

## Cinéma et finalité

D'instinct l'homme qui traverse la forêt cherche un sentier ; de la même façon personne n'entre en contact intéressé avec les questions que pose le cinéma en tant que réalité, sans essayer d'établir une méthode afin de grouper les faits se rapportant au cinéma et les idées qui le concernent.

Ceci sousentend que ses faits et idées sont eux-mêmes des réalités susceptibles d'être manipulées par les capacités psychologiques, intellectuelles ou émotives, auxquelles elles se présentent. Il est vrai qu'en plus de cela, la question se pose quant à la teneur exacte de ce qui sera traité : soit des objets dans leur relation avec un sujet pensant-actif, soit des objets détachés de ce dernier et « représentatifs » d'une réalité propre (Ding-an-Sich) ou identifiés à celle-ci, c'est à dire une réalité indépendante d'une action de penser. C'est ainsi que se formule la question sur l'objet matériel : ce qui peut être traité par une science.

Ceci ne différencie pas nécessairement les sciences les unes des autres : il faut encore préciser les différents points de vues à partir desquels les sciences considèrent leurs objets. Ainsi est posée la question quant à l'objet formel. Lorsque le procédé de classement des questions sur le cinéma est radical et total, c'est à dire lorsqu'il est basé sur l'ultime fondement et la dernière interprétation, on pourra parler d'une considération philosophique, d'une philosophie du cinéma, d'une filmologie.

Ceci constituerait une première condition de cette nouvelle science : éclaircir le procédé de classement et de groupement de toutes les considérations ayant trait à une unité de travail. Nous n'osons cependant prétendre pouvoir réaliser cette première condition. Comment pourrait-on définir entièrement le procédé, lorsque la seconde condition nécessaire, une unité de travail à préciser, reste non réalisée. Par ailleurs, l'objet même de la filmologie est toujours un phénomène aux contours plus ou moins obscurs et contenant plusieurs facteurs.

Nous nous proposons en premier lieu de traiter de l'objet matériel — en nous référant à la détermination arbitraire établie par le philosophe français G. Cohen-Séat et ayant la valeur d'une hypothèse de travail — en tant qu'objet représenté en relation avec un sujet pensant-actif et d'en élargir la notion. Ensuite nous examinerons la relation objet-sujet en soi en tant que relation finale. Le mot « sujet » signifiant dans cette dernière phrase le créateur d'une part, le spectateur de l'autre.

Cohen-Séat définit à peu près ainsi l'objet de sa filmologie : « Ce que l'on voit d'abord dans la cinématographie, ce sont les images et le mouvement. Puis, on a affaire à des procédés. Les uns constituent, en gros, le moyen d'expression destiné au spectacle collectif ; les autres concernent le support matériel de la communication et l'attirail qui lui est indispensable. Mais une analyse plus exacte doit prendre pour objet la portée humaine de ces instruments et les conséquences qui doivent en résulter. Autrement dit, notre perspective ne part pas de la fabrication des films, mais de la consommation du spectacle. C'est en effet dans et pendant la « représentation » que se trouvent l'objet et l'acte nouveaux institués par le cinéma.

Une distinction fondamentale s'établit naturellement entre le fait filmique et le fait cinématographique. » <sup>(1)</sup>

### Elargissement de l'objet

Bien que nous soyons d'accord que l'on peut considérer la réalité cinématographique d'un double point de vue, autrement dit que l'on peut faire une distinction formelle entre « l'expression de la vie à l'aide d'images combinées et montées (support matériel et attirail indispensable) sur la pellicule (moyen d'expression) », c'est à dire : le fait filmique, et ... « les effets sociologiques-psychologiques de cette expression de la vie sur le public », c'est à dire : le fait cinématographique ; et, qu'en plus, nous reconnaissons la relation entre ces deux faits dans le cadre d'une « institution universelle » <sup>(2)</sup>, nous estimons nous trouver en présence d'un objet d'une filmologie, a. d'une part trop exigü, et b. d'autre part non suffisamment défini et non spécifiquement localisé ni localisable.

Trop étroit, car ainsi qu'on a pu le constater à plus d'une reprise dans la partie francophone de l'Europe <sup>(3)</sup>, le moment de l'inspiration créative et de l'expression primaire de l'idée filmique est par trop négligé.

Cohen-Séat partage, à notre avis, cette opinion partielle dans son manuel de filmologie : « C'est en effet dans et pendant la « représentation » que se trouvent l'objet et l'acte nouveaux institués par le cinéma. ... Une distinction fondamentale s'établit naturellement entre le fait filmique et le fait cinéma-

<sup>1</sup> G. COHEN-SÉAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, 2<sup>e</sup>, Paris, 1958, p. 54.

