

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Henri Wallon et la filmologie

Henri Wallon and Filmology

André Guillain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4459>

DOI : 10.4000/1895.4459

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 50-73

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

André Guillain, « Henri Wallon et la filmologie », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4459> ; DOI : 10.4000/1895.4459



Henri Wallon.

Henri Wallon et la filmologie

par André Guillain

Henri Wallon (né en 1879), entré à l'École normale supérieure en 1899, est agrégé de philosophie en 1902 ; il entreprend des études de médecine et soutient sa thèse en 1908 sur le délire de persécution. Il devient alors l'assistant du professeur Jean Nageotte à Bicêtre, puis à la Salpêtrière. Les données qu'il recueille auprès des enfants internés dans les services psychiatriques seront exploitées dans sa thèse de doctorat ès Lettres soutenue en 1925 et portant sur les anomalies du développement moteur et mental. En 1922 il crée un laboratoire de psychobiologie dans une école élémentaire de Boulogne-Billancourt. En 1925 il devient directeur d'études à l'École pratique des hautes études, en 1929, professeur à l'Institut national d'orientation professionnelle et, en 1932, chargé de cours à la Sorbonne. Deux ans plus tard il publie un ouvrage consacré aux « sources premières de la vie psychique » (*les Origines du caractère chez l'enfant*). En 1937 il est nommé professeur au Collège de France où il enseigne jusqu'à sa retraite en 1949. Il publie *De l'acte à la pensée* en 1942 et *les Origines de la pensée chez l'enfant* en 1945.

Henri Wallon fut aussi un militant. Chercheur et militant dans le champ de la pédagogie, il a participé activement aux travaux de la Société française de pédagogie et aux activités du Groupe français d'éducation nouvelle. Son rôle fut par ailleurs déterminant dans la création de la psychologie scolaire. Et il assumait la présidence de la Fédération internationale des syndicats de l'enseignement, de 1945 à sa mort. Militant aussi en politique. Il entre au parti socialiste à la suite de l'affaire Dreyfus ; puis il se rapproche du parti communiste auquel il adhère en 1942. Dès 1931 il est membre du Cercle de la Russie neuve et participe au Comité de vigilance des intellectuels antifascistes créé en 1934. En août 1944 il est nommé par le Conseil national de la Résistance au poste de secrétaire général de l'Éducation nationale qu'il occupe une quinzaine de jours, puis est élu député de Paris à l'Assemblée constituante en 1946. L'année suivante, il propose au ministère de l'Éducation nationale un plan de réforme de l'enseignement élaboré au sein d'une commission d'études regroupant quatre sous-commissions présidées respectivement par Paul Langevin, Henri Wallon, Henri Piéron et Lucien Febvre.

La filmologie – dont Gilbert Cohen-Séat formule le projet en 1946 dans son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*¹ – s'intéresse aux « lois qui unissent le film à l'homme » (Enquête internationale. Journées d'études de Knokke-le-Zoute, 1949). Les problèmes qu'elle se pose ont différents aspects : politiques, éducatifs et psychologiques. La filmologie étudie la réceptivité collective du film et l'influence que le cinéma peut exercer sur les mœurs ; elle doit s'intéresser aussi à l'utilisation pédagogique du cinéma et distinguer soigneusement les films d'enseignement des films récréatifs ; elle doit

1. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale*, Paris, PUF, 1946. Sur l'entreprise d'ensemble de la filmologie, voir le numéro spécial de la revue *Cinémas* (vol.19, n° 2-3, 2009), « La filmologie de nouveau », coordonné par François Albera et Martin Lefebvre, en particulier la Présentation des éditeurs (« Filmologie, le retour ? ») et « L'aventure filmologique » de M. Lefebvre.

REVUE INTERNATIONALE DE FILMOLOGIE

SOMMAIRE

Mario ROQUES,
Membre de l'Institut.
Marc SORIANO,
Henri WALLON,
Pr au Collège de France.
Georges SADOUL,
Raymond BAYER,
Pr à la Sorbonne.
Etienne SOURIAU,
Pr à la Sorbonne.
Joseph SEGOND,
Correspondant de l'Institut.

FILMOLOGIE.
ETAT D'UNE SCIENCE NOUVELLE.
DE QUELQUES PROBLEMES PSYCHO-
PHYSIOLOGIQUES QUE POSE LE
CINEMA.
GEORGES MELIES ET LA PREMIERE
ELABORATION DU LANGAGE CINE-
MATOGRAPHIQUE.
LE CINEMA ET LES ETUDES HUMAI-
NES.
NATURE ET LIMITE DES CONTRI-
BUTIONS POSITIVES DE L'ESTHETI-
QUE A LA FILMOLOGIE.
FILM PUR ET DESSIN ANIME.

D. ANZIEU : Filmologie et Biologie. — J. DEPRUN : Le Cinéma et l'identification. — J. GUICHARNAUD : L'Univers magique et l'image cinématographique. — L. SEVE : Cinéma et méthode. — H. AGEL : Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires. — M. CAVRING : Dialectique du concept du cinéma. — A. des FONTAINES : Position industrielle. — Dr J. DALSACE : Cinéma, Biologie et Médecine. — J. J. RINIERI : Présentation de la Filmologie.

NOTES ET DOCUMENTS



CENTRE DE RECHERCHES
FILMOLOGIQUES

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

REVUE INTERNATIONALE DE FILMOLOGIE

ÉDITÉE PAR L'ASSOCIATION
POUR LA RECHERCHE FILMOLOGIQUE
La Revue publie trois numéros en 1947

Rédaction, Administration : 92, Champs-Élysées, Paris

Directeur : Gilbert COHEN-SÉAT

Secrétaire de Rédaction : Marc SORIANO

ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE FILMOLOGIQUE

101, Boulevard Raspail, PARIS VI^e

COMITÉ DIRECTEUR

M. Mario ROQUES, de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Professeur au Collège de France, Président.
MM. Henri WALLON, Professeur au Collège de France ; Léon MOUS-SINAC, Directeur de l'École Nationale des Arts Décoratifs, Vice-Présidents.
Gilbert COHEN-SÉAT, Secrétaire Général ; Claude JAEGER, Sous-Directeur au Centre National du Cinéma, Secrétaire Général Adjoint.
Alexandre KAMENKA, de la Confédération Nationale du Cinéma Français, Trésorier ; Marc ALLEGRET, Réalisateur de Films, Trésorier Adjoint.
MM. Gaston BACHELARD, Professeur à la Sorbonne ; Raymond BAYER, Professeur à la Sorbonne ; Raymond BERNARD, Président de l'Association des Auteurs de Films ; Pierre BOST, Marc DANTAGREL, Membre du Conseil Supérieur de l'Enseignement Public et de la Commission Ministerielle du Cinéma d'Enseignement ; André CHAMSON, Conservateur du Petit Palais ; Georges SHARENKOL, Président de l'Association de la Critique Cinématographique ; Charles CHEZEAU, Secrétaire de la Branche Cinéma de la Fédération Nationale du Spectacle ; René CLAIR, Réalisateur de Films ; Georges DAMAS, Louis DAQUIN, Secrétaire Général des Techniciens de la Cinématographie ; Jean DELANNOY, Réalisateur de Films ; Jean GUERINNO, Inspecteur Général de l'Éducation Nationale ; Jean GREMILLON, Président du Syndicat des Techniciens de la Cinématographie ; Georges HUISMAN, Conseiller d'État ; Jean HYTIER, Conseiller pour les Lettres au Ministère de l'Éducation Nationale ; Scientifique ; Henri JEANSON, Président du Syndicat des Scénaristes ; Georges JAMATI, Sous-Directeur du Centre National de la Recherche Van de KEROUARTZ, Raymond LAS VERGINAS, Professeur à la Sorbonne ; Jean LODS, Georges LOURAU-DIESSUS, André LUGJET, Président du Syndicat National des Acteurs ; Louis MARTIN-CHAUFFIER, Paul MONTEL, de l'Académie des Sciences ; Jean PAULEVE, Directeur de l'Institut de Cinématographie Scientifique ; Albert PAUPHILET, Directeur de l'École Normale Supérieure ; Adrien REMAUGE, Président de la Confédération Nationale du Cinéma Français ; Georges SADOUL, Étienne SOURIAU, Professeur à la Sorbonne ; Roland TUAL, Claude VERMOREL, Président de l'Association Nationale du Spectacle.

VENTE — ABONNEMENTS — PUBLICITÉ

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
105, Bd Saint-Germain, PARIS 6^e. — DANLON 85-84, C.C.P., Paris 302-33
TARIF DES ABONNEMENTS
France et Colonies : 3 numéros, 500 francs. Étranger : 600 francs.
Le numéro : 200 francs.

Revue internationale de filmologie, n°1, juillet-août 1947.

être capable enfin d'évaluer les capacités de compréhension du spectateur selon son appartenance culturelle, selon son niveau intellectuel et selon sa maturité affective. Wallon adhère à cette définition large de la filmologie ; mais ses contributions personnelles, étalées sur une décennie (1947-1957), porteront essentiellement sur les mécanismes psychologiques de la perception et de la compréhension du film, analysées d'un point de vue génétique ou développemental. Le programme de recherches expérimentales qu'il présentera lors de la Conférence internationale de filmologie (Paris, 1947) s'organise en effet selon trois grands axes : 1) L'accommodation perceptive au cinéma ; 2) le récit filmique et la perception des séquences ; 3) les réactions du public à la projection cinématographique (en particulier ses réactions affectives).

Né à la fin du XIX^e siècle, Wallon est décédé le 1^{er} décembre 1962. En cette année 2012 qui correspond au cinquantième anniversaire de sa mort, il nous a semblé utile de rappeler quelle fut sa conception de la filmologie qui s'inscrit dans la continuité de ses ouvrages précédents, et s'inscrit également dans ce qui était alors un vaste mouvement international dont certains acquis nous semblent rester vivaces dans la théorie du cinéma qui lui a succédé.

