

Studies in French Cinema
Volume 12 Number 2

© 2012 Intellect Ltd Article. French language. doi: 10.1386/sfc.12.2.123_1

PHILIPPE GAUTHIER

Université de Montréal and Université de Lausanne

L'impact de la télévision sur les études cinématographiques en France: l'exemple de la « révolution télévisuelle » et de l'Institut de Filmologie

ABSTRACT

This article explores the relationship between television and the Association pour la Recherche Filmologique during the 1950s through an analysis of the work of the Association appearing in its journal, the Revue internationale de filmologie between 1947 and 1961. The aim is to show how French television radically changed the way that members of the Association conceived of cinema, of its fundamental properties and of its future potential. The article claims that television led to new ways of thinking and new methodologies that undermined received ideas in film studies. Moreover, television not only contributed to a redefinition of cinema anchored in its singularity, but also expanded the field of film studies by situating the theory of cinema outside of the conventional film theatre. In the end, television's impact on French film theorists' knowledge during the 1950s is important enough that we can speak of a 'televisual revolution' in French film studies.

KEYWORDS

filmologie
Revue internationale
de filmologie
television in France
history of the theory
of cinema
digital revolution
television revolution

1. La présente réflexion s'inscrit donc dans le sillon des travaux du *Permanent Seminar on History of Film Theories* (<http://www.museocinema.it/filmtheories>), un réseau regroupant des chercheurs intéressés par l'étude des différentes façons d'observer, de définir et de penser le cinéma. Grâce à cette initiative coordonnée par Jane Gaines et Francesco Casetti, la théorie du cinéma se trouve depuis tout récemment au centre d'un projet d'historicisation d'envergure internationale.

2. Pour plus d'informations sur l'histoire de la filmologie, je renvoie le lecteur à Lowry (1982) et à Albera and Lefebvre (2009).

3. La *Revue internationale de filmologie* est publiée jusqu'en décembre 1961 (la dernière parution est le No 39, daté d'octobre et décembre 1961). En 1962, la *Revue* change de nom pour *Ikon* et garde le sous-titre *Revue internationale de filmologie*. Le centre d'initiative est transféré de Paris à Milan cette même année. Pour plus de détails, voir Gawrak (1968) et Lowry (1982: 64-65).

RÉSUMÉ

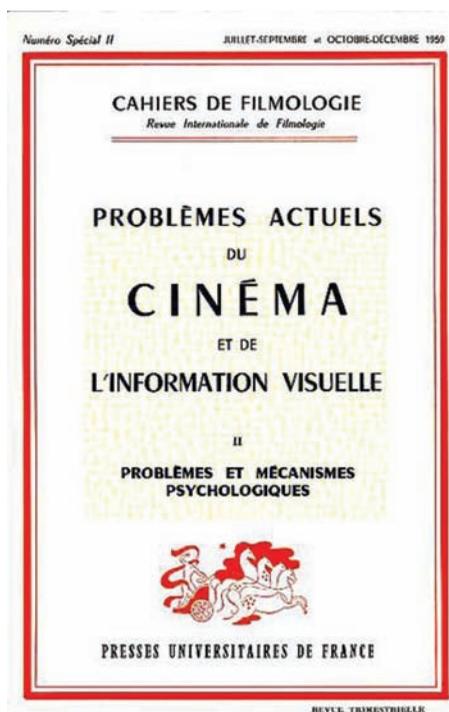
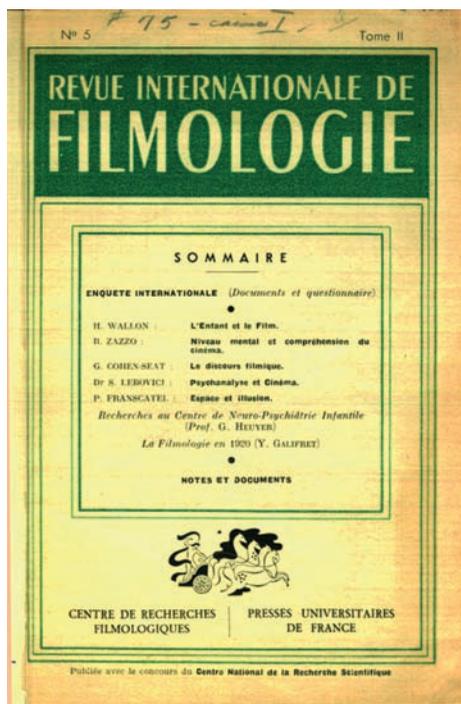
L'auteur de cet article cherche à comprendre comment se sont tissés les liens entre la télévision et l'Association pour la Recherche Filmologique durant les années 1950, à travers l'étude d'une partie des écrits de l'Association, soit la Revue internationale de filmologie parue entre 1947 et 1961. L'objectif est de démontrer la manière selon laquelle la télévision française est venue bouleverser la conception du cinéma, de ses propriétés fondamentales et de ses usages potentiels qu'ont eus les tenants de l'Association. Selon l'auteur, la télévision aurait contribué à ouvrir de nouvelles voies de réflexion et de nouvelles voies méthodologiques et à abattre certaines idées reçues au sein des études cinématographiques. De plus, la télévision aurait non seulement entraîné une redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium, mais aurait également élargi les frontières des études cinématographiques en « sortant » la théorie du cinéma en dehors de la salle de projection conventionnelle. Au final, l'impact de la télévision sur la connaissance que les théoriciens français du cinéma avaient durant les années 1950 est d'une telle importance qu'il serait possible de parler d'une « révolution télévisuelle » au sein des études cinématographiques françaises.

