

# Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel

« La » théorie du cinéma n'existe pas. Le cinéma est un dispositif technique et un rituel social, mais pas une discipline. On dit parfois qu'il produit lui-même de la théorie - on dit qu'il *pense* - mais la formule relève de l'astuce rhétorique. En revanche, le cinéma est un *objet* que peuvent étudier une foule de disciplines, et dont elles révèlent chacune quelques-unes des facettes. Elles sont regroupées ici sous trois bannières.

## L'approche essentialiste

Chronologiquement, c'est la première. Il n'y a plus guère d'universitaires pour s'en réclamer, mais elle reste vivace encore sous la plume de certains critiques de cinéma...

Dès que le cinéma commence à avoir du succès, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un débat théorique se structure sur l'opposition entre le pouvoir qu'il a d'enregistrer la réalité, et ses « pouvoirs magiques ». D'un côté sa parenté avec la science fait du cinéma une machine à archiver les instants présents successifs qui s'offrent à son objectif, de l'autre ses liens avec la fantasmagorie lui permettent de donner corps à des mondes fantastiques affranchis des lois causales qui régissent la marche de notre monde. On a souvent utilisé les frères Lumière et Georges Méliès pour refléter cette dualité, mais l'exemple n'est pas très bon : il arrive aux Lumière de mettre en scène le monde avant de le filmer ; quant aux films de Méliès, ils reflètent malgré les trucages la société qui les voit naître, ce monde où l'on goûte les féeries, les hommes moustachus et les naïades bien en chair.

Cependant l'opposition existe, et elle a encore droit de cité de nos jours. En réalité, c'est un double débat qui se cache en elle :

- entre le goût pour l'enregistrement des images avec le moins d'interventions techniques possibles, et le goût pour le trucage ;

- entre le goût pour les sujets d'actualité (associée au positivisme et à la croyance en l'amélioration du monde par la connaissance), et le goût pour la fiction (associé, surtout par le camp précédent, à la fuite hors de la réalité).

Chez les premiers théoriciens essentialistes, ce débat se déroule la plupart du temps sur le mode normatif ou prescriptif : on dit *ce qu'est* le cinéma, et plus souvent encore ce qu'il *devrait être*.

### Légitimer le cinéma : les années 1910

Les premiers théoriciens sont animés par un désir de réhabiliter un médium à la mauvaise réputation - il est passé de curiosité à divertissement populaire forain. Pour le faire entrer dans la « culture légitime », différentes solutions existent. En France, Ricciotto Canudo choisit celle de l'« image publique » et s'applique à faire du cinéma le Septième Art (si on se demande pourquoi la photographie, à qui cette place aurait du échoir, a disparu du classement, c'est qu'elle pas trouvé de lobbyiste aussi efficace que Canudo). Aux Etats-Unis, Hugo Münsterberg choisit, lui, de produire des arguments scientifiques - après tout, il est psychologue à Harvard. Non, dit-il, le

spectateur n'est pas un réceptacle passif décérébré par le flot des images (on ne parle pas encore de *couch potatoes*, c'est-à-dire « patates de sofa ») : donner un sens à un film suppose tout un travail mental.

### **La promesse de l'aube : les années 1920-30**

Même si, pour certains écrivains, il est la synthèse de tous les arts qui lui préexistent, le cinéma apporte des nouveautés en matière de transmission du message artistique. Les théoriciens remarquent surtout trois d'entre elles, qui promettent de grands pouvoirs du cinéma à condition d'en user de façon juste :

- le *mouvement* est célébré par les cinéastes impressionnistes et l'avant-garde futuriste et dadaïste, à travers des manifestes et des articles que leurs films mettent plus ou moins en application (ce sont des théoriciens-cinéastes). En France, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, prônent un cinéma dynarratif (« l'erreur du cinéma, c'est le scénario »), inspiré du modèle musical (« le cinéma, c'est la musique de la lumière ») ;

- le *gros plan* est esthétisé par Bela Balazs et par le philosophe Walter Benjamin, qui voient en lui un instrument modifiant notre regard sur le monde qui nous entoure ;

- le *montage* est la grande affaire des Soviétiques, l'autre pôle de théoriciens-cinéastes des années 1920. Si l'on fait suivre un plan A par un plan B, quelque chose émerge, un sens nouveau qui n'est pas dans A ni dans B pris séparément : le montage est l'art de maîtriser ce sens nouveau, comme l'expliquent S. M. Eisenstein dans ses innombrables écrits, V. Poudovkine dans *L'art du film*, et L. Koulechov avec sa légendaire (dans tous les sens du terme) expérience de montage.