Wallon et la filmologie : présentation systématique

1.1. Le cinéma existe. Il existe avec ses œuvres et ses techniques, avec ses créateurs et ses publics. La *filmologie* ne saurait le régenter écrit Wallon en 1947². Elle se contente d'attirer l'attention sur les lois de perception et de compréhension auxquelles le film doit se conformer ; elle devra formuler aussi ses lois propres et recenser les moyens d'expression qu'il utilise afin d'accéder au statut d'œuvre d'art dans ses dimensions dramatique, plastique et musicale³.

1.2.1. Il arrive que Wallon s'interroge sur la définition de l'art : « le cinéma est-il un art ? »⁴. Il lui arrive aussi de s'interroger sur les critères et le jugement esthétiques : si le cinéma est un art – le septième dit-on, « il appartient à la Filmologie d'étudier et de critiquer ses succès et ses échecs »⁵. Mais Wallon interroge surtout la nature de l'*expérience esthétique* et la « valeur expressive » des œuvres d'art⁶. Comment un film, ses techniques et ses artifices parviennent-ils à susciter une émotion que l'on peut qualifier d'esthétique ?

1.2.2. En 1952, Wallon ne verra plus dans la filmologie l'étude des lois générales que doit respecter le cinéma, ni de celles qui règlent l'agencement d'un film ou la composition de ses moyens d'expression. « La filmologie n'est pas l'étude scientifique ou technique du cinéma. Elle part du film réalisé comme d'un fait qui existe, et ce sont les réactions provoquées par le film qui la regardent »⁷. L'étude de ces *réactions* nécessite une approche pluridisciplinaire. Mais la psychologie y occupera une place éminente dans la mesure où elle permet d'explorer « le soubassement psychique »⁸ ou ces aptitudes que le film exige du spectateur⁹.

1.2.3. Les réactions du spectateur dépendent de son *niveau de développement*. Les effets du cinéma varient avec les étapes de l'évolution mentale ; il faut donc les étudier « à travers les différentes couches constituant l'être humain »¹⁰.

2. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie ? », *la Pensée* n° 15, 1947, p. 29.

3. H. Wallon, « Message au deuxième Congrès International de Filmologie (Sorbonne, 19-23 février 1955) », *RIF* n° 20-24, n° spécial, 1955.

4. H. Wallon, « Préface à : Les ciné-clubs des jeunes », *Enfance*, n° spécial, 1957, p. 195.

5. H. Wallon, « Message au deuxième Congrès... », *op. cit.*, p. 14.

6. H. Wallon, « Préface à : Les ciné-clubs... », *op. cit.*, p. 195.

7. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie (XIII^e Congrès International de Psychologie. Stockholm, juillet 1951) », *RIF* n° 9, 1952, p. 21.

8. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie ? », *op. cit.*, p. 30.

9. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie... », *op. cit.*, p. 21.

10. H. Wallon, « De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma », *RIF* n° 1, 1947, p. 16.

1.2.4. Le cinéma ne se contente pas d'utiliser d'anciennes aptitudes ni d'orienter différemment les tendances innées qui seraient disponibles chez tous les spectateurs. Il enrichit l'esprit « en catégories nouvelles »¹¹. Le *milieu technique* se substitue plus ou moins au milieu naturel et il modifie profondément le milieu vital de l'homme. Comme toutes les innovations techniques, le cinéma exige donc « des formes nouvelles d'accommodation aux réalités et aux forces qui agissent sur lui de l'extérieur »¹².

1.2.5. Il est trop tôt sans doute écrit Wallon en 1948 pour que la psychologie puisse orienter le réalisateur dans le choix de ses thèmes et de ses moyens techniques. Mais à l'inverse, le cinéma fournit dès à présent au psychologue un nouveau *moyen d'observation et d'expérimentation*. La situation inédite dans laquelle se trouve placé le spectateur d'un film permet d'analyser en effet le fonctionnement de toutes les instances psychiques qui sont impliquées dans la perception et la compréhension des images en mouvement¹³.

2.1. Le cinéma présente des images et non les objets qu'elles représentent. L'activité du spectateur n'est donc pas identique à la perception habituelle des choses dans la mesure où celle-ci « consiste essentiellement pour le sujet à poser en face de lui l'objet dont il réalise ainsi la présence »¹⁴. La « vision filmique » n'est pas un acte perceptif à proprement parler¹⁵; ou plus précisément: « la perception cinématographique »¹⁶ présente des conditions d'accommodation visuelle totalement différentes de celles qui régissent la perception de la réalité¹⁷.

2.2. Ces nouvelles conditions d'accommodation visuelle violent parfois les habitudes perceptives et motrices du spectateur. Et certaines de ses difficultés perceptives sont liées au principe même de la projection cinématographique. Le cinéma est en effet une projection d'images en mouvement sur un *écran*, c'est-à-dire sur un plan fixe et restreint. Il y a donc, en premier lieu, une différence d'angle de vision entre l'œil de la caméra et celui du spectateur, une différence que devra neutraliser une vision culturellement déterminée¹⁸. L'impression de profondeur en second lieu est obtenue par tout un ensemble de « stratagèmes »¹⁹ qui ne sont pas propres au cinéma: utilisation de la perspective monoculaire et de la profondeur de champ; mais ce qui lui est propre c'est l'usage du mouvement pour indiquer une profondeur: mouvements d'éloignement et d'approche « qui susciteraient dans la réalité des réflexes d'accommodation perceptive ou des réactions d'attitude plus ou moins brusques » et qui sont peut-être

11. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie? », *op. cit.*, p. 30.

12. H. Wallon, « De quelques problèmes psycho-physiologiques... », *op. cit.*, p. 15.

13. H. Wallon, « L'enfant et le film », *RIF* n° 5, 1949, p. 21; « Enquête internationale (Annexe). Propositions de recherches (Conférence de Knokke-le-Zoute, 19-24 juin 1949) », *RIF* n° 5, 1949, p. 97

14. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *RIF* n° 13, 1953, p. 110.

15. *Ibid.*, pp. 104 et 110.

16. H. Wallon, « Notes et documents: Le premier Congrès International de Filmologie (Paris, septembre 1947) », *RIF* n° 3-4, 1948, p. 365.

17. H. Wallon, « De quelques problèmes psycho-physiologiques... », *op. cit.*, p. 17.

18. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie? », *op. cit.*, p. 31.

19. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *op. cit.*, p. 104.

supprimés ou réprimés dans la situation de la projection²⁰. Les images mouvantes du cinéma imposent enfin l'utilisation de stratagèmes à qui voudrait contrecarrer la primauté et la priorité perceptives du mouvement²¹. Le cinéma « ne peut représenter quelque chose d'immobile » écrit Wallon. Le paysage devient cadre d'une action et les objets interviennent comme ses accessoires ou comme les attributs d'une personne. « Au cinéma, il n'y a pas de nature morte » : l'objet peut s'imposer par la durée de sa présence et le rythme de ses présentations ; mais il ne cesse pourtant de se dérober dans le simple fait d'être filmé²².



Henri Wallon.

2.3. La *présentation filmique* doit structurer les images projetées tout comme la perception structure les objets de la réalité : distinction du fond et de la forme, schématisation, intégration des données actuelles dans un ensemble dont elles reçoivent leur signification, etc. Il y a pourtant une différence entre la perception des objets et celle des images cinématographiques. Dans la réalité, l'objet est connu graduellement ; sa perception est liée à notre activité motrice qui multiplie les points de vue et qui alterne les plans d'ensemble avec une analyse minutieuse des détails. Le cinéma substitue au contraire son investigation à la nôtre : « le cinéma perçoit pour nous »²³. Le film impose au spectateur la succession imprévue de ses perspectives, la vitesse et le rythme de son déroulement. Il peut donc jouer des « effets de choc »²⁴ ou de l'étrangeté d'une continuité qu'il instaure au moyen de ses artifices. L'immobilité du spectateur le prive par ailleurs des impressions kinesthésiques et posturales qui lui permettent habituellement de faire la différence entre le mouvement réel des objets et l'apparence de mouvement qui est due aux déplacements de celui qui s'en approche ou s'en éloigne. Le cinéma oblige donc le spectateur à modifier ses repères et les mécanismes de son accommodation posturale. « Au lieu qu'elle soit réflexe, il y faudra de la réflexion. L'opération devra se faire à un niveau fonctionnel plus élevé »²⁵.

20. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie ? », *op. cit.*, p. 30.

21. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *op. cit.*, p. 107.

22. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant pour les événements et pour les personnages du film », *RIF* n° 17, 1954, p. 93.

23. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie ? », *op. cit.*, p. 32.

24. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *op. cit.*, p. 103.

25. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie... », *op. cit.*, p. 22.

