

La Pensée (Paris)

Source gallica.bnf.fr / La Pensée

Centre d'études et de recherches marxistes (France). La Pensée (Paris). 1939.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

QU'EST-CE QUE LA FILMOLOGIE ?

par HENRI WALLON

Le mot est nouveau. Il vaut ce qu'il vaut. Mais il en fallait un pour un ensemble nouveau d'études. Le cinéma existe, avec les techniques qu'il utilise, avec les créateurs qui l'animent, avec son ou ses publics. Il ne s'agit pas de venir le régenter, de jouer avec lui les mouches du coche. Mais, comme tout ce qui existe, il mérite d'être étudié. C'est le propre de l'homme de projeter ses curiosités sur tout ce qui l'entoure, sans même savoir s'il tirera quelque profit de ses nouvelles connaissances. Mais, par quelque voie que ce soit, il n'y a pas d'exemples qu'elles n'aient trouvé ensuite leur application.

Le cinéma est devenu une réalité parmi les autres. C'est une loi dialectique que ce qui était effet soit cause à son tour, que l'action devienne objet, que les créations de l'homme se superposent à celles de la nature comme quelque chose d'efficace. Le cinéma est une réalité formidable. Il rassemble quotidiennement dans le monde des masses innombrables de spectateurs. Il peut présenter simultanément dans tous les cantons de l'univers les mêmes images, les mêmes événements, les mêmes personnalités. Il peut être à la fois exotique et universel, en révélant au monde entier un coin de la jungle, les danses rituelles de peuplades primitives, un campement d'Esquimaux ou d'explorateurs. Agissant sur les masses, ce produit de l'industrie humaine n'est-il pas susceptible, si son action est profonde, de modifier la nature humaine ?

Sans doute, certains penseront-ils qu'il ne faut rien exagérer, que le cinéma peut servir à la consécration de certaines vedettes, qu'il peut être un instrument de propagande pour des hommes politiques, pour des partis, pour des nations, pour des intérêts divers, qu'il peut même chercher à instruire autant qu'à divertir. Mais que, somme toute, il ne fait alors que meubler différemment l'esprit, que donner à des aptitudes ou à des appétits constants une nourriture variable. Tout au plus lui appartiendrait-il d'imprimer une orientation plus ou moins temporaire ou occasionnelle aux tendances innées de l'homme.

Mais limiter ainsi ses effets, ce n'est qu'une hypothèse, peut-être d'apparence *a priori* plus raisonnable que l'hypothèse opposée, mais dont il convient de vérifier l'exactitude. C'est le but que se propose la filmologie. Comme elle n'a pas encore d'histoire, il faut bien parler de sa naissance. Elle vient de tenir son premier congrès, congrès international déjà, mais congrès de simple définition. Un an tout juste auparavant, quelques Français, de spécialisation intellectuelle assez diverse, s'étaient concertés sur ce nouvel objet d'études, le cinéma ; et, pour bien distinguer leurs travaux de ceux auxquels le cinéma doit son existence, ils avaient adopté le terme de filmologie, décidé la publication d'une revue dont deux numéros déjà ont paru et finalement invité des étrangers, non pas des cinéastes, mais des philosophes, des esthéticiens, des psychologues, des sociologues et même des linguistes, des mathématiciens, des physiciens, des techniciens divers, à venir discuter avec eux de la filmologie — s'ils lui reconnaissaient quelque raison d'exister. Plusieurs pays se sont fait représenter effectivement, entre autres l'Angleterre, la Pologne, la Tchéco-Slovaquie, la Roumanie, la Hongrie, le Portugal. Le délégué de l'U. R. S. S., l'illustre Poudovkine, empêché d'arriver à temps, a envoyé des propositions dont se sont inspirées certaines résolutions du congrès.

* * *

Congrès de définition. La diversité même de ses participants montre toute l'étendue que doit couvrir la filmologie. Un mathématicien, M. Gonseth, pense qu'elle devra constater l'enrichissement de l'esprit en catégories nouvelles, que le cinéma est en train d'y ouvrir. Naturellement certaines de ces catégories sont des catégories esthétiques, qui bouleverseront peut-être celles déjà formulées en fonction des arts plastiques, musicaux, dramatiques, le cinéma participant à chacun d'eux par quelque côté, mais les dépassant tous ensemble par la synthèse qu'il en fait pour les rapprocher de la vie.