### **Le paradis perdu : les années 1930-40**

Les lendemains sont difficiles pour les théoriciens-cinéastes des folles années vingt. Le cinéma qui domine dans le monde n'est pas celui qu'ils appelaient de leurs vœux, et le passage du muet au parlant conforte ce qui pour eux est un retour en arrière. Hollywood et son *star system* ont tout corrompu, la pomme est croquée, le cinéma est devenu un rouage de la *Kulturindustrie* disséquée par les sociologues de l'Ecole de Francfort, le « divertissement d'ilotes » que fustige Georges Duhamel dans ses *Scènes de la vie future*, en attendant de devenir la machine à abrutir des corps sous perfusion que prophétise Barjavel dans son *Essai sur les formes futures du cinéma*. Diatribes similaires aux Etats-Unis sous la plume de Clement Greenberg, qui assimile le film narratif standard aux idées politiques réactionnaires, sinon totalitaires : le cinéma est le nouvel opium du peuple - ah ! si Hollywood pratiquait la distanciation brechtienne... Quand Bardèche & Brasillach écrivent la première « histoire du cinéma » - qui fixe des canons encore en vigueur de nos jours mais qui ne répond pas aux critères scientifiques du travail d'historien - c'est sur le mode du regret : l'art du muet concentrait toutes les nouvelles possibilités du médium cinéma, aujourd'hui le parlant l'a dévoyé.

### **Croire aux images : les années 1940-50**

André Bazin en France, Siegfried Kracauer aux Etats-Unis où l'Ecole de Francfort s'est transportée, proposent après-guerre de réexaminer les pouvoirs particuliers du cinéma - sous l'influence, entre autres, de la phénoménologie. Bazin célèbre à la fois la faculté romantique qu'a le cinéma de lutter contre le temps qui passe (c'est la « momie du changement ») et son pouvoir révélateur (le film non seulement l'exactitude d'un « miroir à reflet différé », mais il fait lire le monde en le révélant à la façon d'une épiphanie). Dans les ciné-clubs qui prolifèrent alors en

France (notamment sous l'action parallèle de l'Eglise catholique et du Parti Communiste), ces idées sont passionnément discutées.

Là aussi, cependant, la visée est normative : oui au Néoréalisme italien, non aux dessins animés ; oui au plan-séquence qui laisse le monde s'imprimer sur la pellicule, non aux trucages et aux acrobaties de caméra... Cette célébration de l'image-trace « vraie », que reprendront Serge Daney et d'innombrables critiques, a encore aujourd'hui en France de nombreux défenseurs dans le champ médiatique, surtout s'il s'agit d'opposer cette « vérité » au cinéma « faux » des images de synthèse.

## **Les théories du langage cinématographique**

L'idée d'un langage cinématographique est déjà présente, souvent, sous l'étiquette de grammaire, chez les théoriciens des années 1920. Mais la vague structuraliste qui déferle au milieu des années 1960 va la remettre en lice en la dotant d'un appui rationnel, sinon scientifique. Dans la foulée, au début des années 1970, la théorie du cinéma fait son entrée officielle à l'Université, des postes d'enseignants sont créés et les ciné-clubs universitaires deviennent parfois des lieux de débats théoriques. Très tôt, le fossé se creuse entre l'Université et les cinéphiles (et avec le grand public *a fortiori*) : le jargon des universitaires, leur inattention au paramètre du plaisir et leur goût pour les œuvres marginales entraîne bientôt une spécialisation (sinon une ghettoïsation) de la théorie, avec ses lieux, ses rites et son langage.

### **Les années « sémio »**

La *sémiologie* (en Europe) et la *sémiotique* (aux Etats-Unis) parlent du cinéma comme d'un système de signes, de signifiés, de signifiants, de codes et de référents. Venu de la phénoménologie, Christian Metz place la France au premier rang de cette aventure, avec ses *Essais sur la signification au cinéma*, (1968 & 1972). Emblématiques de ce langage ardu qui navre la cinéphilie « essentialiste » (alors qu'ils sont beaucoup moins difficiles à lire que ceux des stars de l'époque, Lacan, Derrida ou Kristeva), ces livres sont aujourd'hui quelque peu oubliés, comme le structuralisme. Ils posent pourtant des questions capitales, que d'autres disciplines reprendront par la suite à leur compte - le programme de Metz est « comprendre comment le film est compris ».