I. — ETUDES PSYCHOLOGIQUES
 Directeur d'Etudes : M. Henri WALLON
 Professeur au Collège de France

PSYCHOLOGIE PHYSIOLOGIQUE ET EXPERIMENTALE

M. P. FRAISSE, Directeur adjoint à l'Ecole des Hautes-Études : *Problèmes perceptifs.*
 M. Y. GALIFRET, Assistant au Collège de France : *Vision et Cinéma.*

PSYCHOLOGIE DE L'ENFANT ET PSYCHOLOGIE DE L'ÉDUCATION

M. H. WALLON, Professeur au Collège de France : *L'Enfant et l'Écran, L'Enfant et le Film.*
 Mme H. GRATIOT-ALPHANDERY, Assistante à l'Institut de Psychologie : *Essai d'enquêtes dans les groupes d'enfants.*
 M. R. ZAZZO, Directeur-Adjoint à l'Ecole des Hautes-Études : *Niveau mental et compréhension du cinéma.*
 M. C. LEBRUN, Directeur du Musée Pédagogique : *Contribution de la documentation pédagogique aux recherches filmologiques.*

PSYCHOLOGIE MÉDICALE

M. G. HEUYER, Professeur de Clinique de Neuro-Psychiatrie infantile : *Considérations générales de psychologie médicale en filmologie. - Projet d'une enquête de psychologie médicale filmologique.*
 Dr S. LÉBOVICI, Médecin-assistant des Hôpitaux de Paris : *Psychanalyse et Cinéma.*

PSYCHOLOGIE COLLECTIVE ET PSYCHOLOGIE SOCIALE

M. G. FRIEDMANN, Professeur au Conservatoire National des Arts-et-Métiers : *Sociologie et Cinéma.*
 M. H. LEFÈVRE, Chargé de Recherches au C.N.R.S. : *Vie quotidienne et suggestion cinématographique.*
 M. G. PALMADE, Chargé de mission à l'Électricité de France : *Les conduites sociales et le Cinéma.*

II. — ETUDES TECHNIQUES
 Directeur d'Etudes : M. G. COHEN-SEAT
 Directeur du Bureau International de Filmologie

M. G. SADOUL, Historien du Cinéma : *Origines et développements du langage cinématographique.*
 M. G. COHEN-SEAT : *Problèmes d'une génétique du Cinéma.*
 M. J. MOUSSINAC, Directeur de l'École Nationale des Arts Décoratifs : *Analyse d'une épreuve pratique.*

III. — FILMOLOGIE GÉNÉRALE ET PHILOSOPHIE
 Directeur d'Etudes : M. Raymond BAYER
 Professeur à la Sorbonne

MORPHOLOGIE GÉNÉRALE

M. R. BAYER : *Esthétique générale du film et philosophie.*
 M. P. FRANCASTEL, Professeur à l'Université de Strasbourg : *Les problèmes de l'espace filmique.*
 M. G. COHEN-SEAT : *Le discours filmique.*

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE DES EFFETS

M. H. GOUIER, Professeur à la Sorbonne : *Les catégories de l'événement.*
 M. R. BAYER : *Les effets esthétiques du temps concret.*
 M. P.-M. SCHUHL, Professeur à la Sorbonne : *Introduction à l'étude de la psychologie du merveilleux au cinéma.*

ANTHROPOLOGIE FILMIQUE

M. M. GRIAULE, Professeur à la Sorbonne : *Déontologie coloniale du cinéma.*

ETHIQUE ET IDEOLOGIE

M. MERLEAU-PONTY, Professeur à l'Université de Lyon : *La signification au cinéma.*
 M. J. HYPPOLITE, Professeur à l'Université de Strasbourg : *Le cinéma comme art universel.*

IV. — ETUDES COMPARATIVES
 Directeur d'Etudes : M. Mario ROQUES
 Membre de l'Institut

M. MARIO ROQUES : *La recherche filmologique.*
 M. G. SADOUL : *Quelques sources des moyens d'expression filmique.*
 M. E. SOURIAU, Professeur à la Sorbonne : *Esthétique du mouvement dans l'art filmique.*
 M. J. VENDRYES, Membre de l'Institut : *Langage articulé et langage mimique.*
 M. CH. PICARD, Membre de l'Institut : *Art et Filmologie.*
 M. J. POMMIER, Professeur au Collège de France : *Création littéraire et création filmique.*

Revue internationale de filmologie, Programme des cours de l'Institut de filmologie, n°3-4, octobre 1948.

2.4.1. L'espace filmé n'est pas l'exacte réplique de cet espace qui mêle perceptions et mouvements et dans lequel s'inscrivent nos actions. Ces deux espaces n'ont pas la même structure et la transposition de l'un dans l'autre est soumise à de strictes conditions. La *représentation filmique* cadre et recadre souvent l'espace en expansion de notre activité ; mais elle multiplie aussi les espaces hétérogènes. Elle fragmente et brise parfois la continuité d'un parcours attendu. Elle ne saurait pourtant renoncer à toute cohérence spatiale, écrit Wallon en 1947 : « la simple situation locale d'un objet ou d'un personnage doit pouvoir être identifiée dans la suite de leurs présentations »²⁶ et la mobilité réduite de la caméra

26. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie? », *op. cit.*, p. 31.

contraint le réalisateur à inscrire l'action représentée dans un espace dont les coordonnées sont en nombre limité. Il en va de même pour le temps qui ne se réduit pas à la succession linéaire et irréversible des événements représentés. Au cinéma, « le temps devient une matière plastique »²⁷. Le récit inclut souvent de « nouvelles dimensions temporelles »²⁸ : rétrospection, contraction de la durée, parenthèse, ellipse, interférence, etc. Mais il ne saurait non plus renoncer à toute cohérence temporelle. Le spectateur doit pouvoir résoudre le problème de l'organisation des séquences narratives, tout comme il doit pouvoir attribuer « la persistance existentielle à ce qui est présenté de façon intermittente »²⁹.

2.4.2. L'impression de réalité qui caractérise la représentation filmique est donc le produit de nombreuses transpositions : transposition de l'espace objectif, transposition de la succession objective des événements, transposition des mouvements et des changements. Transpositions et peut-être même transmutations comme le soulignera Wallon en 1955³⁰. *L'impression de réalité* au cinéma n'est donc qu'une « illusion de réalité »³¹, le résultat des artifices cinématographiques, des techniques et stratagèmes dont le spectateur doit « apprendre à devenir complice »³².

3.1. L'impression de réalité au cinéma n'est pas l'impression immédiate que susciterait en nous la réalité elle-même. L'image cinématographique se présente parfois comme dans un rêve et elle est toujours affectée d'un certain coefficient d'évanescence. La vision d'un film mobilise des formes inhabituelles de l'activité mentale, et de l'activité perceptive en particulier. Complice de l'illusion, la perception au cinéma n'est donc pas simplement un instrument de connaissance, un instrument dépourvu de toute vertu affective. Cette perception peut être en effet une « source de plaisir »³³. L'art est, pour Wallon, un *processus de réaffectation*. Il doit « réveiller des sensibilités qui étaient devenues purement cognitives et qui avaient perdu leur attrait affectif »³⁴. Il doit par conséquent restituer comme une saveur d'enfance à des fonctions que le développement psychologique neutralise et que l'adulte utilise pour surmonter les difficultés qu'il rencontre dans sa vie quotidienne. L'art doit présenter des œuvres, il doit ménager des situations et aménager les circonstances « où l'adulte peut revenir à ses formes de sensibilité qui étaient celles de son enfance »³⁵.

3.2. Les réactions que suscite une projection filmique sont nombreuses et fort diverses ; elles peuvent être sociologiques, morales ou simplement physiologiques. Ce sont aussi des réactions esthétiques : réactions émotives, inhabituelles et que suscite une perception désorientée. La psychologie rejoint donc ici l'esthétique dans la mesure où « il lui appartient [...] d'expliquer les sources et les ressorts de

27. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie... », *op. cit.*, p. 23.

28. H. Wallon, « L'enfant et le film », *op. cit.*, p. 28.

29. H. Wallon, « Enquête internationale (Annexe). Propositions de recherches (Conférence de Knokke-le-Zoute, 19-24 juin 1949) », *RIF* n° 5, 1949, p. 98.

30. H. Wallon, « Message au deuxième Congrès... », *op. cit.*, p. 14.

31. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *op. cit.*, p. 105.

32. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie... », *op. cit.*, p. 22.

33. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant pour les événements et pour les personnages du film », *op. cit.*, p. 98.

34. *Ibid.*, p. 100.

35. *Ibid.*, p. 103.

l'émotion provoquée»³⁶. Les *émotions* ont une origine posturale : elles ont pour étoffe le tonus musculaire et leur diversité correspond aux différentes modalités selon lesquelles ce matériau plastique se forme et se transforme. La réaction esthétique mobilise des formes nouvelles d'accommodation et l'impression correspondante résulte d'un trouble ou d'une perturbation du système tonico-postural qui rendait possibles les échanges de l'individu avec son environnement familial. Les œuvres d'art en général et la technique cinématographique en particulier doivent par conséquent dérégler les régulations biologiques et psychiques afin de ressusciter toute une série d'illusions et de rendre à la vision une valeur affective dont elle est habituellement privée par son fonctionnement adaptatif et son implication dans la construction d'une réalité objective.

4.1. Le cinéma est un *langage* sans doute. Un nouveau langage qui se caractérise par son « universalité ». Sur ce point, Wallon reprend les analyses de cinéastes comme Abel Gance et de critiques français comme Louis Delluc. Le cinéma va partout, « sur tous les coins du monde » écrit Wallon, et il universalise le moindre particularisme³⁷.

4.2. Le cinéma est un langage. Mais c'est « à condition d'étendre et de diversifier notre conception du langage et de l'art »³⁸. Le cinéma possède sa logique, son vocabulaire et sa syntaxe. Il a ses genres et sa grammaire. Il y a « un langage du film fait de conventions et d'habitudes, dont la compréhension varie [...] avec l'âge du spectateur et avec son expérience du cinéma »³⁹. Ce langage du film n'est pourtant pas réductible au langage parlé. Il a ses propres lois et il s'apparente plus à la musique qu'au système différentiel d'une langue ; et plus encore qu'au solfège, à ses modulations, à ses correspondances harmoniques, à ses rythmes et mélodies. Le cinéma est « un moyen d'expression assez particulier puisqu'il paraît créer son objet et se confondre plus ou moins avec lui »⁴⁰. Il ne distingue pas le signe de la chose signifiée. Il fonctionne par conséquent comme l'*expression émotionnelle* qui utilise la fonction posturale comme moyen de communication antérieur au langage articulé et dont les signes font corps avec cela même qu'ils signifient. La « signification concrète » des images⁴¹ serait donc, au cinéma, à la source de toutes les émotions.