Des linguistes insistent sur le rôle expressif du cinéma. Il est incontestablement un moyen d'expression, différent du langage parlé, auquel d'ailleurs il peut être associé, mais dont il utilise le concours sans s'assujettir aux lois du développement oral. Il a sa logique, sa syntaxe, son vocabulaire, qui ne sont pas identiques aux exigences du discours fait de mots, de phrases et de raisonnements. Il ne se confond pas non plus, bien qu'il s'en serve, avec la mimique et le langage gestuel. Il traduit les sentiments, l'action, les péripéties de la vie autrement que ne le font le roman ou le théâtre. Les moyens expressifs doivent être étudiés sur le plan de la grammaire et sur celui du genre littéraire.

D'autres encore se demandent si les applications du cinéma ne pourraient être étendues bien au delà de ce qui est actuellement réalisé. A côté du film qu'on pourrait appeler de divertissement et qui pose tant de problèmes philosophiques, esthétiques et linguistiques au sens le plus étendu du terme, il y a déjà le film d'information avec les actualités, de documentation ou de démonstration scientifique, d'enseignement pour les enfants de différents âges. Ne pourrait-il y avoir aussi le film thérapeutique, qui mettrait l'homme que menacent ou qu'accablent des troubles nerveux et mentaux dans des dispositions salutaires, grâce à son rythme, sa tonalité affective, ou même à l'aide d'un certain contenu qui pourrait répondre aux rêveries morbides, aux complexes refoulés dont il s'agit de délivrer le malade par une sorte de catharsis ? Il est évident que cette utilisation psychothérapeutique du cinéma exigerait une beaucoup plus grande rigueur que l'actuelle dans la détermination et la connaissance des actions ou influences psychiques qui sont censées se traduire par la névrose ou l'aliénation. Autrement, le film ne ferait qu'ajouter le poids effrayant de ses impressions concrètes, et si proches en apparence de la vie, aux erreurs possibles de la psychanalyse.

Mais à tous les problèmes que soulève le cinéma dans le domaine de ses applications, dans celui de l'art ou dans celui de la philosophie, il y a un soubassement psychique et technique qu'il est indispensable d'explorer pour les poser correctement. C'est la tâche qui était dévolue à la section expérimentale et à la section technique du congrès.

Parmi les questions de départ suggérées par les psychologues, il y avait celle relative à l'écran, qui est un plan fixe sur lequel se déploient non seulement des perspectives en profondeur, mais aussi des mouvements d'éloignement ou d'approche parfois foudroyants et qui susciteraient dans la réalité des réflexes d'accommodation perceptive ou des réactions d'attitude plus ou moins brusques. L'immobilité de l'écran suffit-elle à les supprimer ou bien doivent-ils être réprimés et, dans le cas d'un conflit entre les nécessités de la vision sur un plan et les habitudes perceptives, quel en est l'effet immédiat ou différé sur le spectateur ?

Une communication du professeur Maddison a montré que le problème de l'écran n'était pas un problème arbitraire. L'image qui s'y projette n'est pas vue en pro-

fondeur par des peuplades primitives de l'Afrique du Sud. Elle est plate et sans épaisseur. De plus, elle leur semble représenter les choses comme à travers un tuyau de pipe ; l'angle de vision de la camera n'est, en effet, que de 30° contre 180° pour notre champ visuel. Enfin, si un objet est vu en mouvement sur l'écran, il abolit la vision du reste.

Rien ne saurait mieux que ces observations démontrer l'échange indispensable des problèmes et des connaissances entre les différentes disciplines. Le psychologue suppose, de façon purement théorique, qu'il peut exister une difficulté perceptive liée au principe même de la projection cinématographique. L'ethnologue rencontre des populations où cette difficulté existe si bien qu'elle n'est pas encore résolue. Mais il ajoute un trait dont le psychologue ne se serait sans doute jamais avisé spontanément, parce qu'ici aussi la difficulté est surmontée par l'homme civilisé : c'est la différence d'angle de vision entre l'œil de l'homme et celui de la camera. Au psychologue de chercher à quoi tient la différence de perception qui en résulte chez le primitif et chez le civilisé. Est-elle le résultat de dispositions innées ? C'est peu vraisemblable. A-t-elle pour cause un comportement perceptif diversement orienté chez l'un et chez l'autre, le civilisé se livrant très tôt à des activités qui exigent, comme la lecture, une vision étroitement polarisée avec insensibilisation habituelle des impressions périphériques, le primitif étant au contraire obligé par ses activités de plein air à une vigilance qui tienne en alerte toute l'étendue de son champ visuel ? Mais à quel âge commencent ces dressages opposés ? N'est-ce pas déjà avant l'âge de la lecture, en raison de la minutie variable qu'exigent les objets à manier et à connaître dans les différentes civilisations et en raison aussi des espaces confinés ou illimités qui sollicitent l'activité ? Simples hypothèses, mais en rapport avec les perspectives de recherche qui s'ouvrent à la filmologie. Enfin, à cette constatation que pour le primitif l'objet en mouvement escamote le fond immobile, le psychologue répond que le mouvement a dans la perception comme une réalité intrinsèque, que jamais il n'est tenu pour une simple apparence. Et le technicien confirme que pour s'imposer au spectateur, ce qui est sans mouvement, par exemple le décor, exige une plus longue succession d'images que les parties animées de la scène.