<sup>2</sup> G. COHEN-SÉAT, *o. c.*, p. 55.

<sup>3</sup> Henri AGEL, *Le cinéma*, Tournai-Paris, 1954, 352 pp., va jusqu'à omettre, dans son chapitre « signification du film », pp. 214-234, de donner une analyse systématique des éléments ; H. AGEL — G. AGEL, *Précis d'initiation au cinéma*, 2<sup>e</sup> Paris, s. d., donne quelques renseignements extrêmement tenus ; R. CLAUDE et V. BACHY, *Panoramique sur le 7<sup>m</sup>e art*, Paris, 1959, donne en passant 6 pages (pp. 16-22) sur les éléments du contenu.

tographique. ... Sous un aspect formel, le fait filmique consiste à exprimer la vie du monde ou de l'esprit, de l'imagination ou des êtres et des choses, par un système déterminé de combinaisons d'images (images visuelles : naturelles ou conventionnelles, et auditive : sonores ou verbales). Le propre du fait cinématographique serait de mettre en circulation dans des groupes humains un fonds de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière. ... Du point de vue du spectacle ces deux faits ne se conçoivent qu'associés.» (4)

Il nous semble cependant que, si la réalité cinématographique est essentiellement communication, seules la compréhension du contenu bien défini de ce message filmique et son assimilation par la traduction en formes signifient que la communication filmique est comprise et vécue lors de sa projection (selon le schéma de communication : source, poste d'émission, canal de communication, poste de réception, récepteur).

En effet, lorsque le film est un moyen de communication par l'image d'une action ou d'une expérience transmises à un intéressé, il n'y a pas que l'idée même qui joue un rôle créatif et logiquement important dans le processus de devenir, d'évolution et d'assimilation du film, mais aussi son origine et son élaboration primaire. En d'autres termes, il existe une réciprocité, une relation certaine entre l'acte du spectateur et celui du créateur — et ceci vaut aussi dans le cas où le film n'est pas une œuvre d'art mais simplement une œuvre d'ordre courant. Cette relation dépasse même le cadre de la distinction radicale — et combien volontiers exprimée — entre la création synthétique et constructive des auteurs de films et la jouissance passive (suivie d'une analyse intellectuelle ou non) des spectateurs ; elle le dépasse par le fait même que cette dite jouissance est elle-même présentée comme contemplation active riche en créativité similaire à celle des auteurs, malgré que graduellement différenciée de cette dernière. Tout comme le langage évoque le dialogue, il existe une participation (avec la réalisation effective du travail comme point de distinction non-essentiel) dans le fait de vivre la communication filmique : une « récréation » au moins idéale. Benedetto Croce (5) va même jusqu'à affirmer que — philosophiquement parlant — il ne peut y avoir la moindre divergence entre créateur et contemplateur : « Etablir une différence essentielle entre le génie et le goût, entre la création artistique et la récréation, rendrait toute communication et tout jugement impossible ... Le critique est un petit génie, l'artiste un grand ... mais leurs natures doivent être conformes. »

<sup>4</sup> G. COHEN-SÉAT, *o. c.*, p. 55.

<sup>5</sup> Ex Louis-Marie MORFAUX, « La création artistique et la contemplation esthétique, » dans : *Les grands problèmes de l'esthétique*, Paris, 1961, 168 pp. p. 116-7.

### Le fait filmo-créatif

C'est donc sans hésitation que nous prenons parti en faveur de l'idée filmique (c'est à dire un fait ou une expérience conçus originalement et choisies comme contenu pour une élaboration) comme élément essentiel dans la description de l'objet d'une filmologie ; ce en quoi nous sommes d'ailleurs soutenus par quelques fondateurs de la filmologie qui ne participent pas à la sphère de culture française <sup>(6)</sup>.

Le filmologue Néerlandais Peters, J. <sup>(7)</sup> distingue par ordre logique les stades suivants à partir de l'origine jusqu'à l'élaboration primaire de l'idée filmique : il y a d'abord un moment d'inspiration artistique, un être saisi par un fait, une idée, une valeur se rapportant à la vie ; la compréhension et la représentation sensorielle se confondent dans la recherche créative de l'expression visuelle ; toutes sortes de représentations conscientes se forment et sont adaptées et coordonnées à l'idée fondamentale, puis elles sont fixées en quelques mots (synopsis) ; il se forme ainsi une unité d'action communicable (Peters : scénario ; d'autres : treatment, traitement, Filmskizze), celle-ci est alors élaborée en différentes scènes (dialogue et situations) (Peters : treatment, J. Roger : scénario ou continuité) ; on arrive enfin au film développé sur papier (Peters : draaiboek, shooting script).