4.3. Le langage cinématographique est plus ou moins stable : rigide ou malléable, impérieux ou individuel. Il se diversifie en fonction des modes et des publics, en fonction des écoles et des auteurs. Le cinéma est donc moins un langage qu'un ensemble d'idiomes. Un film fonctionne toujours selon un certain *régime esthétique* et il constitue toujours une transposition stylistique de la réalité qui « valorise ou dévalorise certaines façons de présenter ou de sentir [...] Il est impossible, par exemple, de ne pas opposer les films allemands du type *Docteur Caligari* et les films soviétiques du type *Cuirassé Potemkine* qui appartiennent sensiblement à la même époque, les uns cherchant l'effet dans

36. H. Wallon, « Introduction au Symposium de Filmologie... », *op. cit.*, p. 23.

37. H. Wallon, « L'enfant et le film », *op. cit.*, p. 21 ; « De quelques problèmes psycho-physiologiques... », *op. cit.*, p. 16

38. H. Wallon, « Observations », *RIF* n° 3-4, 1948, p. 246.

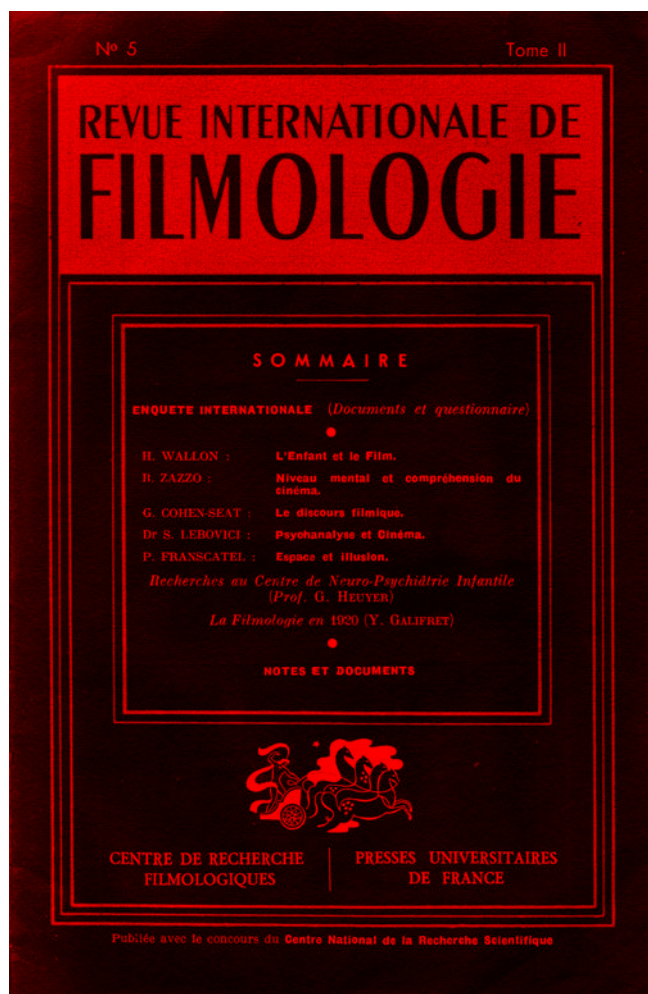
39. H. Wallon, « Préface à : Les ciné-clubs des jeunes », *op. cit.*, p. 195.

40. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant... », *op. cit.*, p. 93.

41. *Ibid.*

une schématisation en quelque sorte globale et une stylisation fantomatique, les autres utilisant une succession multiple et sans cesse renouvelée de tableaux et de détails réalistes pour donner à l'action son mouvement et sa vie»⁴². Ces films renvoient en effet à deux régimes esthétiques différents. Pour Eisenstein, le montage se caractérise par le conflit : conflits à l'intérieur du cadre et chocs entre les plans. La collision des images successives doit provoquer une émotion qui à son tour fera naître une idée. Contrairement aux cinéastes et théoriciens soviétiques des années 1920 qui accordent au montage un rôle prépondérant, le cinéma expressionniste allemand privilégie l'effet plastique de chaque image par rapport aux effets qui pourraient naître de leur succession. Chaque plan acquiert ainsi une relative autonomie et sa propre coloration affective. Le décor de *Caligari* présente un monde imaginé qui désoriente la perception et suscite l'inquiétude : perspectives faussées, lignes obliques et courbes inattendues.

5.1. Le cinéma est un retour au syncrétisme surmonté ; ou la restauration artificielle du syncrétisme qui caractérise une étape du développement psychologique. Le cinéma est composé d'images en mouvement et d'images de mouvements. Il a nécessairement un « rôle animateur » : les personnages agissent, les paysages s'animent et les objets eux-mêmes sont « pour ainsi dire, vitalisés ; ce sont des objets animés, des objets à transformation »⁴³. Le cinéma est



Revue internationale de filmologie, n°5, 1949.

42. H. Wallon, « L'enfant et le film », *op. cit.*, p. 24.

43. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant... », *op. cit.*, p. 94.



Henri Wallon.

la science; et il permet de restituer à l'espace et au temps les valeurs affectives que nous avons perdues. Au temps chronologique il ajoute une durée plastique et en regard de l'espace euclidien il restitue « un espace dynamique où les choses deviennent »⁴⁴.

donc, de tous les arts, celui qui est le plus à même de restaurer l'*animisme* de l'enfance et son métamorphisme qui réinstalle une fluidité générale au sein des choses, une fluidité qui rend possibles leurs transmutations et leurs transformations.

5.2. Le montage permet « un retour à un syncrétisme depuis longtemps dépassé sans doute, mais qui reste toujours possible ». Le montage permet en effet de manipuler l'espace et le temps; il permet de restaurer un fonctionnement que Lucien Lévy-Brühl avait attribué à la *mentalité primitive* et qu'il avait qualifié de prélogique. Un même personnage ou un même objet peuvent, au cinéma comme dans les mythes, occuper simultanément plusieurs endroits (ubiquité) et plusieurs personnages ou objets peuvent occuper un même lieu (surimpression). Le récit peut être désarticulé et il peut y avoir des retours en arrière. Les mouvements peuvent être accélérés ou ralentis. « Le cinéma étend le domaine du rationalisme »: il réintègre dans l'art ce que nous avons éliminé de

44. H. Wallon, « Qu'est-ce que la filmologie? », *op. cit.*, p. 33.

5.3. Le cinéma est animation : revitalisation des objets et mise en mouvement. C'est donc le *dessin animé* qui manifeste le plus clairement cette dimension de la représentation cinématographique. Les objets y perdent leur identité et se transforment les uns dans les autres⁴⁵. Cette thèse avait été défendue, dans les années 1940, par Serguéï Eisenstein à propos de Walt Disney dont le monde se caractérise par une totale « plasmaticité » : métamorphoses, transformations et déformations. Le dessin animé ramène artificiellement le spectateur au stade de la pensée sensible qui se caractérise par une communication magique avec la nature. De là son attrait et les émotions qu'il peut susciter. Il restaure en effet un ordre sensible ou prélogique, décrit par Lévy-Brühl, dont l'appréhension exige une participation posturale et une perception visuelle qui fonctionne par reproduction musculaire ou par « mimo-visualisation (de *mimo* : mime, mimique, et *mimo* : mimétique) »⁴⁶.

5.4. Le déroulement d'un film s'organise par rapport à deux axes : l'axe des événements et l'axe des personnages. Il y a différents niveaux d'événements. Il y a des événements purs qui se produisent pour eux-mêmes (quelque chose arrive) et des événements qui s'intègrent dans des ensembles plus ou moins complexes : ceux qui postulent un personnage (quelque chose arrive à quelqu'un) et ceux qui s'inscrivent dans une intrigue, avec ses dimensions temporelles de présent, de passé et de futur. La vision filmique mobilise donc la *mémoire*, une mémoire d'événements et de circonstances singulières qui est propre à l'enfance. La mémoire de l'adulte est en effet bien différente. L'adulte classe les événements. « Il voit les choses d'une façon moins particulière et singulière ; il les voit sous une forme catégorielle »⁴⁷. Le syncrétisme de la mémoire fait place au pouvoir de synthèse qui classe, ordonne et distingue. « L'événement a perdu son relief original »⁴⁸. Il appartient donc aux arts du récit et au cinéma en particulier de restituer au spectateur cette forme de sensibilité à l'événement qui était celle de son enfance.

6.1. Le cinéma est un *dispositif de réaffectation*. Il exerce un pouvoir d'attraction qui lui est propre, un pouvoir d'attraction qui fait « appel à certaines dispositions de la nature humaine sous-jacentes à nos habitudes rationalistes et aujourd'hui masquées par elles »⁴⁹. L'évolution psychologique neutralise en effet les formes successives de la sensibilité en les intégrant à ce qu'elles préparent et qui les englobe. Mais toutes ces formes peuvent être réveillées : « chaque niveau peut être, à sa façon, source de plaisir »⁵⁰. Il appartient donc au cinéma de perturber un fonctionnement perceptif ou de brouiller un ordre représentatif préalablement acquis afin de « leur rendre une valeur purement qualitative ou affective »⁵¹ qu'ils ont perdue.

45. *Ibid* ; « Observations », *op. cit.*, p. 247.

46. S. M. Eisenstein, *Walt Disney*, Strasbourg, Circé, 1991, pp. 28 et 81.

47. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant... », *op. cit.*, p. 99.

48. *Ibid*.

49. H. Wallon, « Notes et documents : Le premier Congrès International de Filmologie (Paris, septembre 1947) », *RIF* n° 3-4, 1948, p. 366.

50. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant... », *op. cit.*, p. 98.