Mon objectif sera ici de démontrer la manière selon laquelle la télévision française est venue bouleverser la conception du cinéma, de ses propriétés fondamentales et de ses usages potentiels qu'ont eus certains théoriciens qui ont officié durant une période bien précise de l'histoire de la théorie du cinéma en France.¹ Je fais remonter la période en question au tournant des années 1950, avec comme coup d'envoi la fondation en 1947 de l'Association pour la Recherche Filmologique,² et je la fais se terminer autour des années 1960. Ce découpage dont je sais qu'il résulte, comme tout découpage d'ailleurs, d'une certaine forme d'arbitraire, concorde à peu de chose près avec la percée puis l'essor de la télévision en France. En effet, alors que 3794 postes de télévision sont recensés en France durant l'année 1950, on en compte environ deux millions dix ans plus tard, soit en 1960 (Lévy 1999: 13). Il s'agira pour moi de comprendre comment se sont tissés les liens entre la télévision et l'Association pour la Recherche Filmologique durant les années 1950, à travers l'étude d'une partie des écrits de l'Association, soit la *Revue internationale de filmologie* parue entre 1947 et 1961.³ Comment la télévision a-t-elle façonné le discours des tenants de cette Association et comment certaines réflexions théoriques sont-elles parvenues à échapper aux positions extrêmes auxquelles on a souvent voulu résumer la relation entre le cinéma et la télévision, à savoir la télévision comme menace au cinéma? En quoi la télévision a-t-elle amené ces théoriciens à proposer un regard nouveau sur l'objet cinéma et comment a-t-elle affecté leurs positions? Comment la télévision a-t-elle contribué à ouvrir de nouvelles voies de réflexion et de nouvelles méthodologies ou à abattre certaines idées reçues dans le milieu des études cinématographiques? De telles préoccupations seront au centre de cet article dans lequel je tenterai d'évaluer la portée réelle de la télévision sur une partie du discours théorique français en études cinématographiques. Au final, j'aimerais formuler une série d'hypothèses qui me permettront de démontrer que la télévision aurait non seulement entraîné une redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium, mais qu'elle aurait également élargi les frontières des études cinématographiques en « sortant » la théorie du cinéma en dehors de la salle de projection conventionnelle. L'impact de la télévision sur la connaissance que les théoriciens français du cinéma avaient durant les années 1950 est d'une telle importance qu'il serait

possible de parler, comme je vais le démontrer dans la suite de cet article, d'une « révolution télévisuelle » au sein des études cinématographiques françaises.

En France, il est possible de faire remonter l'interaction entre le cinéma et la télévision au moins à la fin des années 1930. Peu avant 1940, la télévision française diffuse déjà des films documentaires ou de fiction. À cette époque, le nombre de récepteurs de télévision en France est de l'ordre de deux à trois cents. Les gens regardent essentiellement la télévision dans les lieux publics, comme les bars et les cafés. Après la Deuxième Guerre mondiale, les relations entre la télévision française et le cinéma s'intensifient. Durant la deuxième moitié des années 1940, plus de la moitié du programme télévisuel français est composé de films. À la fin de l'année 1949, la télévision diffuse en moyenne un film par jour (Delavaud 2005: 20). De plus en plus de films sont télédiffusés au cours des années 1950 et de plus en plus de Français possèdent une télévision. En 1954, environ cent mille récepteurs sont recensés. Pour mettre ce chiffre en perspective, il semble que ce soit suffisamment élevé pour que Hilde Himmelweit écrive la même année dans les pages de la *Revue internationale de filmologie* au sujet de son « Projet de recherche sur les effets de la télévision sur les enfants » que : « [...] posséder un poste de télévision est une chose si courante que la question de la composition du groupe contrôle devient aiguë. Bientôt, dans certaines régions du moins, l'enfant sans poste de télévision et qui n'en bénéficie pas fréquemment deviendra une chose rare et sera une exception plutôt que la règle » (1954: 242). Le nombre de télévisions en France monte à un million en 1958 et double en 1960 (Ledos 2007: 17).

La télévision semble avoir affecté de manière substantielle la consommation des films en France dès la fin des années 1940. Sur la base d'un corpus restreint, soit les différents numéros de *La Revue internationale de filmologie*, je peux également affirmer qu'elle aurait irrigué presque au même moment certains discours théoriques français entourant le cinéma et aurait façonné le regard que les théoriciens portaient sur lui. Toutefois, l'influence de la télévision sur les recherches des filmologues semble s'être faite progressivement. En effet, au tournant des années 1950, les filmologues se penchent presque exclusivement sur les relations film-spectateur dans la salle de cinéma. Pour ne nommer que quelques exemples, mentionnons que les auteurs abordent le « spectacle filmique » (Soriano 1947: 123; Francastel 1949: 66) dans la « salle obscure » (Soriano 1947: 120) et sur « l'écran de cinéma » (Francastel 1949: 66), la « situation cinématographique » (Michotte 1948: 252) dans la « salle de projection » (Michotte 1948: 249) et l'« expérience cinématographique » (Michotte 1953: 112) dans la « salle obscure de cinéma » (Michotte 1953: 92). Ces travaux s'inscrivent parfaitement dans le sillon d'une certaine définition de la Filmologie qui consiste, comme le souligne Georges Heuyer en 1952, « dans l'étude des réactions physiologiques, psychologiques, sociologiques et pathologiques du spectateur devant le film » (1952: 216, je souligne), et ce, dans la salle de cinéma conventionnelle, serais-je tenté d'ajouter. Les filmologues ont malgré tout intégré la télévision à leurs recherches d'une manière substantielle aux alentours de 1954-1955. Et c'est bien sûr à l'aune du film et du spectateur du film qu'ils le feront d'abord, inscrivant ainsi toujours leurs travaux dans l'axe film-spectateur. Qu'on en juge à ce court extrait tiré de l'un des premiers articles de la *Revue* abordant la télévision: « Il est facile de constater par exemple combien les images mobiles des petits écrans de télévision perdent en intensité dramatique sur les grandes images des salles de cinéma, même vues de très loin » (Leboutet 1953: 40-41). Rappelons pour mémoire qu'au début des années 1950, la majorité des fabricants de téléviseurs français offraient des modèles munis d'écran dont la largeur ne mesurait que quelques pouces (voir figures 3 et 4).



