où le succès de Bergson et sa postérité irrationaliste, lui qui était dualiste, hostile à la psychologie expérimentale, et dont « l'écriture originale et captivante tente de substituer aux mots qui figent des phrases qui approchent, par formulations et images successives, une réalité qui échappe aux conceptualisations scientifiques et philosophiques habituelles » (Carroy, Ohayon et Plas 2006, p. 104).

37. Il y a au moins une exception, avec un auteur qui retrouve le désir de faire collaborer psychologie et sociologie, mais sans se réclamer de la posture filmologique : Per Persson (2003).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Ancona 1961** : Leonardo Ancona, « Rapports entre l'hygiène mentale et le cinéma », *Revue internationale de filmologie*, tome 11, n° 36-37, 1961, p. 125-128.

**Anderson et Anderson 1993** : Joseph Anderson et Barbara Anderson, « The Myth of Persistence of Vision Revisited », *Journal of Film and Video*, vol. 45, n° 1, 1993, p. 3-12.

**Anonyme 1960** : Anonyme, « Modalités pathogènes des formes visuelles de communication », *Revue internationale de filmologie*, tome 10, n° 35, 1960, p. 21-24.

**Anzieu 1947** : Didier Anzieu, « Filmologie et biologie », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, 1947, p. 19-22.

**Anzieu 1947a** : Didier Anzieu, « Filmologie et sociologie », *Revue internationale de filmologie*, n° 2, 1947, p. 175-177.

**Barthes 1960** : Roland Barthes, « Les unités traumatiques au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, tome 10, n° 34, 1960, p. 13-21.

**Barthes 1960a** : Roland Barthes, « Psycho-sociologie de l'image immobile », *Revue internationale de filmologie*, tome 10, n° 35, 1960, p. 55.

**Bouman, Heuyer et Lebovici 1953** : J.-C. Bouman, G. Heuyer et S. Lebovici, « Le processus de l'identification et l'importance de la suggestivité dans la situation cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, tome 4, n° 13, 1953, p. 111-141.

**Bouveresse 1987** : Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Minuit, 1987.

**Canguilhem 1966** : Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966.

**Carroy, Ohayon et Plas 2006** : Jacqueline Carroy, A. Ohayon et R. Plas, *Histoire de la psychologie en France*, Paris, La Découverte, 2006.

**Cohen-Séat 1955** : Gilbert Cohen-Séat, compte rendu des Journées de la santé mentale et documents de base pour l'*Enquête de l'UNESCO sur l'emploi des films récréatifs par les ciné-clubs et l'éducation des adultes*, *Revue internationale de filmologie*, tome 6, n° 20-24, 1955, p. 163-173.

**Cohen-Séat et al. 1961** : Gilbert Cohen-Séat, J. Duché, C. Ferran et G. Lelord, « Résultats différents fournis par les tests psychologiques et les tests filmiques chez un enfant de 9 ans », *Revue internationale de filmologie*, tome 11, n° 38, 1961, p. 3-14.

**Cohen-Séat, Bremond et Richard 1957** : Gilbert Cohen-Séat, C. Bremond et J.-F. Richard, « Étude d'un matériel filmique thématique », *Revue internationale de filmologie*, tome 8, n° 30-31, 1957, p. 75-162.

**Cohen-Séat, Lelord et Rebeillard 1956** : Gilbert Cohen-Séat, G. Lelord et Monique Rebeillard, « Conditions actuelles d'utilisation de l'ÉEG dans la recherche filmologique », *Revue internationale de filmologie*, tome 7, n° 27-28, 1956, p. 157-176.

**Cohen-Séat et Lelord 1960** : Gilbert Cohen-Séat et G. Lelord, « Introduction à une étude expérimentale des procédés cinétiques comme agents de conditionnement », *Revue internationale de filmologie*, tome 10, n° 34, 1960, p. 3-12.

**Cohen-Séat et Rebeillard 1955** : Gilbert Cohen-Séat et Monique Rebeillard, « Test Filmique Thématique », *Revue internationale de filmologie*, tome 6, n° 20-24, 1955, p. 111-115.

**Feldmann 1956** : Erich Feldmann, « Considérations sur la situation du spectateur au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, tome 7 n° 26, 1956, p. 83-97.