51. H. Wallon, « De quelques problèmes psycho-physiologiques... », *op. cit.*, p. 16.

6.2. « Il n'y a pas de fonction qui soit liée essentiellement à un âge de l'individu, il y a des circonstances où l'adulte peut revenir à ses formes de sensibilité qui étaient celles de son enfance »⁵². Les réactions esthétiques de l'enfant ne seront pourtant pas identiques à celles de l'adulte. Comme tous les autres arts, le cinéma restaure avec ses propres moyens d'expression des fonctionnements préalablement acquis et dépassés. Il réveille et restitue. Il repose des problèmes antérieurement résolus mais qui se présentent à lui dans des conditions différentes⁵³, ébranlant ainsi l'organisation hiérarchique des instances de la vie psychique. On comprend alors que certains dessins animés puissent déconcerter ou indisposer les enfants dont le syncrétisme dominant est incompatible avec son usage restauré ; tout comme l'on peut comprendre que les enfants éprouvent un plaisir fort précoce à reconnaître les personnages que le récit distingue et oppose sous la forme de couples maîtrisés : masculin / féminin, grand / petit, etc.⁵⁴

Le cinéma est avant tout mouvement et images de mouvements. Le mouvement possède en lui-même un pouvoir d'attraction, et mieux encore une puissance. Il attire et captive. Comment l'expliquer ? Un film place le spectateur entre deux séries : une série visuelle qui se localise sur l'écran (espace imaginaire) et une série subjective ou proprioceptive qui l'inscrit dans un espace réel et l'attache à l'ambiance de la salle. Lorsque la série visuelle l'emporte, il y a *projection* du spectateur sur l'écran et identification à tel ou tel personnage. La vision filmique exigerait donc de « sacrifier une série à l'autre » : la série proprioceptive à la série visuelle⁵⁵. Mais Wallon nuancera lui-même cette conclusion. La vision filmique requiert du spectateur qu'il refasse, en se projetant sur l'écran, la fusion des deux séries. La série proprioceptive n'est donc pas à proprement parler sacrifiée ; elle est plutôt réutilisée par l'impression esthétique et dans le processus de réaffectation qui en est la condition. Cette impression esthétique peut être considérée alors comme une impression paradoxale : une impression qui restaure des sensibilités premières ou archaïques au moyen d'une savante complicité du spectateur ; une impression qui exige tout à la fois une sorte de « gymnastique » mentale⁵⁶ et un recueillement postural – « comme si l'imprégnation, pour devenir efficace et personnelle, devait gagner graduellement des couches diverses du psychisme et les mettre en connexion mutuelle »⁵⁷.

Le mouvement filmologique

Le texte qui précède est une tentative de présentation *systematique* de la filmologie selon Wallon. Nous voudrions maintenant replacer ce système conceptuel dans le vaste mouvement qui se développe en France et à l'étranger au sein de nouvelles institutions. *L'Association pour la recherche filmologique* voit le jour en 1946 (Président : Mario Roques ; vice-présidents : Henri Wallon et Léon Moussinac ;

52. H. Wallon, « L'intérêt de l'enfant... », *op. cit.*, p. 103.

53. H. Wallon, « Enquête internationale... », *op. cit.*, p. 97.

54. H. Wallon, « L'enfant et le film », *op. cit.*, p. 22.

55. H. Wallon, « L'acte perceptif et le cinéma », *op. cit.*, p. 110.

56. H. Wallon, *Ibid.*, p. 108.

57. H. Wallon, « Préface à : Les ciné-clubs... », *op. cit.*, p. 197.

secrétaire général : Gilbert Cohen-Séat). L'*Institut de filmologie* rattaché à l'Université de Paris-Sorbonne est fondé en 1947 (le décret officiel paraît au Journal officiel en 1950). Wallon est membre de son Comité de direction et il y enseignera de 1949 à 1953⁵⁸. Des Congrès internationaux et des Journées d'études se succéderont régulièrement à partir de cette date : Paris, 1947 ; Venise, 1948 ; Knokke-le Zoute, 1949 ; Edimbourg, 1950 ; Stockholm, 1951 ; Paris, 1955 ; Milan, 1957 et 1961.

L'inscription de Wallon au sein de ce mouvement dont il fut un acteur très important peut donc s'analyser au travers des programmes et compte-rendus de colloques publiés dans la *Revue Internationale de Filmologie* entre 1947 et 1962, ainsi qu'à travers les recherches des psychologues français et étrangers publiées dans cette même revue.

La filmologie : définition

La filmologie étudie les « réactions suscitées par [un] film sur un public » (Wallon, DF 08/01/51). Le cinéma transforme le milieu naturel. Il fait partie de ces techniques modernes (cinéma, radio, téléphone, etc.) qui modifient l'expérience vécue de l'espace et du temps. Il construit de nouvelles catégories mentales⁵⁹ et il exige des formes nouvelles de régulation, des accommodations sensorielles et mentales dont la plupart sont inédites : le cinéma « bouleverse l'organisation psycho-physiologique » de l'homme⁶⁰.

La filmologie adopte un point de vue « interdisciplinaire »⁶¹. Le cinéma est un fait de civilisation, un « fait social total », au sens où Marcel Mauss utilisait ce terme⁶² et l'étude de ses influences mobilise nécessairement des approches multiples : biologie, psychologie et sociologie.

Et pourtant, dix ans après la naissance institutionnelle de la filmologie, Ernesto Valentini affirmera que c'est l'aspect psychologique de la relation du spectateur au film qui est le plus important : la filmologie est une « discipline, on ne peut dire encore une science, à prééminence psychologique »⁶³. Et il faudra attendre les années 1960 pour que la filmologie, cherchant à s'intégrer ou à se fondre dans une science générale de la communication, se définisse comme une « science de l'image mobile » : une science structuraliste qui doit s'intéresser d'abord aux signifiants avant de pouvoir étudier « le retentissement psychique de la signification »⁶⁴.

58. Les notes préparatoires à ces cours sont conservées aux Archives Nationales : 360 AP 3. Sur la filmologie (dossier constitué par H. Wallon). Ces notes manuscrites seront citées dans la suite du texte : DF, suivi de la date du cours correspondant lorsque cette date est mentionnée.

59. R. Zazzo, « Niveau mental et compréhension du cinéma », *RIF* n° 5, 1949.

60. Didier Anzieu, « Filmologie et biologie », *RIF* n° 1, 1947, p. 20.

61. G. Cohen-Séat, Claude Brémond, « Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle. I. Problèmes sociaux », *RIF*, n° spécial, 1959, p. 4.

62. Georges Friedmann, Edgar Morin, « Sociologie du cinéma » *RIF* n° 10, 1952.

63. E. Valentini, « Perspectives psychologiques en filmologie », *RIF* n° 25, 1956, p. 7.

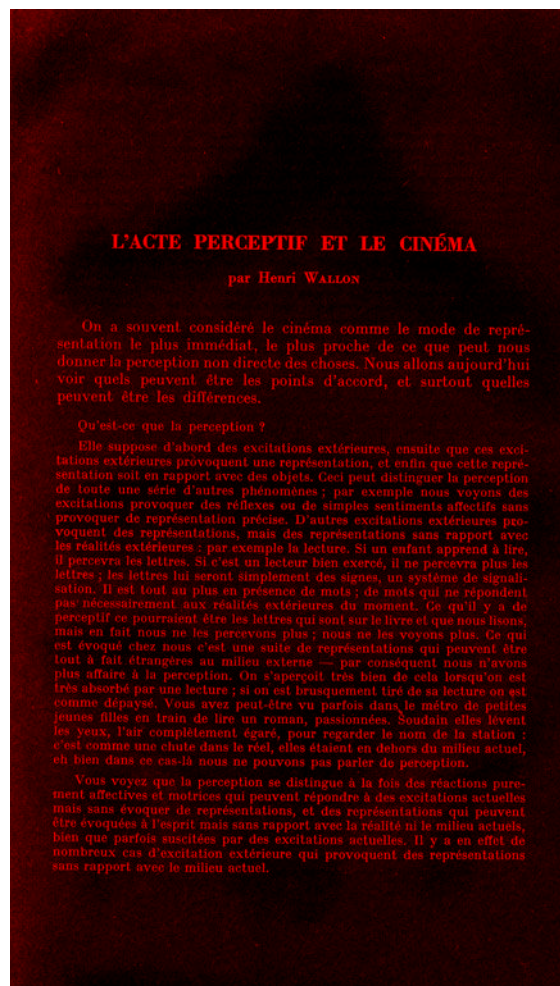
64. Roland Barthes, « Psycho-sociologie de l'image immobile », *RIF* n° 35, 1960, p. 55 ; « Les "unités traumatiques" au cinéma », *RIF* n° 34, 1960, p. 15.



Revue internationale de filmologie, n°13, avril-juin 1953.

La filmologie et la psychologie du développement

Les problèmes que posent la perception cinématographique et la compréhension des images mobiles relèvent d'une « étude génétique ». Le Rapport général publié par le *Bureau international de filmologie* après les Journées d'études de Knokke-le-Zoute y insistera dès 1949. Les recherches se référeront alors à deux modèles du développement psychologique que René Zazzo s'efforce de concilier en 1949. L'enfant évolue du syncrétisme à la synthèse (modèle wallonien) et cette évolution se caractérise par des capacités accrues de décentration ou de mobilité et par la conquête d'une pensée réversible (modèle piagétien). L'organisation de l'intrigue, la continuité de l'action et l'identification des lieux, des personnages et des objets exigent du spectateur qu'il dispose d'un espace-temps opératoire qui fait



d'abord défaut à l'enfant. Pour être compris de lui, le film devra donc s'accommoder aux particularités de sa pensée, à moins qu'il ne parvienne à les corriger ou à les dépasser (Wallon, DF 01/02/49).

Cette dimension génétique ou développementale de la filmologie caractérise la position de Wallon et de ses élèves. Elle permet d'analyser les relations entre le film et l'enfant selon un double point de vue. Les psychologues peuvent tout d'abord « tester les films au moyen d'individus dont ils connaîtront déjà les caractéristiques, pour savoir à quelles exigences les films doivent répondre et dans quelle mesure ils y répondent »⁶⁵. Mais, à l'inverse, ils peuvent aussi déterminer le niveau mental en deçà duquel la compréhension d'un film ou d'un procédé filmique – tel le champ-contrechamp qui exige une décentration – s'avère impossible. Tout comme ils pourront utiliser le film pour déterminer le « niveau de développement social » et pour étudier son intelligence des situations humaines relativement complexes qui lui sont présentées sur l'écran. Ce projet d'évaluation de l'intelligence sociale formulée par Wallon dès 1949 (DF 02/49) devait trouver un début de réalisation, à partir de 1950, dans les recherches de René Zazzo avant de s'épanouir dans la psychologie anglo-saxonne des années 1980.