* * *

Sans le dialogue du psychologue et du technicien, s'aviserait-on que l'espace objectif et l'espace filmé n'ont pas la même structure, que la transposition de l'un dans l'autre a des exigences très déterminées ? Car il n'y a pas seulement de problème pour les rapports des mobiles et du fond. La simple situation locale d'un objet ou d'un personnage doit pouvoir être identifiée dans la suite de leurs présentations, sous peine d'incohérence spatiale. Les déplacements de la camera n'ont pas la même liberté qu'aurait un spectateur qui suivrait la scène en train d'être filmée. Elle doit combiner champ et contre-champ en s'interdisant des visées quelconques dans un ordre quelconque. En réalité, notre espace et ce qui le meuble ne sont pas des données en soi : ils sont une construction combinée de notre perception et de nos déplacements qui opèrent simultanément par corrections mutuelles parmi les objets immobiles ou en mouvement. Opérant pour nous, la camera est soumise à des conditions beaucoup plus restrictives. Pour ne pas devenir kaléidoscopique, son espace doit être un espace à coordonnées en nombre limité. L'analyse des précautions auxquelles elle est soumise pourrait beaucoup nous apprendre sur cette fabrication par nous-même de l'espace où notre activité doit s'insérer.

C'est un fait dont l'importance n'a peut-être pas été suffisamment soulignée :

que le cinéma perçoit pour nous. C'est lui qui fait alterner à son gré l'ensemble et les détails, comme fait tout observateur devant l'objet à connaître ; mais il impose au spectateur son rythme et la succession des points de vue, usant d'ailleurs de moyens beaucoup plus puissants que la simple perception, puisque avec les gros plans, il fait comme brusquement passer une loupe devant l'œil. Il ne s'agit que de suivre le développement de l'image, mais il faut le suivre à sa vitesse. C'est un effort tout différent de l'investigation libre. Il ne requiert évidemment pas les mêmes aptitudes. Et c'est un problème de pédagogie qui n'a pas été suffisamment étudié de savoir l'effet produit sur les enfants : si c'est un entraînement à la docilité, ou au contraire une leçon d'observation. Peut-être l'un ou l'autre, suivant les enfants ou suivant le démonstrateur, ou suivant la structure et la composition du film lui-même.

La succession pose des problèmes de temps qui sont loin d'être moins complexes que les problèmes d'espace. La mesure de temps nécessaire pour intégrer les impressions élémentaires dans des unités perceptives de base est sans doute analogue à la mesure en musique. Elle est la limite dans laquelle doit se mouvoir un acte simple d'appréhension. Elle peut avoir à varier suivant l'effet à obtenir et aussi, sans doute, suivant les âges, les dispositions individuelles, les activités coutumières, les niveaux culturels. Le temps d'une présentation est, on l'a vu, fonction des rapports qui existent entre l'objet et le fond, le mobile et le décor, le motif et l'accompagnement. Selon le résultat cherché, il y a des degrés possibles de durée entre les deux. Mais c'est surtout entre les épisodes, comme entre des mélodies, que l'importance relative de leur développement doit être combinée, en vue d'une impression totale qui s'harmonise avec l'action se déroulant sur l'écran.