- Fraisse 1955** : P. Fraisse, « Étude des réactions des publics à la projection et effets sur le comportement des spectateurs », *Revue internationale de filmologie*, tome 6 n° 20-24, 1955, p. 31-34.
- Francastel 1949** : Pierre Francastel, « Espace et illusion », *Revue internationale de filmologie*, tome 2 n° 5 [1949], p. 65-74.
- Francastel 1955** : Pierre Francastel, « Problèmes comparés du cinéma et d'autres formes d'expression », *Revue internationale de filmologie*, tome 6 n° 20-24, 1955, p. 61-65.
- Galifret 1949** : Yves Galifret, « Expériences de filmologie en 1920 », *Revue internationale de filmologie*, tome 2 n° 5 [1949], p. 77-83.
- Galifret 1953** : Yves Galifret, « La perception du relief et la projection cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, tome 5 n° 18-19, 1954, p. 197-207.
- Galifret et Lebovici 1955** : Yves Galifret et Serge Lebovici, « Problèmes de la projection cinématographique et effet psycho-physiologique », *Revue internationale de filmologie*, tome 6 n° 20-24, 1955, p. 23-30.
- Galifret et Segal 1948** : Yves Galifret et J. Segal, « Cinéma et physiologie des sensations », *Revue internationale de filmologie*, n° 3-4, 1948, p. 289-293.
- Gemelli 1949** : Agostino Gemelli, « Le film procédé d'analyse projective », *Revue internationale de filmologie*, tome 2, n° 6, [1949], p. 135-138.
- Hasson et al. 2004** : Uri Hasson et al., « Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision », *Science*, n° 303, 2004, p. 1617-1618.
- Hobbs et al. 1988** : Renée Hobbs et al., « How First-Time Viewers Comprehend Editing Conventions », *Journal of Communication*, vol. 38, n° 4, 1988, p. 50-60.
- Jullier 2008** : Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Katz 1949** : David Katz, « Le portrait composite et la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, tome 2 n° 7-8, [1949], p. 207-214.
- Kracauer 1948** : Siegfried Kracauer, « Cinéma et sociologie », *Revue internationale de filmologie*, n° 3-4, 1948, p. 311-318.
- Langdale 2002** : Allan Langdale, *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, New York, Routledge, 2002.
- Latour 1991** : Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- Lebovici 1953** : Serge Lebovici, « Cinéma et criminalité », *Revue internationale de filmologie*, tome 4, n° 14-15, 1953, p. 199-215.
- Lelord 1961** : G. Lelord, « Film et psychophysiologie », *Revue internationale de filmologie*, tome 11, n° 36-37, 1961, p. 3-14.
- Lowry 1985** : Edward Lowry, *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
- Maddison 1948** : John Maddison, « Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs », *Revue internationale de filmologie*, n° 3-4, 1948, p. 305-310.
- Michotte Van den Berck 1948** : Albert Michotte Van den Berck, « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *Revue internationale de filmologie*, n° 3-4, 1948, p. 249-261.
- Michotte Van den Berck 1949** : Albert Michotte Van den Berck, « À propos de l'article de M. Francastel », *Revue internationale de filmologie*, tome 2, n° 6 [1949], p. 139-140.
- Michotte Van den Berck 1953** : Albert Michotte Van den Berck, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran », *Revue internationale de filmologie*, tome 4, n° 13, 1953, p. 87-96.