La perception cinématographique et l'impression de réalité

« Le plus important des problèmes soulevés par le cinéma est celui de la perception » écrit Georges Poyer. Les images en mouvement proposées à l'attention du spectateur sont en effet très différentes des objets habituels de la perception normale⁶⁶. Par ailleurs, Wallon insistera beaucoup sur le fait que l'immobilité contrainte du spectateur supprime ou réduit son activité exploratoire artificiellement reconstruite par la technique cinématographique : montage et mouvements de la caméra.

Pour Henri Piéron, la perception est essentiellement une anticipation. Elle suppose donc une certaine continuité de l'objet en devenir et une relative cohérence de l'activité perspective. « Il faut [en effet] que vision et prévision puissent s'accorder ». La présentation filmique ne respecte pourtant pas ces conditions fondamentales de la perception normale. Le montage escamote souvent le devenir des choses et il peut imposer un changement imprévisible du point de vue. Le montage est une machination qui « revient à faire vivre en permanence au spectateur l'expérience d'une situation qui s'impose à lui en dehors de toute attente assurée, fait naître une attente nouvelle et disparaît en laissant cette attente en suspens »⁶⁷ – un ensemble de stratagèmes donc, un jeu où s'annonce la possibilité d'une dimension esthétique de la perception cinématographique.

Cette perception cinématographique est très différente de la perception réelle. Elle ne saurait pourtant déroger aux « lois immuables de la psychologie »⁶⁸, aux lois qui président à la structuration

65. R. Zazzo, « Niveau mental et compréhension du cinéma », *op. cit.*, p. 30.

66. Georges Poyer, « Psychologie différentielle et filmologie », *RIF* n° 2, 1947, p. 113.

67. G. Cohen-Séat, Claude Brémont, « Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle. II. Problèmes et mécanismes psychologiques », *RIF* n° spécial, 1959, pp. 66 et 71.

68. G. Poyer, « Psychologie différentielle et filmologie », *op. cit.*, p. 113.

perceptive : lois d'organisation qui sont peut-être sensibles à l'âge, à l'expérience et à l'éducation. C'est ainsi que André Rey, disciple de Jean Piaget, formulera une loi d'évolution de la perception cinématique. Conformément à ce qu'enseigne la *Gestaltpsychologie*, un mouvement est vu avec une forme différente selon l'ensemble dans lequel il s'intègre. Lorsqu'un mobile se déplace dans un espace déjà structuré, le déplacement s'intègre dans la structure spatiale déjà existante ; mais lorsque les déplacements augmentent en nombre et en variété, une restructuration intervient brusquement et cette restructuration est sous la dépendance des capacités d'analyse qui caractérisent le niveau de développement atteint par celui qui appréhende l'ensemble des déplacements⁶⁹.

Il en va de même pour les phénomènes stéréocinétiques analysés par Cesare Musatti qui obéissent eux aussi aux lois de la prégnance formelle postulées par la *Gestaltpsychologie*. Ces lois permettent d'expliquer pourquoi un objet qui se déplace sur la surface plane d'un écran paraît se détacher de lui et s'inscrire dans un espace tridimensionnel. Ces phénomènes stéréocinétiques sont donc en relation étroite avec la perception du relief au cinéma et ils contribuent fortement à donner au spectacle cinématographique une valeur de vérité⁷⁰. L'analyse de ces phénomènes dont les effets stéréoscopiques peuvent être accrus par les mouvements de la caméra est en accord avec celles de André Michotte qui montre que l'impression de réalité au cinéma résulte du caractère de substantialité que l'image mobile fournit au spectateur. Le mouvement est une forme perceptive et il « possède toujours le caractère de réalité qu'il s'agisse du déplacement d'objets corporels ou d'éléments d'une image »⁷¹ – ce qu'atteste l'expérience de Max Wertheimer puisqu'il est impossible de distinguer le déplacement réel d'un objet du mouvement que l'on perçoit dans l'expérience stroboscopique.

La conduite du récit et le discours cinématographique

« Le cinéma est un logos, ce n'est pas un langage » écrit Roland Barthes en 1960⁷². Le discours filmique relève cependant d'une analyse sémiologique. Il s'organise selon deux axes : celui des événements et celui des personnages. Il présente une sorte de syntaxe ; et si le cinéma dispose de moyens d'expression qui lui sont propres, il n'en reste pas moins que les séquences filmées se composent et se succèdent comme des syllabes, comme des mots et des phrases (Wallon, DF 02 / 49).

Le film est un récit logiquement organisé. Sa compréhension exige du spectateur qu'il sache faire la synthèse des épisodes successifs et des séquences qui le constituent. Cette activité s'effectue à différents niveaux : il y a tout d'abord la compréhension des actions qui se déroulent sur l'écran ; il y a ensuite la localisation nécessaire de ces actions ; et il y a enfin la conduite proprement dite du récit⁷³. Cette

69. A. Rey, « La perception d'un ensemble de déplacements (Données sur l'évolution de la perception cinématique) », *RIF* n° 17, 1954.

70. C. Musatti, « Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal », *RIF* n° 29, 1957.

71. André Michotte van den Berck, « Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *RIF* n° 3-4, 1948, p. 258.

72. R. Barthes, « Les unités "traumatiques" au cinéma », *op. cit.*, p. 15.

73. Hélène Gratiot-Alphandéry, « Jeunes spectateurs », *RIF* n° 7-8, 1951.

Congrès International de Filmologie
Paris, 19-23 Février 1955

REMARQUES SUR LES REACTIONS DE L'ENFANT A SON IMAGE FILMIQUE ET A CELLE DE SES FRERES

par PAULETTE CAHN

Attachée de Recherches au C.N.R.S.

I. — Introduction.

La filmologie présente à bien des égards un champ d'intérêt pour la psychologie de l'enfant. Celle-ci, d'ailleurs, s'est plus particulièrement attachée à deux aspects de la filmologie, à savoir :

1) La connaissance des réactions psychologiques devant le phénomène filmique, telles qu'elles ont été étudiées en France par l'école de Wallon.

2) L'enregistrement filmique des comportements psychologiques dont les films de Gesell sur le nourrisson sont un témoignage classique.

Réalisant en quelque sorte la synthèse de ces deux points de vue, nous nous sommes proposée d'explorer la réaction de l'enfant à sa propre image filmique et à celle de son entourage. Investigation qui ne sera pas sans intérêt pour la connaissance du développement de la personnalité de l'enfant qui, on le sait par les travaux de Wallon (1) et par ceux de Preyer (2), s'appuie sur les réactions de l'enfant envers son corps propre et sur celles face à son image spéculaire.

II. — La technique.

Elle est simple. Nous projetons à des groupes d'enfants — frères et sœurs — des films dont ils sont les vedettes et qui remontent à trois mois au moins et à trois ans au plus.

Auparavant, la consigne est donnée aux enfants de décrire à haute voix, au cours de la projection, ce qu'ils voient sur l'écran et de livrer sans contrainte toutes leurs réflexions. Un magnétophone enregistre leurs paroles au fur et à mesure.

L'expérience que nous nous proposons d'étendre par la suite a porté jusqu'à présent sur un groupe de trois enfants, dont les frères jumeaux âgés de 3; 9 et leur sœur de 2; 3 et sur un groupe de triplés. En ce qui concerne ces derniers, dont nous examinerons le cas en détail, il s'agit de trois garçons de 8 ans : Marcel, Gabriel et René, dont seuls les deux derniers sont monozygotes. D'intelligence normale (leurs Q.I. respectifs sont de : 97, 88, 91), ces enfants, d'un milieu ouvrier rural, n'ont ni l'habitude d'aller au cinéma, ni celle de feuilleter un livre d'images.

Les films projetés aux triplés en deux séances d'une trentaine de minutes chacune (16 mm., muet) les représentent dans des comportements spontanés

de jeu, de coopération ou de discorde et ont pour cadre les alentours de la maison familiale. L'âge filmique des enfants est successivement dans l'ordre de projection des films : 6 ans 9 m., 7 ans 9 m., 4 ans 6 m., 6 ans 6 m., 7 ans 9 m.

III. — Les réactions.

Parmi les réactions enregistrées, nous relevons celles qui nous ont paru d'un intérêt particulier.

1) Les triplés manifestent dès le début et tout au long de chacune des séances, une joie exubérante qui se trouve renforcée pour chacun des enfants par la vue de sa propre image. Notons que cette réaction est, de beaucoup, la plus intense chez Marcel qui, passées les dix premières minutes, réagit de façon stéréotypée par des rires frénétiques chaque fois que son image apparaît au premier plan, s'écriant : « Le Marcel » ou « Oh ! le petit Marcel ». Certaines séquences évoquant des jeux particulièrement animés (quand ils se vautrent tous les trois dans l'herbe; quand, affublés de barbes blanches, ils miment les « grands pères »), déclenchent des saccades de rires et des cris de joie généralisés.

2) Parmi les paroles enregistrées, les prénoms des enfants reviennent avec une extrême fréquence. D'emblée, ils ont reconnu leur propre image et celle de leurs frères sur tous les films, y compris les plus anciens. S'ils s'interpellent souvent, ils utilisent plus volontiers leurs prénoms, même pour se désigner eux-mêmes. Le pronom de la 1^{re} personne, qui leur est cependant familier depuis plusieurs années, est quasiment ignoré. De même, c'est le pronom de la 3^e personne du pluriel qui vient remplacer « nous » quand le groupe total est en cause. Ainsi, évoquant les trois enfants, René dit : « Ils mangent bien », « Ils tournent autour du pilier », et Gabriel : « Ils partagent », « Tous les trois ont des sucettes », « Ils se battent ». Pour l'ensemble des deux séances, au cours desquelles les enfants ont parlé sans arrêt, nous n'avons relevé que deux pronoms de la première personne : René : « Nous avons les maillots » et Marcel : « Gaby me donne un coup de pied ». Cette particularité verbale est d'autant plus frappante qu'elle voisine avec un langage normalement adapté et socialisé que les enfants emploient simultanément dans la même phrase, opposant en quelque sorte la situation réellement vécue à la situation filmique.

compréhension varie avec l'âge du spectateur. Les difficultés que les enfants résolvent peu à peu devraient donc permettre de comprendre « comment se déroule, logiquement et psychologiquement, le récit cinématographique »⁷⁴.