Figures 1–2: Couvertures de la Revue internationale de filmologie.



Figure 3: Téléviseur de 441 lignes fabriqué par Grammont en 1949 (© Collection Nicolas Blazianu).



Figure 4: Téléviseur de 819 lignes fabriqué par Grammont en 1951 (© Collection Nicolas Blazianu).

4. Il faudra, dans un futur rapproché, approfondir la métaphore biologique de Debesse. La « niche œcologique », dont parle l'auteur, est-elle nécessaire à la « survie » du cinéma, à l'image d'un habitat naturel pour certains animaux? À l'extérieur de cette niche, le cinéma est-il dénaturé?

Quelque chose semble se passer aux alentours de 1955, c'est-à-dire lors du Deuxième Congrès International de Filmologie tenu à Paris en février. Il y a en effet à ce moment un véritable foisonnement d'études portant sur les liens entre le cinéma et la télévision, au point où les organisateurs du Congrès programment une section entièrement consacrée aux problèmes comparés du cinéma et de la télévision. À la lecture du compte rendu de cette séance paru dans les numéros 20 à 24 de la *Revue internationale de filmologie*, on s'aperçoit que les questions de recherche de la majorité des intervenants s'inscrivent toujours dans l'axe spectateur-film (ce qui est loin d'être un défaut!). Par exemple, selon l'auteur du résumé de la séance, Hélène Gratiot-Alphandery, « la première discussion, consacrée aux problèmes du spectacle télévisé, a surtout porté sur ce qu'attend essentiellement le téléspectateur: est-ce du direct, de l'instantané, la vie actuelle au moment même où elle se vit et s'écoute, ou du cinéma, c'est-à-dire un spectacle construit, organisé et partant différé? » (1955: 67). Ou encore, toujours selon Gratiot-Alphandery, à la lumière des communications présentées, il semble évident qu'il faudra dans un futur rapproché « déterminer si l'on peut transposer à la TV tous les moyens d'expression propres au cinéma ou s'il n'est pas plutôt nécessaire de mettre au point un *cinéma* particulièrement destiné à la TV » (1955: 67).

Durant cette séance, certains filmologues ont toutefois cru bon trianguler le rapport film-spectateur en introduisant un troisième terme, l'espace dans lequel se trouve le spectateur. De leurs interventions, Gratiot-Alphandery en tire la conclusion suivante, qui annonce selon moi des nouvelles manières d'aborder le rapport film-spectateur ou plutôt des angles nouveaux à partir desquels on l'observe: « Qu'on le veuille ou non, la Télévision [est un] spectacle d'un type nouveau, spectacle à domicile où le spectateur se trouve placé dans *des conditions toutes nouvelles* » (1955: 67, je souligne). Et ces nouvelles voies de réflexion, ces nouvelles voies méthodologiques, ne se cantonnent pas uniquement dans le giron de la télévision. Étienne Souriau, dans son compte rendu d'une table ronde tenue lors du 2^e Congrès International de Filmologie et intitulée « L'intégration du cinéma dans la vie sociale et les loisirs », avance qu'« on ne peut se contenter de tenir compte des effets [du film] sur l'individu supposé isolé. Ces effets sont très différents selon la nature de l'ambiance: projection ordinaire en salle publique, ou en ciné-club, etc. » (1955: 59). Selon Souriau, l'esprit critique d'un spectateur sera de beaucoup diminué lors de la projection d'un film dans une grande salle publique bondée, alors que cet esprit critique sera plus aiguisé lors d'une projection dans une petite salle de ciné-club.

L'idée générale derrière les interventions de Gratiot-Alphandery et de Souriau semble avoir fait école puisque l'année suivante, soit en 1956, Maurice Debesse écrira dans la *Revue*:

Il y a danger à vouloir isoler le film de son contexte, je veux dire du milieu de projection. Ce serait placer, en quelque sorte, le film hors de sa niche œcologique; et dans cette situation artificielle le fait filmique ne serait pas pleinement intelligible. En le replaçant au contraire dans son milieu de loisirs, nous avons chance de le saisir plus pleinement.

(1956: 109)⁴

Les recherches menées par cet auteur sur ce qu'il nomme « le comportement d'habitat au cinéma » (Debesse 1956: 103), pour le distinguer du comportement réactionnel face au film, lui ont permis d'observer une différence dans

le comportement des enfants et des adolescents selon qu'ils sont à l'école, au ciné-club ou dans une « salle de cinéma ordinaire », pour reprendre une expression maintes fois utilisée dans la *Revue*. Dans la salle de cinéma, il n'est pas étonnant de voir, selon Debesse, des enfants changer plusieurs fois de place avant et durant la projection d'un film, de voir les plus grands expliquer le film aux plus jeunes, ou de voir certains s'agenouiller sur leur siège et se retourner vers le public, le spectacle étant pour eux davantage dans la salle que sur l'écran. Or, dans une salle de classe ou au ciné-club, la situation est tout autre, toujours selon les recherches de Debesse: la présence d'un enseignant ou celle de ce que l'on pourrait appeler un « animateur de discussion » inhibe, au contraire, la spontanéité des réactions enfantines avant et durant la projection du film.