Il serait encore possible dans ce processus, que nous tenons ici pour vraisemblable, de faire la distinction entre la forme et le contenu ; pour autant que l'on fasse abstraction du matériel de film qui donnera corps à l'idée il est question de « contenu », pour autant que l'on pense en termes de technique cinématographique, il s'agit de « forme ». Dans le synopsis Ern. Lindgren <sup>(8)</sup> distingue le « plot theme » et le « theme », c'est à dire : l'action (contenu) et la vision (forme), mais aussi l'intentionnalité (contenu et forme) du cinéaste. Ce dernier point surtout, déjà présent dans la phase « créative primaire », est important pour la suite de notre exposé. Nous y reviendrons.

Cet élargissement présente au moins un avantage ; il nous procure un objet matériel d'étude complété pour la filmologie : « la réalité cinématographique entière ». Ce parachèvement nous permet à présent de grouper réellement toutes les idées et les faits se rapportant au film.

<sup>6</sup> Walter HAGEMANN, *Der Film, Wesen und Gestalt*, Heidelberg, 1952; Gottfried MUELLER, *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*, Würzburg, 7<sup>e</sup>, 1962 ; Andrew BUCHANAN, *Filmmaking from script to screen*, 2<sup>e</sup>, London, 1951 ; J.M.L. PETERS, *Inleiding tot de filmaesthetiek*, Pummerend, 1954, ; ROGER, J., *Naissance d'un film*, Bruxelles, s.d. ; ERNEST LINDGREN, *The art of the film. An introduction in filmappreciation*, 2<sup>e</sup>, London s.d.

<sup>7</sup> J.M.L., PETERS, o. c., p. 15-6.

<sup>8</sup> ERN. LINDGREN, o. c., p. 40-1.

Nous ne voyons d'ailleurs pas, à condition de se tenir au fait filmique et cinématographique de G. Cohen-Séat, comment on pourrait ordonner en une filmologie tous les faits en rapport avec la production en premier lieu, mais aussi avec la critique, la sociologie, l'esthétique du film avec pour seul et unique objet d'étude les deux facettes mentionnées ci-dessus.

S'il est vrai par exemple, que l'inspiration du film dépend d'une part de l'auteur, il est d'autre part tout aussi vrai que dans beaucoup de cas l'initiative vient d'une société cinématographique, dont le département dramatique avec son lectorat et son bureau de scénario n'attend aucune initiative personnelle.

Ainsi, lorsqu'on cherche à définir une unité de travail pour une filmologie, peut-on commencer par élargir l'objet trop restreint, tel qu'il est formulé par G. Cohen-Séat, en ajoutant au fait filmique et cinématographique un fait filmo-créatif. Seulement, même si l'on élargit ainsi dans le sens de l'inspiration créative et de l'élaboration primaire de l'idée filmique, la question subsiste : « l'objet ne reste-t-il pas trop vaguement défini ? » Nous nous demandons en effet si ces trois « faits » ne sont pas donnés avec une telle inter-pénétration qu'il ne semble pas possible d'isoler clairement tel ou tel facteur et de l'étudier à part, sans tenir compte de tous les autres facteurs qui s'y rattachent, de la réalité cinématographique entière.

#### **Critérium pour la définition plus approfondie de l'objet matériel**

Si cette réalité s'avère indivisible, il faut donc chercher un critérium afin de pouvoir quand même distinguer des facettes très particulières, vu que la filmologie contient en elle plusieurs terrains d'investigation tels que la technique du film, son esthétique, sa critique, son histoire, sa production, sa sociologie et sa psychologie. Un critérium ainsi conçu, un procédé de distinction, doit être ajouté à la définition de l'objet de la filmologie, afin que l'ensemble soit complet et que le dit procédé puisse fournir la possibilité d'établir une spécification formelle plus approfondie vers chacun de ces différents terrains, qui constituent de fait ensemble la filmologie.

Dans ce sens nous proposons que l'on analyse dans l'objet matériel bien défini ci-dessus, les rapports mutuels, les relations d'antécédant et de conséquence, de similitude et de contraste, de rapprochement et d'éloignement, afin d'ouvrir à l'aide de ces relations la voie vers les subdivisions de la filmologie, après avoir approfondi la notion formelle de l'objet matériel. En d'autres mots, nous proposons d'étudier dans le « film conçu, créé, projeté et vécu » de quelle manière les trois faits dont il est question ci-dessus se trouvent en relation entre eux, ou, plutôt, sont placés en relation, et s'il est possible

d'isoler chaque facette de la réalité cinématographique (au service des différents terrains d'étude) en dehors de cette relation.