A tous ses niveaux de structure, le film présente une superposition de durées dont les unes sont plutôt techniques et les autres plutôt esthétiques, mais sans distinction immuable entre elles. Pour les couronner, il y a, en regard de la durée globale que paraissent donner au film son rythme et son contenu d'images ou de péripéties, la durée subjective du temps vécu durant le spectacle. On a pu noter un désaccord entre les deux et une sorte de malaise ou de mécontentement consécutifs. Il faut au film une densité temporelle, qui peut varier selon ce qu'il met en scène, mais qui ne doit pas déconcerter par excès ni par défaut le laps d'existence propre que le sujet a le sentiment de lui avoir consacré.

* * *

Jamais, sans doute, œuvre humaine n'a eu à manipuler l'espace et le temps comme le cinéma. Le roman, certes, avait toute liberté de promener ses lecteurs à travers le monde et les époques. Mais trop facile, c'était sans conséquence. Purement narratif, c'était sans prise sur la sensibilité élémentaire et immédiate. Le cinéma, au contraire, a dû compter avec des ellipses nécessaires d'espace et de temps, qui peuvent bien, à travers les pages d'un livre, ne pas faire trébucher le lecteur, mais qu'entraîné par une vision comme directe des événements, un spectateur de cinéma peut ne pas être en mesure d'accepter. De l'obstacle le cinéma s'est fait un moyen, suivant une réaction courante de la technique humaine ; et le moyen a largement débordé ses origines. Couper dans l'espace et dans le temps, c'était concevoir la possibilité d'en distribuer les morceaux à sa guise. L'ordre irrévocable des lieux extérieurs entre eux et des moments irréversibles pouvait donc être bouleversé. Il l'a été. La conséquence est d'importance.

On se souvient que Lévy-Bruhl, rencontrant dans des populations primitives

des croyances qui impliquaient la présence simultanée de plusieurs êtres en un même lieu ou au contraire celle du même être en plusieurs lieux distincts, pensait se trouver devant du *prélogique*, c'est-à-dire devant quelque chose d'étranger à toute logique. La simultanéité d'existence entre les ancêtres et leur postérité, entre les événements totémiques et les événements actuels, entraînait des complications ou des confusions d'aspect tout aussi inintelligible. Opposer comme irréductibles entre elles deux périodes de l'esprit humain, c'était une attitude encore négative. Le cinéma a reproduit ce que nous estimions ne pouvoir comprendre. Par la surimpression, il a donné à deux objets ou à deux personnages la même identité locale, il a métamorphosé entre elles des formes distinctes et, dans les dessins animés en particulier, il a réinstallé au sein des choses cette « fluidité » qui, pour le primitif, ne rendait pas inconcevable la transmutation de l'une dans l'autre. En même temps, il a largement usé de retours rétrospectifs dans le temps, de durées superposées entre elles. Il n'est que de voir les films d'Orson Welles ou des films comme *Le Diable au corps*.

Les effets cherchés par ce moyen nous montrent à quelles réalités psychiques ils répondent. Au temps chronologique que nous avons pris l'habitude d'envisager comme exclusif de tout autre, il ajoute un temps où les valeurs affectives sont restaurées ; en regard de l'espace géométrique défini par Descartes et devenu l'espace du sens commun, il a restitué l'espace dynamique où les choses deviennent. Retour à un syncrétisme depuis longtemps dépassé sans doute, mais qui reste toujours possible comme dans nos rêves ou dans les féeries dont peuvent être avides non seulement l'imagination des enfants, mais éventuellement aussi celle des adultes. En ramenant le merveilleux à ses sources psychologiques, en détruisant l'autonomie des mythes, en démontant leur mécanisme, le cinéma étend le domaine du rationalisme.

* * *

Bien d'autres problèmes peuvent être posés et résolus grâce à lui, les uns qui le concernent spécialement et d'autres d'une portée beaucoup plus générale : celui, par exemple, du film sonore ou du film en couleurs, et celui du public. Le film muet n'a jamais pu rester muet : dans sa présentation, une ritournelle l'accompagnait, le plus souvent sans rapport avec les scènes de l'écran. Un jour Vaillant-Couturier a proposé, à titre d'essai, d'assister à un film dans le silence. L'expérience a été concluante pour ceux qui y ont participé. L'attirance unisensorielle par des images animées entraînait une tension rapidement insupportable, et le cliquetis de la projection auquel il arrivait de se raccrocher devenait vite obsédant. La ritournelle ridicule était donc une nécessité. Assister par la vue seulement à des scènes de vie est quelque chose d'inhumain pour l'homme doué d'audition. Il faut lui meubler l'ouïe, même d'une façon quelconque.