L'idée de Gratiot-Alphandery et de Souriau semble non seulement avoir fait école, mais elle semble également avoir inspiré certains filmologues à vouloir redéfinir la filmologie. C'est bien ce qui semble être l'objectif d'Henri Dieuzeide qui, la même année, soit en 1956, écrit:

La recherche filmologique s'était habituée à associer image animée et cinéma. Or la télévision modifie radicalement un certain nombre de conditions fondamentales de la réception cinématographique [...]. Le destin de la prodigieuse révolution introduite par le cinéma dans les relations humaines est en jeu. Le cinéma, ses fables, ses recherches plastiques, ses symboles supportent-ils d'être transplantés *dans d'autres contextes pour d'autres yeux?*

(1956: 111–13, je souligne)

Pour Dieuzeide, la télévision fait rupture. Elle serait une étape cruciale de la conquête de la réalité quotidienne par l'image animée. Pour appréhender cette relativement nouvelle réalité, l'auteur développe le concept de « film iconique », qu'il oppose à celui de « film écranique ». Est « iconique », selon Dieuzeide, ce qui « se forme sur le tube de récepteur de télévision, [que cette image soit] d'origine filmique ou non » (1956: 112), alors qu'est « écranique », selon une définition que l'auteur emprunte à Étienne Souriau, « ce qui concerne tous les jeux de lumière et d'ombre, les dispositifs, les formes, les mouvements, observables sur l'écran pendant la projection du film » (1951: 240). Les « groupements iconiques » sont, suivant cette logique, les lieux où l'on consomme spécifiquement des films iconiques. Est-ce que les films diffusés dans tels endroits, se demande Dieuzeide, sont présentés et accueillis par le spectateur dans les mêmes conditions que le film écranique? Sinon, dans quelle mesure ces situations de réception sont-elles différentes? C'est ainsi que l'auteur proposera d'étudier, sans jamais le faire malheureusement (dans la *Revue internationale de filmologie* du moins), les réactions et les motivations des spectateurs de films iconiques dans les cafés d'Italie et de Belgique et dans les télé-clubs de France, d'Italie et du Japon, deux lieux où le contexte de réception lui apparaît foncièrement différent de la salle de cinéma conventionnelle.⁵ Dieuzeide analysera toutefois en détail la réception des films iconiques en milieu familial et schématisera ce principal univers du spectateur iconique par trois sphères concentriques. Au centre se trouve la « sphère iconique » dans laquelle le film apparaît parmi d'autres images (comme des images de reportage télévisé par exemple). Cette sphère s'inscrit à l'intérieur de la « sphère familière du foyer », un « visible non vu », implicitement présent, qui est prêt à « ressurgir à la moindre fêlure de la sphère

5. Pour Dieuzeide, la télévision n'était donc pas réduite à l'espace privé domestique. Pour une étude sur la télévision dans l'espace public, voir McCarthy (2001).

6. Dans certains cas précis, il semble que l'espace de réception dicte littéralement le comportement « normal » du spectateur. Par exemple, j'ai été personnellement fasciné par le fait que certains spectateurs aient ramené à l'ordre leurs voisins de siège qui s'étaient levés et dansaient au début de l'une des projections du film *U2 3D* à laquelle j'ai assisté. Ces spectateurs ont dit à leurs voisins d'un ton agacé: « Asseyez-vous, on ne danse pas dans une salle de cinéma! »

iconique » (Dieuzeide 1956: 120). Alors qu'habituellement *tout* est mis en place, dans la salle conventionnelle de cinéma à tout le moins, pour que l'attention du spectateur soit uniquement dirigée vers la toile où est projetée l'image du film écranique – la salle est plongée dans l'obscurité, le projecteur est caché derrière les spectateurs, etc. – l'image du film iconique se trouve parmi d'autres objets ayant différents « coefficients d'intensité existentielle ». C'est bien ce qu'explique Dieuzeide qui écrit:

L'image [du film] iconique n'est limitée que par le cadre poli de l'ébénisterie et s'insère donc dans un contexte mobilier. Le champ extérieur à cette image n'est pas aboli. La stimulation périphérique demeure. Elle se trouve encore renforcée par l'existence de l'éclairage ambiant modéré nécessaire à une bonne perception de l'image télévisée.

(1956: 119)

Autrement dit, contrairement au film écranique, le film iconique ne s'impose plus. Finalement, la « sphère extérieure » englobe le tout. Elle s'affirme elle aussi sans cesse par l'irruption de mouvements imprévus et de bruits dissonants (comme le son d'un klaxon d'automobile, par exemple). Tout ceci ne signifie pas pour autant, selon Dieuzeide, qu'il soit impossible de regarder d'une manière concentrée un film sur l'écran d'une télévision à faible résolution. Cette idée, qui s'oppose à celle largement répandue selon laquelle le spectateur de télévision serait inattentif (voir, e.g. Ellis 1982; Harvey 1996: 250), est d'ailleurs défendue par de plus en plus de théoriciens, dont notamment John Hill (1998: 609) et, plus récemment, Noël Carroll: « Many people are absorbed in their favorite programs without attending to other matters at the same time, even if those programs are broadcast on low-resolution, black-and-white TVs » (2003: 276). Néanmoins, la relation « classique » film-spectateur dans les foyers privés serait plus susceptible d'être altérée par de nombreux éléments, principalement par « le confort affectif que donnent la sécurité et la familiarité et l'abolition de tous les interdits rituels du spectacle – en particulier les possibilités d'activité physique et vocale » (Dieuzeide 1956: 120) qui modifieraient *radicalement* l'attitude du spectateur devant le film iconique. Pour Dieuzeide et à l'instar de Debesse, l'espace de réception semble influencer le comportement du spectateur.⁶ Le salon ou toute autre pièce de la maison dans laquelle se trouve une télévision n'a pas comme unique rôle la réception de films de fiction (à l'exception faite des pièces dites de « cinéma-maison » qui n'existaient pas, ou très peu du moins, en France durant les années 1950). Alexandra Schneider dit à peu près la même lorsqu'elle écrit: « Home movies and small-gauge films [or films watched on television], however, are always fleeting, transitory presences in pre-established spaces the primary purposes of which is usually not to house or host the moving image » (2008: 61). Le salon, par exemple, est habituellement dédié à la réception des invités et aux divertissements de la famille (comme lire, écouter de la musique *et* regarder la télévision). Ces différences eu égard à la réception des films dans une salle de cinéma et au foyer familial conjuguées à l'ampleur du phénomène télévision en France amènent Dieuzeide à conclure qu'un « *théâtral spectaculaire*, où Méliès voyait l'essence du film, conclut l'auteur, cède maintenant la place à un *spectaculaire ménager*' (1956: 119, je souligne).