Pourtant nous nous limitons à éclaircir, plus spécialement dans l'optique d'une étude d'une esthétique du film, la relation de causalité-finalité dans le film. On peut ainsi s'approcher de notre objet (avec comme médium une représentation jugée réalisable) soit à partir de l'optique de l'auteur de films (relation créative), soit à partir du point de vue du public (relation spectatorielle). On en vient ainsi à se poser la question si l'objet ne contient pas une intentionalité interne, libre de toute finalité extérieure, de telle façon que l'on pourrait considérer cet objet comme étant exactement défini — un substrat matériel en indépendant.

Il serait important et attrayant pour la simplification de l'investigation filmologique si l'on pouvait finalement indiquer un objet dont la nature essentielle — en dehors de toute finalité extérieure — pourrait s'avérer être accessible en soi-même (immuable et nécessaire) <sup>(9)</sup>.

Nous acceptons ici une hypothèse de travail ; bien que chaque film soit un phénomène spécial doté d'inspiration personnelle, de traits individuels et d'un propre sort ... nous admettons que ces individualités peuvent être comprises sous de communs dénominateurs.

### Optique des auteurs de film.

1. Lorsque l'on traite de l'optique ou prise de position des auteurs de films, il faut avant tout souligner la dépendance du choix de la matière, de l'idée du film, de l'inspiration, de l'élaboration primaire, et de l'ensemble de la réalisation, des forces financières, commerciales, nationales, politiques, religieuses, techniques et autres de nature non-artistique ainsi que la dépendance d'une multitude de collaborateurs. Quel est le facteur et surtout quelle est la personne qui donnera sa propre vision au film en dernière instance ?

On peut affirmer que les résultats financiers, politiques, religieux et autres ne peuvent être obtenus sans la perfection artistique et technique, mais il faut également savoir que la qualité artistique dépend de la technique du film, tandis que les moyens d'expression se trouvent fortement sous l'influence et sous l'emprise de la psychologie et de la capacité de compréhens-

<sup>9</sup> G. COHEN-SÉAT, *o. c.*, pp. 52-55, parle d'une « mise en forme » : ... expression par un système déterminé de combinaisons d'images, et d'un fonds de documents « mis en circulation ». L'addition des deux en un « ensemble de procédés » forme un « moyen d'information et de communication ; les mots clés mentionnés ne furent cependant pas expliqués par l'auteur : il ne traite ni de l'inspiration du créateur, ni du contact avec le public (tout comme s'il était exclusivement passif).

sion du public. Ces trois données sont les grandes influences anonymes qui s'exercent sur l'élaboration des films proprement dite.

Qui de tous ceux qui sont intéressés dans cette industrie et dont le nom figure au générique conduira en définitive ces forces? Est-ce le financier, le producteur, le scénariste, celui qui écrit le shooting script, le régisseur, le compositeur ou le chef d'orchestre? Les lampistes, les camera-men, les décorateurs, les costumiers, les cutters, les aides de studio? ou encore les acteurs? La meilleure solution à cette question est de déterminer qui d'entre eux contribue le plus à l'unité intérieure du produit filmique ou de l'œuvre d'art cinématographique, c'est à dire celui qui rend toute action compréhensible à partir de la précédente; à l'intégrité concise, de telle manière qu'il n'y ait aucune hétérogénéité entre la profondeur du motif et un caractère superficiel possible de la forme; à la valorisation globale de tous les aspects de valeur, artistiques et universellement humains (signification historique, morale, sociale, esthétique d'une question actuelle ou non pour un homme, pour plusieurs ou pour l'humanité entière) en une communication filmique unique s'adressant à la personne toute entière et ne permettant aucun isolement entre les différents niveaux de vie <sup>(10)</sup>

En second lieu il est certain que nous prenons le primus inter (im)pares lorsque nous sommes à même de distinguer le premier responsable — tel qu'il est généralement admis en pratique — de l'originalité, de l'ingéniosité, de l'échaffaudage de situations et de caractères d'un film. Lors de l'élaboration d'un film il semble que les acteurs dépendent avant tout des camera-men et puis des cutters, ces deux derniers étant soumis à l'autorité du régisseur, les réalisateurs des films sur papier le suivent aussi à la lettre, ensemble avec le personnel technique de studio. Ce point de vue connaît l'approbation de plusieurs filmologues.