L'une des positions les plus radicales de la sémiologie du « cinéma comme langage » est celle du cinéaste Pier Paolo Pasolini, qui propose d'assimiler les plans à des lettres et les séquences à des mots, sur le modèle de la « double articulation » des langues parlées.

### **La déconstruction**

Contre l'évidence et l'objectivité baziniennes, le langage cinématographique est interrogé, à la même époque, pour ce qu'il cache et qui reçoit pour nom le *sous-texte*. Les déconstructionnistes inspirés par Jacques Derrida mettent en parallèle l'impossibilité pour toutes les langues et tous les langages d'être des doubles exacts du monde (dont ils nous dérobent les objets en prétendant les désigner), et l'impossibilité pour l'analyste de rendre compte exactement du film qu'il voit. La version marxiste de la déconstruction, dans la lignée des thuriféraires de la *Kulturindustrie* rencontrés plus haut, consiste à repérer comment le cinéma, loin de le refléter, *construit* le monde à l'avantage des puissants. Quant à la version inspirée par la psychanalyse - on y retrouve Christian Metz - elle détecte dans le « cinéma narratif

dominant » du refoulé et des schémas qui travaillent à conforter le « sujet bourgeois » dans sa place et son identité. Le film militant, expérimental - ainsi qu'un certain cinéma d'Extrême-Orient - est censé échapper à tous ces travers.

### **Le décortiquage du récit**

Au début des années 1980, dans la foulée structuraliste puis dans la lignée des travaux de Gérard Genette, la narratologie se demande « qui raconte ? », et étudie comment le savoir sur l'histoire est transmis au spectateur par le biais des images et des sons. Sous l'influence de Noam Chomsky, la grammaire générative part quant à elle à la recherche de la « structure profonde » du langage cinématographique.

## **De nos jours : morcellement et spécialisation**

Si quelques physiciens cherchent encore, à la suite d'Einstein, l'équation unique qui permettrait de déduire toutes les autres, les théoriciens de cinéma ont abandonné le projet de trouver *la* théorie du cinéma, lequel est (re)devenu un objet complexe, si complexe que d'innombrables disciplines plus ou moins scientifiques se penchent sur lui dans le seul espoir d'en éclairer un petit pan.

### **L'histoire du cinéma**

Elle n'est plus, comme au temps de Bardèche & Brasillach, une chronologie normative exclusivement centrée sur le style des films. Elle peut concerner la production (*histoire génétique*) et la réception (*histoire culturelle*) du film pris dans le contexte de son époque. Certains chercheurs en profitent pour extrapoler, et le film devient le *produit*, sinon le *symptôme* de toute une société, qu'il donne à voir à un instant de son histoire. Paradoxalement s'agissant du cinéma, l'*histoire des techniques* est encore peu répandue.

### **Droit et économie**

Ces deux disciplines prennent couramment, désormais, le cinéma pour objet d'étude. La question du droit d'auteur (le réalisateur a-t-il un droit moral sur son film quand le producteur en détient seul les droits d'exploitation ?), celle des financements du film (comment un projet se monte-t-il ?), y reviennent fréquemment. Ces approches se combinent volontiers avec l'histoire, pour des comparaisons (d'une époque ou d'un pays à l'autre).

### **Les études de réception**

La sociologie, l'anthropologie, la sémio-pragmatique et les sciences de l'information-communication prennent volontiers les publics du cinéma pour objets. Comment et pourquoi va-t-on au cinéma, comment s'y comporte-t-on, comment parle-t-on du film une fois qu'il est vu ou « consommé » ? Parmi les « consignes de lecture » qui pèsent sur cette consommation, lesquelles émanent-elles du film, lesquelles du monde social ? Comment les genres, si importants pour l'appréciation, évoluent-ils d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre ? ... etc., sont parmi les questions que traitent ces disciplines.

### **Gender & Cultural Studies**

Cette branche des études de réception a fini par devenir un courant autonome, hégémonique aux Etats-Unis et marginal en France. Les *Gender* ont pour mission de « prendre en compte la dimension sexuée des créations culturelles », comme dit leur représentante la plus connue en France dans le champ du cinéma, Geneviève Sellier.