L'article de Dieuzeide est un bel exemple qui illustre la manière dont la télévision est venue non seulement modifier la façon de distribuer et de présenter des films en France, mais également, et de façon plus fondamentale

encore, de concevoir le cinéma. La télévision semble avoir non seulement contribué à ouvrir de nouvelles voies de réflexion et de nouvelles voies méthodologiques au sein des études cinématographiques naissantes (l'étude du comportement des spectateurs selon les lieux de consommation de films par exemple), mais elle semble également avoir entraîné une redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium (« film iconique » par opposition à « film écranique »). En effet, de manière générale, en lisant les différents articles publiés au sein de la *Revue*, on ressent un certain malaise de la part des filmologues eu égard à l'étroitesse des expressions « spectacle cinématographique » (voir, e.g. Francastel 1949: 66; Gratiot-Alphandéry 1952: 222; Bouman et al. 1953: 112; Cohen-Séat et al. 1959: 76) et « expérience cinématographique » (voir, e.g. Michotte 1948: 259; Bouman et al. 1953: 112), expressions utilisées pour désigner le fait de consommer un film de fiction. À partir de l'année 1955, on assiste ainsi à une augmentation de l'utilisation de l'expression « spectacle télévisé » (voir, e.g. Gratiot-Alphandéry 1955: 66; Egly 1957: 61; Fougeyrollas 1960: 26; Dieuzeide 1961: 23). Comme si on se sentait à l'étroit avec les différentes expressions auparavant utilisées pour embrasser tout ce dont on veut parler, dès lors que l'on s'intéresse autant au cinéma dans la salle de projection conventionnelle, au cinéma dans la salle de classe, au cinéma à la télévision dans les lieux publics, au cinéma à la télévision à la maison, etc. Les filmologues semblent avoir eu de la difficulté à saisir l'ensemble des relations film-spectateur-lieu et semblent surtout avoir eu de la difficulté à les nommer. En effet, malgré l'utilisation assez récurrente des expressions « spectacle filmique » (Francastel 1949: 66) et « spectacle cinématographique » pour identifier, en le situant dans endroits chaque fois différents, un « spectacle produit au moyen de la lumière et d'une pellicule en celluloïd couverte d'une série d'images » (Ingardien 1947: 127), les deux expressions ne sont apparemment pas suffisantes pour satisfaire les divers intervenants de la *Revue*. Ils parlent bien sûr de « spectacle cinématographique » et de « spectacle filmique », mais également de « spectacle télévisé », de « situation cinématographique » (Michotte 1948: 252, 260-61; Bouman et al. 1953: 111, 115, 140) et d'« expérience cinématographique » (Michotte 1948: 259; Bouman et al. 1953: 140), pour ne nommer que les expressions les plus récurrentes. Parfois même, on utilise plusieurs de ces expressions, sans faire de distinction aucune, dans un seul et même texte. Dans un article intitulé « Le Processus de l'identification et l'importance de la suggestibilité dans la situation cinématographique », Jan C. Bouman, Georges Heuyer et Serge Lebovici concluent ainsi une expérience qu'ils ont menée dans un amphithéâtre d'hôpital: « Nous venons de présenter le protocole très succinct d'une expérience qui a pour ambition d'étudier l'identification dans la *situation cinématographique* » (1953: 140). Plus loin, ils écrivent: « L'identification est pour nous l'aspect central de l'*expérience cinématographique* » (Bouman et al. 1953: 140). Et enfin, dans leur résumé d'article, nous pouvons lire: « Les auteurs présentent une tentative expérimentale de l'étude du processus d'identification dans le *spectacle cinématographique* » (Bouman et al. 1953: 141).

Il y a un véritable foisonnement des désignations, et ce, malgré le rappel constant d'Étienne Souriau sur la nécessité d'établir un vocabulaire clair et précis au sein des études filmologiques. La variété terminologique correspond à une certaine insécurité des filmologues face à cette relativement nouvelle réalité induite par la télévision, et témoigne de leur difficulté à nommer les nouvelles relations entre le film, le spectateur et le lieu, rendues possibles en grande partie grâce à la télévision. Il semble clair par conséquent que la

7. Francesco Casetti décrit cette expérience de la manière suivante: « The classic filmic experience – which took place in a movie theater – brought two frames into an overlapping association: the frame of social gathering, in which the spectator shared his experience with other spectators; and the frame of vision, in which, turning his or her attention toward the screen, the spectator experienced the film itself » (2007: 15, je souligne). Il faut se rappeler que l'expression « classic filmic experience » dégage des relents d'ethnocentrisme américano-européen. Il n'est pas évident, en effet, que la principale expérience filmique soit similaire aux autres points du globe.

télévision a eu un impact certain sur la théorie du cinéma, ou, plus précisément, sur certains travaux réalisés dans le cadre de l'Institut de Filmologie.