Les recherches sur la compréhension du discours filmique, menées dans les années 1950, montreront qu'il n'y a pas de concordance entre les difficultés techniques (échelle des plans par exemple) et les difficultés psychologiques éprouvées par le spectateur⁷⁵. Ces recherches permettront aussi de relativiser ces difficultés. Le déroulement d'une action et la signification d'une séquence sont compris assez précocement, vers l'âge de sept ans où l'enfant acquiert de nouvelles capacités opératoires. Mais l'organisation du récit qui exige une utilisation symbolique du temps serait beaucoup plus tardive : « ce qui est le plus difficile dans le film [...] ce sont les *outils grammaticaux* du cinéma, qui ont pour fonction d'exposer les événements, d'établir les conjonctions, de placer les ponctuations »⁷⁶. Par contre, le dynamisme du film entraîne parfois le dynamisme intellectuel de l'enfant à un âge où il en est encore au stade de la description statique⁷⁷. Ces résultats apportent par conséquent une réponse à l'interrogation wallonienne (DF 01/02/49) : la compréhension d'un film peut être limitée chez l'enfant par les caractéristiques de sa pensée (syncrétisme) ; mais elle peut être aussi facilitée ou même accélérée par son dynamisme et la mobilité de ses images.

L'évolution diachronique est essentielle au discours filmique. La compréhension de ce discours mobilise donc des processus d'anticipation et de mémorisation – mémorisation d'autant plus nécessaire qu'au cinéma, nous l'avons vu, ce qui arrive ne saurait être prévu sur la base de ce qui le précède. C'est donc la mémoire qui permet au spectateur de construire une continuité significative entre les plans successifs que lui impose le réalisateur⁷⁸. La mémoire des films ne saurait être considérée en effet comme une simple reproduction. Elle obéit aux lois générales de la mémoire décrite par Frederic Bartlett dans son ouvrage *Remembering* publié en 1932⁷⁹. Conformément à un « schéma », conformément à une structure inhérente à tous les récits et cependant particularisée, le spectateur sélectionne et hiérarchise les éléments de l'histoire : il la reconstruit « à partir de la signification générale, en intégrant à leur place réelle ou à une place "normalisée" les images visuelles et sonores du film »⁸⁰.

La mémoire cependant n'a pas d'unité fonctionnelle. Dans son ouvrage écrit avec Eugénie Evart-Chmielniski en 1951⁸¹, Wallon suggère qu'elle n'est peut-être qu'« un assemblage peu homogène de

74. Bianca Zazzo, « Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique par la conduite du récit chez l'enfant », *RIF* n° 9, 1952, p. 25.

75. Gaston Mialaret, M.G. Melies, « Expériences sur la compréhension du langage cinématographique », *RIF* n° 18-19, 1954.

76. B. Zazzo, « Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique... », *op. cit.*, p. 35.

77. B. et R. Zazzo, « Une expérience sur la compréhension du film », *RIF* n° 6, 1950 ; B. Zazzo, « Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique... », *op. cit.*

78. D.J. Bruce, « Remémoration du matériel filmique. Etude expérimentale », *RIF* n° 12, 1953.

79. Frederic Charles Bartlett, *Remembering : a study in experimental and social psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

80. Paul Fraisse, Germaine de Montmollin, « Sur la mémoire des films », *RIF* n° 9, 1952, p. 69.

81. H. Wallon, Eugénie Evart-Chmielniski, *les Mécanismes de la mémoire en rapport avec ses objets*, Paris, PUF, 1951.

procès et d'opérations qui varient suivant leur objet et les circonstances» (p. VII). Les mécanismes de la mémoire diffèrent selon les objets auxquels elle s'applique et ses formes se modifient au cours du développement psychologique: une mémoire élémentaire qui fonctionne par couples précède et s'oppose à celle des séries. Le film pourra donc mobiliser différentes mémoires ou différentes fonctions de la mémoire. Nous avons vu que Wallon distinguait une mémoire d'événements et de circonstances singulières propre à l'enfance d'une mémoire qui, chez l'adulte, classe et décontextualise. Il annonçait ainsi les théories ultérieures qui distingueront, par exemple avec Endel Tulving au début des années 1970, une mémoire sémantique qui stocke les connaissances générales et une mémoire épisodique qui stocke les événements vécus par l'individu.

La projection cinématographique: hypnose et transfert

Le cinéma est une technique de la satisfaction affective. Il est à la fois «le centre d'explosion et de cristallisation du désir que l'*homo oeconomicus* n'a pu faire taire en lui»⁸². La filmologie empruntera donc tout naturellement à la psychanalyse quelques-uns de ses concepts les plus fondamentaux afin de définir la relation du spectateur au spectacle cinématographique et d'expliquer la fascination qu'il exerce parfois sur lui. L'image filmique s'adresse à l'inconscient. Elle se présente toujours avec un caractère de réalité, mais d'une étrange réalité, distante ou détachée du spectateur. Elle évolue sur un autre plan, sur une autre scène tout comme les fantasmes⁸³. Le film peut être étudié sous l'angle de la psychologie du rêve qui a ses lois propres et dont les pensées se présentent toujours comme des images, principalement visuelles. Quant aux réactions du spectateur au film, elles peuvent s'expliquer par les mécanismes de la projection et de l'identification⁸⁴.

Dans ses notes préparatoires aux cours dispensés à l'Institut de filmologie, Wallon a souvent caractérisé l'espace de l'écran comme un «espace de rêve» et l'état induit chez le spectateur par l'ensemble du système cinématographique comme un «état hypnagogique» (DF *passim*). Le spectacle filmique s'inscrit en effet dans un cadre régressif: monde nocturne et maternel où l'attention se relâche. L'hypnose filmique induit une relaxation physique et psychique qui facilite une sorte de transfert. La projection d'un film et la projection comme mécanisme psychologique peuvent alors se rejoindre. Les «complexes» se projettent sur l'écran, dans un espace opératoire où ils peuvent être manipulés, où ils peuvent être connus et reconnus. Avant la projection «mes complexes m'étaient présents sans que j'eusse le droit de les voir [...] L'écran leur donne un corps, les situe dans un monde qui pour être le mien reste *le* monde. Ils m'échappent et je leur échappe»⁸⁵. D'où la possibilité d'élaborer un test filmique projectif sur le modèle du TAT de Murray,⁸⁶ et l'espoir d'une filmologie

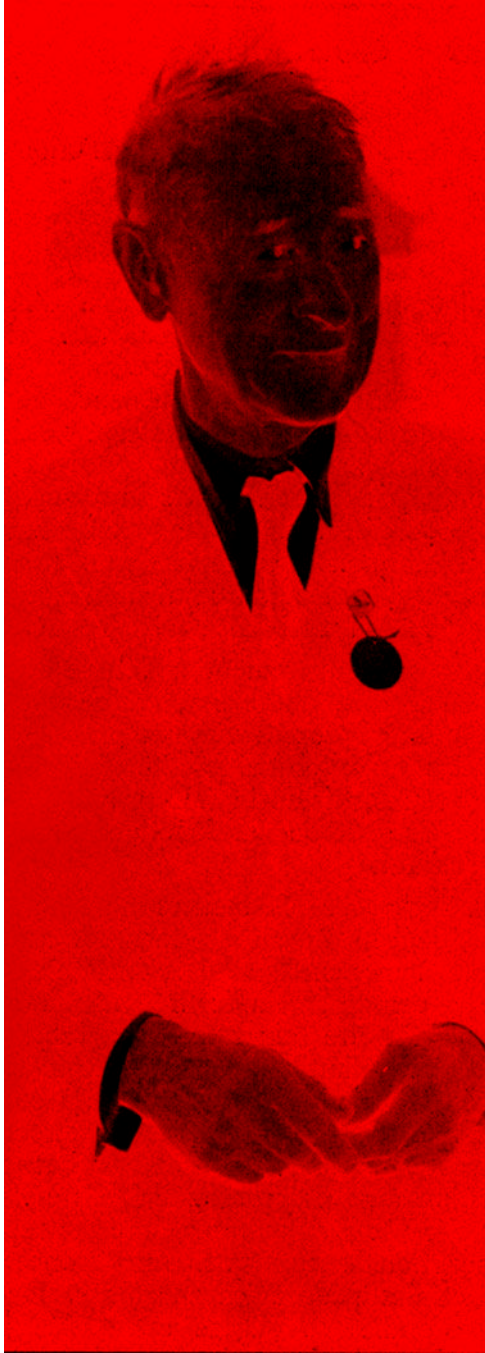
82. D. Anzieu, «Filmologie et biologie», *op. cit.*, p. 21.

83. C. Musatti, «Le cinéma et la psychanalyse», *RIF* n° 6, 1950.

84. Serge Lebovici, «Psychanalyse et cinéma», *RIF* n° 5, 1949.

85. Jean Deprun, «Cinéma et transfert», *RIF* n° 2, 1947, p. 207.

86. G. Cohen-Séat, Monique Rebeillard, «Test Filmique Thématique. Principe et premiers résultats», *RIF* n° 20-24, 1955.



Henri Wallon.

thérapeutique qui utiliserait le film comme un « moyen de cure »⁸⁷.