Qui s'aperçoit, au contraire, qu'un film est sans couleurs, alors pourtant que nous savons que les objets sont colorés ? Mais qui, de ses perceptions usuelles, garde le souvenir des couleurs vues ? Dans la pratique coutumière, la couleur est chose plus traditionnelle ou conventionnelle qu'éprouvée. La couleur intervient très peu, des expériences le montrent, dans notre reconnaissance des choses, dans leur définition spécifique. Elle est une acquisition relativement récente de la vue, elle s'en élimine aisément, même dans des conditions physiologiques. Ce n'est donc pas dans le sens du réalisme que doit aller le film en couleur. Presque étrangère à l'objet comme tel, la couleur n'en existe que davantage pour elle-même. Moins

essentielle, elle est plus esthétique. Si elle a son rôle à jouer dans le film, c'est moins par des effets de ressemblance que par des effets d'expression symphonique. C'est en elle qu'il faut trouver les accords qui doivent contribuer à l'impression d'ensemble.

En face du film il y a le public. Dans la salle obscure où il est fasciné par l'écran lumineux, ce public n'est pas le public des théâtres, ni des champs de course, ni des grandes réjouissances populaires ou sportives. Quelle sorte de communion s'établit entre les spectateurs du cinéma ? quelle espèce de réceptivité collective, quelles tendances solidaires ? Ou bien le cinéma est-il un plaisir purement individualiste ? Mais, s'il était démontré que le spectateur ignore ses cospectateurs, ne chercherait-il pas à ses besoins incoercibles de sympathie un objet sur l'écran lui-même ? D'où le pouvoir prestigieux des vedettes. Simple hypothèse d'ailleurs. Mais ce sont là problèmes essentiels pour la connaissance de cette force nouvelle déchaînée sur le monde : le cinéma.

La filmologie à ses débuts voit une vaste carrière s'ouvrir devant elle.

CRISE EN GRANDE-BRETAGNE

par JEANNE GAILLARD

Il est assez piquant de voir, dans un article de la *Revue socialiste* intitulé « Un an de politique travailliste », qui parut en décembre 1946, sous la signature de Greystoke, les nationalisations anglaises présentées comme des mesures de socialisation prises en application des décisions du Congrès du Labour Party de 1945. En effet, le ministre travailliste insiste au contraire sur leur caractère apolitique. « Nationaliser, dit-il, ce n'est pas lutter contre l'entreprise privée, c'est lutter contre la non-entreprise privée. » Voilà qui est net ; il ne s'agit pas de détruire les trusts, mais de stimuler leur paresse.

Cependant, on comprend la hâte avec laquelle certains théoriciens se sont emparés des nationalisations anglaises. Si l'on pouvait arriver à prouver que le socialisme peut se faire sans douleur, par le moyen de compromis habiles, s'il pouvait surgir d'Angleterre un socialisme occidental susceptible de redorer le blason quelque peu terni du réformisme, alors les théories marxistes seraient en défaut : on pourrait éluder la lutte des classes, l'exemple de l'Union soviétique serait inopérant¹, etc. Tel est le problème de principe que posent les nationalisations britanniques.

Les données de la crise anglaise.

On affecte souvent de considérer la crise britannique actuelle comme un résultat de la guerre. En réalité, la guerre a seulement précipité les conséquences d'un délabrement industriel dont était responsable un demi-siècle d'impérialisme ; elle a agi à la manière de ces mutations qui rendent brusquement sensibles, dans le règne animal ou végétal, des modifications lentement accumulées. Et, de même qu'un organisme vivant peut avoir à se transformer complètement parce qu'un détail de sa structure a été changé, de même tout le système économique de la Grande-Bretagne est à réviser parce qu'elle a perdu des marchés essentiels.

Déjà, autour de 1930, un observateur aussi peu suspect de marxisme qu'André Siegfried constatait dans l'économie britannique une anarchie, une décomposition qui confirmaient pleinement les célèbres lois de l'impé-

1. C'est la conclusion que tire ingénument Barbara Ward dans un article du *Foreign Affairs* de New-York, complaisamment reproduit par *Écho* (mai 1947). On y lit notamment que, « si la Grande-Bretagne réussit à greffer de nouvelles formes économiques sur une communauté libre et constitutionnelle, on verra peut-être se dégager un nouveau type de société... ».