Les textes que je viens de citer ne représentent bien entendu qu'une petite partie de l'ensemble des articles publiés dans la *Revue internationale de filmologie*, mais ils témoignent néanmoins de l'impact de la télévision sur les études cinématographiques en France. Ce que j'espère démontrer avec ces exemples est comment la télévision est venue bouleverser la conception du cinéma, de ses propriétés fondamentales et de ses usages potentiels qu'ont eus certains théoriciens français. Autour de l'année 1955, nous l'avons vu, la télévision a contribué à ouvrir de nouvelles voies de réflexion et de nouvelles méthodologies et à abattre certaines idées reçues au sein des études cinématographiques. De plus, la télévision aurait non seulement entraîné une redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium, mais elle aurait également élargi les frontières des études cinématographiques, notamment en « sortant » la théorie en dehors de la salle de cinéma conventionnelle. Autrement dit, l'objet cinéma ne renverrait plus uniquement, pour certains filmologues du moins, à cette expérience dans une salle de cinéma conventionnelle qui peut être maintenant qualifiée, de manière rétrospective, de *relation classique* entre le film, le spectateur et le lieu de consommation ou d'« expérience filmique classique »,⁷ mais plutôt à une expérience complexe à plusieurs facettes, et ce, même si depuis les tout débuts les images cinématographiques ont été projetées dans des endroits divers en France, comme les salles de type *Hale's Tours* dans les années 1900 (Hec 1914: 24) ou les maisons privées au moins dès le début des années 1910 avec l'appareil « Kok » de la maison Pathé Frères (Schneider 2007: 355). Il serait possible d'avancer qu'avant l'essor de la télévision française durant les années 1950, les spectateurs voyaient principalement les films sur un écran dans une salle de cinéma, selon des horaires imposés. L'ampleur du phénomène télévision vient changer considérablement la nature des rapports entre le film et le spectateur, entre l'œuvre et le spectateur. Assez pour qu'en 1956, Henri Dieuzeide écrive que « la télévision rend [l'univers filmique] possible partout et en toute occasion » (1956: 128, je souligne). Cette réalité, dont fait état Dieuzeide de manière plus ou moins amplifiée, a eu évidemment des impacts sur la conception qu'avaient ces théoriciens des relations entre le film, le spectateur et le lieu. S'il est indéniable qu'il est actuellement difficile de définir clairement les relations entre le film, le spectateur et le lieu dû à cette prétendue « révolution numérique », il semble que la télévision ait posé un problème similaire aux membres de l'Association. Même si, comme nous l'avons vu, les tenants de l'Association ont défini, avec plus ou moins de précision, un certain nombre de ces relations, il semble qu'ils aient eu du mal à les saisir dans leur ensemble. Tout comme les théoriciens d'aujourd'hui, les filmologues en sont venus à comparer les différentes relations qu'ils observaient avec ce qu'ils ont défini comme étant la « relation classique » entre le film, le spectateur et le lieu de consommation (relation dont la définition ne semble pas avoir changé, rappelons-le). Alors qu'on se demande actuellement si le fait de regarder un film sur un écran d'ordinateur ou un téléphone cellulaire s'apparente, ne serait-ce que minimalement, à la « relation classique » qui existe entre un film, un spectateur et une salle conventionnelle de cinéma, certains membres de l'Association se sont demandés dans quelle mesure le film télévisé peut s'inscrire dans le complexe d'action réciproque entre spectacle et spectateur qui caractérise le fait cinématographique.

Ce retour critique sur certains textes publiés dans la *Revue internationale de filmologie* permet d'identifier deux principaux impacts de l'essor de la télévision

en France sur une partie de la théorie du cinéma qui lui était contemporaine: l'élargissement des frontières de la filmologie par l'inclusion d'autres médias et d'autres méthodes de recherche; et une redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium. Comme nous l'avons vu, les frontières des études cinématographiques se sont étendues durant les années 1950 avec l'essor de la télévision. Les filmologues ont élargi la définition de la filmologie pour y inclure, entre autres, l'étude de la télévision. Ceci a eu pour effet de sortir la théorie en dehors de la salle conventionnelle de cinéma. Autrement dit, à ce moment, certains théoriciens français n'étaient plus seulement intéressés par la projection d'un film sur pellicule dans une salle obscure. Par ailleurs, les filmologues ont également redéfini le cinéma sur la base d'une singularisation du médium: « image écranique » contre « image iconique » et « expérience cinématographique » contre « expérience télévisuelle », par exemple. L'impact de la télévision sur les études cinématographiques en France renvoie donc à un phénomène double, à la fois *élargissement des frontières des études cinématographiques* et *redéfinition du cinéma basée sur une singularisation du médium*. En d'autres mots, il semble y avoir un désir de comparer le cinéma avec d'autres médias, tout en affirmant ses spécificités.

L'impact de la télévision sur la connaissance que les théoriciens français du cinéma avaient durant les années 1950 semble d'une telle importance qu'il serait possible de parler d'une « révolution télévisuelle » au sein des études cinématographiques françaises. L'expression « révolution télévisuelle » fait écho à la fameuse « révolution numérique » actuelle. Je la définirais tout simplement comme étant *une période durant laquelle les théoriciens du cinéma ont pris conscience de l'impact de la télévision dans le domaine du cinéma*. Je dois préciser que cette prise de conscience ne semble pas parfaitement synchrone avec l'arrivée d'une nouvelle technologie, et que je n'utilise pas ici l'expression « révolution télévisuelle » dans une acception pragmatique comme, par exemple, lorsque l'on dit de la télécommande ou du magnétoscope qu'elles sont de véritables « révolutions télévisuelles ». J'abonde ainsi dans le sens de Rodowick pour qui l'arrivée du son, celle de la couleur ou l'introduction des bandes magnétiques pour l'enregistrement audio ne sont pas des révolutions – contrairement à John Belton (2002: 104) ou à Roy Armes (1988: 78) – mais plutôt des ajouts ou des améliorations à l'expérience cinématographique (Rodowick 2007: 182).