Les *Cultural*, initialement liées à la sociologie par l'Ecole de Birmingham dans les années soixante, étendent la question aux identités - ethnie, nationalité, classes sociale, aux tranches d'âge... etc. *Cultural* et *Gender Studies*, en tant qu'analyses de discours, s'allient volontiers à l'approche psychanalytique (citée plus haut) et à la philosophie (de la déconstruction) pour débusquer le « non-dit ».

### **Le courant universaliste**

Pratiquées aux Etats-Unis mais encore plus marginales en France que les *Gender Studies*, les études d'inspiration universaliste sont souvent vues comme les « ennemies » de cette dernière tendance, alors qu'elle en sont le complément. Les *Cognitive-Evolutionary Film Studies* utilisent la psychologie cognitive, la biologie évolutionnaire et l'esthétique darwinienne pour aller à la recherche des *universaux* du langage cinématographique. L'*esthétique analytique* du cinéma, elle, se sert de la philosophie analytique pour interroger les présupposés essentialistes, comme : peut-on donner une définition de la différence entre documentaire et fiction ? le cinéma reproduit-il ou représente-t-il le monde... etc. (des questions baziniennes, souvent).

### **Philosophie et esthétique**

Toutes deux - ainsi que leur conjugaison, c'est-à-dire la philosophie de l'esthétique - se penchent plus que jamais sur le cinéma. C'est à leurs sources que s'abreuvent en général les critiques désireux de donner du poids symbolique à leurs écrits. En France, l'application la plus célèbre d'un système philosophique à l'objet cinéma est celle de Gilles Deleuze dans les années 1980 ; il y combine les pensées de Bergson au systèmes des signes de Charles Peirce, le fondateur de la sémiotique. L'esthétique du cinéma, quant à elle, n'est pas aussi répandue qu'on pourrait le croire : la question du beau est devenue désuète, la stylistique est abandonnée à la critique, la réception aux études du même nom, la création des œuvres à l'histoire - il reste la question de l'art, volontiers traitée par les esthéticiens avec les méthodes de l'histoire de l'art (notamment celles de l'Ecole de Vienne).

### **Conclusion : des théories « impures »**

En général, un très petit nombre des disciplines énumérées ici se trouvent pratiquées « à l'état pur » - il y a souvent un peu de l'une dans l'autre, tant le cinéma est un objet complexe, qui ne se réduit pas à une collection de films - c'est une pratique sociale, par exemple. L'un des chercheurs les plus réputés aujourd'hui, l'Américain David Bordwell, déclare ainsi pratiquer une *poétique historique* des films : il mélange des éléments d'histoire génétique, d'histoire culturelle et d'histoire des techniques à de l'esthétique et même parfois à de la psychologie cognitive. Dans son *Introduction à l'histoire des styles au cinéma*, il explique pourquoi cette hybridation est nécessaire, en donnant comme contre-exemple G. Deleuze, dont le système philosophique pur et détaché du monde entend embrasser l'« histoire du cinéma », alors même que le choix de films qui constituent cette histoire est une construction sociale typique de la cinéphilie parisienne... Il faut dire que l'interdisciplinarité est suspecte aux yeux de l'Institution universitaire, en France plus encore qu'aux Etats-Unis.

Le point commun à toutes les approches qui précèdent est peut-être, justement, ce qui nous intéresse dans ce livre, c'est-à-dire la *simple analyse filmique*. Comment se passer totalement du film, en effet, même en droit ou en économie ? Le film, c'est ce qui fait courir le spectateur, c'est ce qui le fait frémir. Toujours le chercheur y revient, ou en tous cas *devrait* y revenir. « On peut observer beaucoup de choses rien qu'en regardant », dit le « Yogi Berra » : c'est l'épigraphe qu'a choisi David

Bordwell pour son livre cité plus haut, et c'est ce qui va être fait ici. Regarder *et écouter* (même s'il est moins facile de rendre compte des sons par écrit), déplier au ralenti, coucher sur le papier ce qui fait l'ordinaire de la perception et du plaisir du spectateur, en prenant le temps de s'arrêter aux détails.

Pour citer ce texte : L. Jullier, « Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel », chapitre coupé de *Lire les images de cinéma* (L. Jullier & M. Marie), Larousse, 2007.