Le transfert n'est pas réductible à la seule projection. Au cinéma, le spectateur participe également à l'action qui se déroule sur l'écran et il s'identifie aux personnages qui en sont les protagonistes. Ce mécanisme de l'identification façonne la personnalité. Wallon rappelle que « l'enfant [...] s'individualise en autrui » et que la construction de l'identité personnelle fait alterner des périodes où domine l'opposition et, plus souvent encore, la collusion (DF 01/02/49). Mais ce mécanisme permet aussi d'élucider le statut paradoxal du spectateur au cinéma : il doit en effet « se transporter [...] dans une situation irréaliste, tout en demeurant dans la situation réelle de la salle un être éveillé qui croit à la réalité du film qui l'absorbe »⁸⁸.

Ce sont les phénomènes d'empathie qui permettent au spectateur de vivre cette situation double et d'en éprouver du plaisir. Ces phénomènes de participation émotionnelle à l'action projetée sur l'écran s'explique, selon Michotte⁸⁹, par les lois qui organisent l'expérience perceptive du spectateur. Ses mouvements peuvent s'identifier à ceux d'un acteur en vertu des principes de la similitude de structure et du sort commun (*Gestaltpsychologie*). Mais pour qu'il y ait identification complète, il faut que soit neutralisées les déterminations naturelles qui s'y opposent : le sens des attitudes et les impressions visuelles qui localisent le spectateur en dehors de l'espace fictionnel.

Le pouvoir d'attraction que le cinéma exerce sur le spectateur s'explique en effet par les mécanismes de l'identification et de la projection. Wallon en avait proposé une théorie dans les années 1949-51

87. P. Fraisse, G. de Montmollin, « Sur la mémoire des films », *op. cit.*, p. 38.

88. Erich Feldmann, « Considérations sur la situation du spectateur au cinéma », *RIF* n° 26, 1956, p. 83.

89. A. Michotte, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran.- Essai de théorie », *RIF* n° 13, 1953.

(DF 08/02/49 et 15/01/51). Le spectateur est situé, au cinéma, entre deux séries : une série visuelle localisée sur l'écran et une série subjective qui mobilise la fonction posturale, le sens des attitudes et la sensibilité proprioceptive. L'identification aux personnages du film nécessite par conséquent une délégation de l'activité motrice : « l'*aliénation* du spectateur dans le film paraît précisément avoir pour condition cette projection de son être animé, sensible, mais immobile dans ces ombres non consistantes mais mobiles » (DF 15/01/51).

L'espace corporel n'est donc pas sacrifié, ni même oublié ; il est projeté sur l'écran. Et la motricité du spectateur subsiste comme mouvements d'accompagnement et participation mimétique à la scène projetée – schèmes moteurs qui relèvent de ce que Cohen-Séat nomme l'induction posturo-motrice et dont les conditions psychophysiologiques pourraient être objectivées par l'enregistrement des rythmes bio-électriques du cerveau⁹⁰.

L'émotion esthétique et les sources de la perception

L'art cinématographique peut être considéré comme une réaction : « une réaction contre l'objectivation intellectuelle et déréalisante qu'implique la représentation » (Wallon, DF s.d.). Cette réponse esthétique mobilise les processus inconscients, les mécanismes du rêve et les formes étranges que revêt parfois l'expression des sentiments⁹¹. Elle mobilise aussi les ressources du subconscient intellectuel – « la trame secrète de nos activités logiques » écrit Zazzo en 1949⁹² ; tout comme elle utilise les mécanismes psychophysiologiques qui rendent possible une saisie immédiate et intuitive des choses présentées sur l'écran⁹³.

Le cinéma n'emprunte pas seulement ses matériaux aux couches les plus archaïques du psychisme. Il fait retour également à certains modes de pensée que le développement psychologique intègre et neutralise. Il restitue artificiellement au spectateur un syncrétisme dépassé : un espace qualitatif, un temps plastique et le métamorphisme des choses. « Le film peut satisfaire ce besoin » d'animation – cet animisme qui caractérise la mentalité primitive et celle de l'enfant (Wallon, DF 01/02/49). Tout comme il peut bousculer les habitudes perceptives de l'adulte en outrepassant les limites d'une perception domestiquée : la caméra brise parfois « l'aspect habituel, orthoscopique, des choses pour nous les livrer sous un angle imprévu, sous un aspect étrange »⁹⁴.

Le cinéma est mouvement⁹⁵ : synthèse immédiate de l'espace et du temps qui donne au

90. G. Cohen-Séat, Henri Gastaut, Jacques Bert, « Modification de l'EEG pendant la projection cinématographique », *RIF* n° 16, 1954 ; G. Cohen-Séat, Gilbert Lelord, Monique Rebeillard, « Conditions actuelles de l'utilisation de l'EEG dans la recherche filmologique – Principes et premières observations – Note par le Professeur G. Heuyer », *RIF* n° 27-28, 1956.

91. Robert Desoille, « Le rêve éveillé et la filmologie », *RIF* n° 2, 1947.

92. R. Zazzo, « Niveau mental et compréhension du cinéma », *op. cit.*, p. 33.

93. G. Cohen-Séat, M. Rebeillard, « Communication au Colloque de Milan (résumé) », *RIF* n° 27-28, 1956, p. 207-208.

94. R. Zazzo, « Niveau mental et compréhension du cinéma », *op. cit.*, p. 33.

95. H. Wallon, « L'espace et le temps filmiques » dans « Travaux de l'Institut de Filmologie (Année 1951-1952) », *RIF* n° 11, 1952, p. 213.

spectateur une impression de réalité ou l'illusion du réel. Le film ramène ainsi à « des états de perception qui sont peut-être originels » (Wallon, DF 08/01/51) et qui suscitent son adhésion ainsi que sa participation émotionnelle. Le cinéma est en effet un nouveau créateur d'émotions : ses artifices et ses stratagèmes déroutent le regard et placent le spectateur dans des situations insolites. Le film « impose un ensemble assez singulier d'accommodations sensorielles et mentales dont certaines sont inédites » (DF 1947). La projection cinématographique perturbe les adaptations qui sont nécessaires à la vie de tous les jours. Et c'est alors ce trouble ou cette perturbation de l'accommodation tonico-posturale qui restitue artificiellement à la vision une valeur affective que son usage à des fins adaptatives avait neutralisée.

Conclusion

Jonathan Crary a montré que le statut de l'observateur s'était modifié dans la première moitié du XIX^e siècle. « C'est une époque où le visible échappe à l'ordre atemporel de la chambre noire pour venir se loger dans un autre dispositif, dans la physiologie et la temporalité instables du corps humain »⁹⁶. L'optique géométrique cède la place à une optique physiologique et c'est alors le processus de la perception qui devient l'objet fondamental de la vision. Les analyses de Wallon s'inscrivent dans ce nouveau cadre théorique. La perception esthétique trouve en effet ses conditions de possibilité dans le corps, dans la fonction posturale qui mobilise le tonus musculaire ainsi que les sensibilités intéro- et proprioceptives. Cette fonction posturale est une fonction plastique. Elle permet à la perception de s'accommoder activement à son objet et c'est elle qui fournit aux émotions la matière première dont elles sont faites. La vision filmique exige, nous l'avons vu, des formes nouvelles d'accommodation et les émotions dont elle s'accompagne résultent des perturbations de mécanismes archaïques ou de conditionnements très anciens : « réactions de déroutement ou d'adaptation [aux] conditions nouvelles et inattendues » qui caractérisent la projection cinématographique⁹⁷.

Les images mouvantes et les images de mouvements déroutent le regard. Cet acquis de la filmologie deviendra un thème récurrent de la théorie du cinéma. C'est ainsi que Pascal Bonitzer parlera, en 1987, d'un « objectif déconcerté » par les variations brusques des distances, par les changements d'angle, par l'utilisation du gros plan et du hors-champ. Le cinéma détruit le cadre au profit d'un cadrage nomade ; et cette destruction s'accompagne d'« une désorientation du sujet dans l'espace »⁹⁸.

En 1989, Jacques Aumont insistera pour sa part sur les véritables traumatismes visuels causés par le montage et les changements de plan : « l'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle » – ou mieux, habituelle. La saute filmique est une monstruosité visuelle ; et si les effets du

96. J. Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*. Nîmes, Chambon, 1994 [1990], p. 109.

97. G. Lelord, « Film et psychophysiologie », *RIF* n° 36-37, 1961, p. 5.

98. P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Editions de l'Etoile, 1987, pp. 60 et 66.

montage peuvent être résorbés au sein d'une cohérence narrative, il n'en demeure pas moins qu'il laisse toujours «le regard [...] en proie à un trouble résiduel»⁹⁹.

Maxime Scheinfeigel soulignera quant à elle, dans un ouvrage paru en 2008, que le cinéma défie «les lois de la vision humaine en pervertissant les processus ordinaires de la visibilité des choses». Ses procédés lui permettent en effet d'animer les doubles qu'il produit en donnant des formes objectives «aux traces mentales résiduelles que la magie laisse dans l'esprit de chacun»¹⁰⁰.

Il reste alors à comprendre pourquoi cet objectif déconcerté, ce trouble du regard ou sa perversion suscitent une émotion. «La question qui demeure, écrit Hegel, est de savoir par quoi l'émotion doit être produite dans l'art»¹⁰¹. Wallon suggère que ce trouble, induit par les œuvres de l'art en général et par le cinéma en particulier, est celui du processus même de la perception : un trouble de l'accommodation tonico-posturale.

Le cinéma restitue ainsi artificiellement à la vision sa valeur affective et il suscite ou ressuscite, par ses machinations, par ses artifices et ses stratagèmes, un fonctionnement qui caractérise la mentalité primitive ou une pensée magique.

99. J. Aumont, *l'Œil interminable*, Paris, la Différence, 2007 [1989], pp.114-5.

100. M. Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008, pp. 88 et 35.

101. F.G.W. Hegel, *Esthétique*, Paris, Librairie Générale Française, t.1, 2004, p. 317.