La révolution télévisuelle et la révolution numérique seraient, dans une certaine mesure, deux événements similaires. À preuve ces mots écrits par Francesco Casetti au sujet de la « révolution numérique », qui pourraient s'appliquer ce me semble à ce que je nomme la « révolution télévisuelle »:

[The filmic experience] is an experience that began to define itself on the night of 28 December 1895, with the Lumière projections in the Salon Indien, and that was subsequently developed and perfected through film theatres, sound [...] and so on – an experience that today faces a radical transformation in coincidence with the end of two of the most characteristic traits of cinema: its status as a photographic medium and its identity as a collective show.

(Casetti 2009: 56)

Ces mots écrits par Casetti en 2009 n'auraient-ils pas pu, dans une certaine mesure, l'être par un filmologue durant la deuxième moitié des années 1950? Ce constat à propos des technologies numériques ne pourrait-il pas également

8. Pour un exemple précis de l'impact de la « révolution numérique » sur l'historiographie du cinéma, voir Gauthier (2009).
9. J'aimerais remercier les organisateurs de la 11^e Conférence Annuelle du *European Cinemas Research Forum*, en particulier Michael Cowan, Alana Thain et Viva Paci, où j'ai présenté une ébauche de cet article. J'aimerais également remercier les lecteurs anonymes de la revue *Studies in French Cinema* pour leurs précieux commentaires sur ce texte.

s'appliquer, plus ou moins tel quel, à la télévision? La « révolution télévisuelle » et la « révolution numérique » seraient des événements de même nature, mais cela ne signifie pas qu'ils s'équivalent. La « révolution numérique » semble de toute évidence, même si cela reste encore à prouver, avoir actuellement un plus grand impact sur l'histoire et la théorie du cinéma que la « révolution télévisuelle » a pu en avoir.⁸ Les effets de la « révolution numérique » sur le cinéma se font sentir à plusieurs niveaux: à la production, à la post-production, à la diffusion, à la réception, etc. La présence des technologies numériques a par ailleurs amené les théoriciens d'aujourd'hui à créer de nouveaux concepts, soit dans notre cas précis celui de la « révolution numérique ». Ces concepts nous aident à mieux appréhender notre nouvelle réalité et modifient par la bande notre façon d'aborder l'histoire de la théorie du cinéma. En effet, le concept de « révolution numérique » jouerait dans le cadre de la réflexion que je mène ici le rôle d'une lentille optique à travers laquelle j'observe le passé. Autrement dit, l'apparition relativement récente du concept de « révolution numérique » dans notre vocabulaire serait selon moi l'une des raisons principales pour laquelle il m'est possible de faire cette lecture spécifique du passé. Ce concept me permet de reconnaître dans l'histoire de la théorie du cinéma un phénomène s'apparentant à la présente « révolution numérique ». En nommant « révolution télévisuelle » l'impact de la télévision sur les travaux des filmologues, j'appose une étiquette issue de mon présent (la « révolution numérique » vs « révolution télévisuelle ») sur une relation du passé entre la télévision et la théorie du cinéma, relation qui n'était pas bien entendu étiquetée de la sorte durant la période sous observation. On voit bien comment la « révolution numérique » nous permet également, et surtout, de jeter un peu plus de lumière sur la conception du cinéma qu'ont eue les théoriciens avant nous. Cela ne signifie en rien que l'impact de la « révolution télévisuelle » sur la théorie du cinéma serait négligeable. Elle aurait amené les filmologues à créer des concepts ou, du moins, à préciser certains d'entre eux déjà existant, afin de mieux appréhender la nouvelle réalité créée en partie par l'avènement de la télévision. Cette révolution télévisuelle aurait permis d'établir un contexte particulier dans lequel les filmologues ont été amenés non plus seulement à se poser la question « qu'est-ce que le cinéma? », mais également « où est le cinéma? ».⁹

RÉFÉRENCES

- Albera, F. and Lefebvre, M. (eds) (2009), 'La Filmologie, de nouveau', *Cinemas*, 19: 2–3.
- Armes, R. (1988), *On Video*, London: Routledge.
- Belton, J. (2002), 'Digital cinema: A false revolution', *October*, 100, pp. 98–114.
- Bouman, J., Heuyer, G. and Lebovici, S. (1953), 'Une expérience d'étude de groupes: le processus de l'identification et l'importance de la suggestibilité dans la situation cinématographique', *Revue internationale de filmologie*, 4: 13, pp. 111–41.
- Carroll, N. (2003), *Engaging the Moving Image*, New Haven: Yale University Press.
- Casetti, F. (2007), 'The filmic experience: An introduction', <http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf>. Accessed 7 October 2011.
- (2009), 'Filmic experience', *Screen*, 50: 1, pp. 56–66.
- Cohen-Séat, C., Brémond, C. and Richard, J.-F. (1959), 'Étude d'un matériel filmique thématique', *Revue internationale de filmologie*, 8: 30–31, pp. 75–162.