- Mitry 1963** : Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, Paris, Éditions Universitaires, 1963.
- Mitry 1965** : Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, Paris, Éditions Universitaires, 1965.
- Morin 1953** : Edgar Morin, « Le problème des effets dangereux du cinéma », *Revue internationale de filmologie*, tome 4, n<sup>os</sup> 14-15, 1953, p. 217-232.
- Moron 1961** : Pierre Moron, « Étude de corrélation entre données d'EEG dynamique et de tests psychomoteurs », *Revue internationale de filmologie*, tome 11, n<sup>os</sup> 36-37, 1961, p. 39-90.
- Musatti 1957** : Cesare L. Musatti, « Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal », *Revue internationale de filmologie*, tome 8, n<sup>o</sup> 29, 1957, p. 3-20.
- Nicolas 2002** : Serge Nicolas, *Histoire de la psychologie française*, Paris, In Press, 2002.
- Persson 2003** : Per Persson, *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Poyer 1947** : Georges Poyer, « Psychologie différentielle et filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n<sup>o</sup> 2, 1947, p. 111-116.
- Rancière 2004** : Jacques Rancière, *Le maître ignorant* [1987], Paris, 10/18, 2004.
- Richerson et Boyd 2005** : Peter J. Richerson et Robert Boyd, *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Riniéri 1947** : Jean-Jacques Riniéri, « Présentation de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n<sup>o</sup> 1, 1947, p. 87-91.
- Roques 1947** : Mario Roques, « Filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n<sup>o</sup> 1, 1947, p. 5-8.
- Soriano 1947** : Marc Soriano, « Problèmes de méthode posés par le cinéma considéré comme expérimentation psychologique nouvelle », *Revue internationale de filmologie*, n<sup>o</sup> 2, 1947, p. 117-125.
- Thines et al. 1991** : Georges Thines, Alan Costall et George Butterworth (dir.), *Michotte's Experimental Phenomenology of Perception, Series on Resources for Ecological Psychology*, Vol. 8, Hillsdale, Erlbaum (New Jersey), 1991.
- Valenti 1956** : Ernesto Valenti, « Perspectives psychologiques en filmologie », *Revue internationale de filmologie*, tome 7, n<sup>o</sup> 25, 1956, p. 3-18.
- Wall 1955** : William Douglas Wall, « Compte rendu général [du 2<sup>e</sup> Congrès, gr. 1] », *Revue internationale de filmologie*, tome 6 n<sup>os</sup> 20-24, 1955, p. 70-76.
- Wallon 1947** : Henri Wallon, « De quelques questions psycho-physiologiques que pose le cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n<sup>o</sup> 1, 1947, p. 15-18.
- Wallon 1952** : Henri Wallon, « Introduction au symposium de filmologie du XII<sup>e</sup> Congrès international de psychologie », *Revue internationale de filmologie*, tome 9, n<sup>o</sup> 9, 1952, p. 21-23.
- Wallon 1955** : Henri Wallon, « Message au 2<sup>e</sup> Congrès international de filmologie », *Revue internationale de filmologie*, tome 6, n<sup>os</sup> 20-24, 1955, p. 13-14.
- Zapparoli, Ferradini et Arrignani 1961** : G. C. Zapparoli, F. G. Ferradini et M. Arrignani, « Observations sur un phénomène d'enrichissement testimonial chez des sujets psychotiques », *Revue internationale de filmologie*, tome 11, n<sup>o</sup> 38, 1961, p. 15-19.
- Zazzo 1949** : René Zazzo, « Niveau mental et compréhension du cinéma », *Revue internationale de filmologie*, tome 2 n<sup>o</sup> 5 [1949], p. 29-36.
- Zazzo 1952** : Bianka Zazzo, « Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique par la conduite du récit chez l'enfant », *Revue internationale de filmologie*, tome 9 n<sup>o</sup> 9, 1952, p. 25-36.

Zazzo et Zazzo 1949: Bianka et René Zazzo, « Une expérience sur la compréhension du film », *Revue internationale de filmologie*, tome 2 n° 6 [1949], p. 159-170.

ABSTRACT

**“The Mind, Perhaps Even the Brain”: Psychology in the *Revue internationale de filmologie*, 1947-1962**  
Laurent Jullier

This article describes the work of the *Revue internationale de filmologie* with respect to psychology. As a rule, the journal was home to opposing tendencies tied to the quite apparent two-fold ascendancy, both philosophical and applied, of psychology in France in the 1940s to 1960s. The former led to introspective speculation, the other to tests and measurements deriving first from behaviourism and later from the theory of communication. A striving for interdisciplinarity, difficult to achieve in practice, also led psychologists to see their work in an anthropological, if not political light, leading them to work with sociologists and art historians. Some of their conclusions are still valid today, particularly with respect to the perception of movement and the “moral danger” represented by images. Other of their conclusions, too normative or too neglectful of experimental variables, became indefensible. What could possibly serve as an epistemological model for present-day research in film studies is the determination of some psycho-filmologues to see film as a “complete social fact” (Mauss) rather than reducing it to a “text” or a “stimulus.”