- Debesse, M. (1956), 'L'Enfant au cinéma', *Revue internationale de filmologie*, 7: 26, pp. 99–109.
- Delavaud, G. (2005), *L'Art de la télévision: histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950–1965)*, Brussels: De Boeck.
- Dieuzeide, H. (1956), 'Quelques problèmes posés par l'utilisation des films à la Télévision', *Revue internationale de filmologie*, 7: 26, pp. 111–28.
- (1961), 'Problèmes perceptifs comparés de l'image filmique et de l'image télévisée', *Revue internationale de filmologie*, 11: 38, pp. 20–23.
- Egly, M. (1957), 'Distorsion de la structure filmique dans le film d'enseignement', *Revue internationale de filmologie*, 8: 29, pp. 51–64.
- Ellis, J. (1982), *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London: Routledge.
- Fougeyrollas, P. (1960), 'L'Information visuelle à contenu politique et les relations entre le pouvoir et le public', *Revue internationale de filmologie*, 10: 32–33, pp. 13–26.
- Francastel, P. (1949), 'Espace et illusion', *Revue internationale de filmologie*, 2: 5, pp. 65–74.
- Gauthier, P. (2009), 'The movie theater as an institutional space and framework of signification: Hale's tours and film historiography', *Film History*, 21: 4, pp. 326–35.
- Gawrak, Z. (1968), 'La Filmologie: bilan dès la naissance jusqu'à 1958', *Ikon*, 18: 65–66, pp. 111–18.
- Gratiot-Alphandéry, H. (1952), 'L'Enfant et le film', *Revue internationale de filmologie*, 3: 11, pp. 222–23.
- (1955), 'Compte rendu de la séance Problèmes comparés du cinéma et de la télévision', *Revue internationale de filmologie*, 6: 20–24, pp. 66–69.
- Harvey, S. (1996), 'What is cinema? The sensuous, the abstract and the political', in C. Williams (ed.), *Cinema: The Beginnings and the Future, Essays Marking the Centenary of the First Film Show Projected to a Paying Audience*, London: University of Westminster Press, pp. 228–52.
- Hec, A. (1914), 'Le Cinéma sur les boulevards: notre enquête (Fin)', *Ciné-Journal*, 305, pp. 21 and 24.
- Heuyer, G. (1952), 'Apport de la psychiatrie à la filmologie (Exposé général. Méthodologie)', *Revue internationale de filmologie*, 3: 11, pp. 216–17.
- Hill, J. (1998), 'Film and television', in J. Hill and P. Church Gibson (eds), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 605–11.
- Himmelweit, H. T. (1954), 'Projet de recherche sur les effets de la télévision sur les enfants', *Revue internationale de filmologie*, 5: 18–19, pp. 237–43.
- Ingardien, R. (1947), 'Le Temps, l'espace et le sentiment de réalité', *Revue internationale de filmologie*, 2, pp. 127–41.
- Leboutet, L. (1953), 'Étude comparative de la perception du positif sur papier et de l'image fixe projetée sur écran: premiers résultats', *Revue internationale de filmologie*, 4: 12, pp. 39–52.
- Ledos, J. (2007), *L'Âge d'or de la télévision 1945–1975: histoire d'une ambition française*, Paris: L'Harmattan.
- Lévy, M.-F. (1999), *La Télévision dans la République: les années 1950*, Brussels: Éditions Complexe.
- Lowry, E. (1982), *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- McCarthy, A. (2001), *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*, Durham: Duke University Press.
- Michotte, A. (1948), 'Le Caractère de 'réalité' des projections cinématographiques', *Revue internationale de filmologie*, 1: 3–4, pp. 249–61.

- (1953), 'La Participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran: essai d'une théorie', *Revue internationale de filmologie*, 4: 13, pp. 87–96.
- Rodowick, D. N. (2007), *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press.
- Schneider, A. (2007), 'Time travel with Pathé Baby: The small-gauge film collection as historical archive', *Film History*, 19: 4, pp. 353–60.
- (2008), "'The Cinema is the Theatre, the School and the Newspaper of Tomorrow": Writing the history of cinema's mobility', *Cinéma & Cie*, 11, pp. 57–64.
- Soriano, M. (1947), 'Problèmes de méthode posés par le cinéma considéré comme expérimentation psychologique nouvelle', *Revue internationale de filmologie*, 1: 2, pp. 117–25.
- Souriau, É. (1951), 'La Structure de l'univers filmique', *Revue internationale de filmologie*, 2: 7–8, pp. 231–40.
- (1955), 'Compte rendu de M. Étienne Souriau de la table ronde 'L'intégration du cinéma dans la vie sociale et les loisirs'', *Revue internationale de filmologie*, 6: 20–24, pp. 58–61.

SUGGESTED CITATION

- Gauthier, P. (2012), 'L'impact de la télévision sur les études cinématographiques en France: l'exemple de la « révolution télévisuelle » et de l'Institut de Filmologie', *Studies in French Cinema* 12: 2, pp. 123–136, doi: 10.1386/sfc.12.2.123_1

CONTRIBUTOR DETAILS

Philippe Gauthier is completing a joint Ph.D. on the historiography of the cinema at the Université de Lausanne and the Université de Montréal, where he teaches the history and theory of the cinema. He has published a book *Le Montage alterné avant Griffith: le cas Pathé* (L'Harmattan, 2008). He is preparing a second book on early cinema editing for 2013 (Columbia University Press, in collaboration with André Gaudreault). He has published articles and reviews in *1895*, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *Cinéma & Cie*, *Cinémas*, *Early Popular Visual Culture*, *Film History*, *International Journal of Comic Art*, *Kinovedcheskie Zapiski*, *Les Cahiers du Musée national d'art modern* and *Montage AV*. He is on the Executive Committees of Domitor: an International Association Dedicated to the Study of Early Cinema and The Film Studies Association of Canada. He is co-founding chair of the Animated Media Scholarly Interest Group of the Society for Cinema and Media Studies.

Contact: 3029 Édouard-Montpetit #3, Montréal (Québec), H3T1J8, Canada.
E-mail: philippe-2.gauthier@polymtl.ca

Copyright of Studies in French Cinema is the property of Intellect Ltd. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.