Bela Balasz écrit <sup>(11)</sup>: « Jede Figur, sei sie ein Mensch, ein Tier, eine Naturscheinung oder ein hergestellter Gegenstand, hat tausend Gestalten, je nachdem unter welchem Gesichtswinkel ich sie betrachte und ihre Umrisse fixiere ... Jeder visuelle Standpunkt bedeutet einen seelischen Standpunkt. » Ce point de vue est celui du régisseur. « Chaque metteur dit ce qu'il envie de dire à propos de telle ou de telle histoire <sup>(12)</sup> ». Et lorsque J. Roger décrit le but de son ouvrage <sup>(13)</sup> il affirme qu'il s'agit de « ... déterminer de façon précise le but envisagé par l'auteur et les moyens employés pour l'atteindre, mettre en relief les idées principales et les idées secondaires se grou-

<sup>10</sup> Bela BALASZ, *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Vienne, 1961, 9<sup>e</sup> p. 87.

<sup>11</sup> Bela BALASZ, *o. c.*, p. 87.

<sup>12</sup> Alexandre ASTRUC, dans *Téléciné*, avril-mai, 1959, p. 3.

<sup>13</sup> ROGER J., *o. c.*, p. 17

pant sous chacune d'elles, justifier l'ordre dans lequel elles sont émises, rendre compte des termes et des phrases. »

2. Dans le traitement de l'optique des auteurs de films, l'attention est donc portée avant tout vers l'intentionnalité du régisseur à laquelle peut se rapporter la réalisation d'un film en une triple relation.

a. Le régisseur conçoit ses films dans le cadre de sa réalisation personnelle, par rapport à sa propre finalité et ses fonctions biologiques, économiques, sociales, politiques, scientifiques, morales, religieuses, artistiques, pédagogiques<sup>(14)</sup>, de façon plus ou moins explicite, où l'élaboration pour soi-même d'un film pourrait être une forme extrême et même pervertie.- b. Le régisseur peut aussi travailler pour un public. -c. Il peut en troisième lieu signifier l'œuvre filmique, artistique ou non in se. Il faut ajouter ici une correction par rapport à la finalité déterminante lors de la réalisation de films, c'est à dire : l'influence prépondérante du régisseur ou des caméramen, des cutters, des acteurs, etc. ...

D'après que le film soit une 1) œuvre filmique d'ordre courant et donc avant tout conçu pour le public, l'importance de la vision (prépondérance de la forme) et de la signification (prépondérance du contenu) du régisseur diminuent en faveur des coréalisateurs. Lorsque l'on parle 2) d'une œuvre d'art cinématographique avec ses qualités d'originalité, de nouveauté ingénieuse, d'unité intérieure, d'intégralité concise, de valeur artistique et humaine, de définition élaborée, lorsque la tendance à la perfection de l'œuvre même est présente, l'importance de la vision propre et de l'attribution d'un sens du régisseur grandit. Il est le principal responsable lorsqu'il s'agit d'art à l'aide des moyens du film. Le résultat dépend alors de la prise de position particulière de sa personnalité vis à vis d'une forme intentionnellement consciente.

D'ailleurs lorsque l'on fait la distinction, lors de l'établissement d'un critérium de valeurs, entre un film de perfection technique avec (a) ou sans (b) message éthique, et une intention éthique (c) ou non (d) sans perfection cinématographique, on se rend vite compte que le film de perfection technique contenant un message éthique exige l'intentionnalité la plus coordonnée que dans les autres cas (b, c, d.). Il est entendu que le cas (a) est le film complet.

Dans le premier cas (a) la tendance dominante est de faire réfléchir, dans le dernier cas (d) par exemple de divertir : on s'adresse à un autre public, on entreprend le travail d'une autre façon.

Le grand public qui cherche le divertissement peut être jugé à souhait d'après une enquête américaine d'après laquelle on a distillé à partir

<sup>14</sup> KRUTHOF J., « Les fondements sociologiques d'une morale, » dans : *Dialogue*, année 1, 31.VII.1961., p. 40.

de 17.000 titres de film les 20 mots clés qui se présentent le plus souvent et fournissent ainsi les thèmes désirés. Cette « cristallisation d'idées » donnait les thèmes suivants : l'amour, l'aventure, le mystère, la femme, la force, l'épouse, le jeu, le désir, la faillite, le monde, la dame, l'enfant, le million, le cœur, la chanson, le crime, la vie, le dollar, la nuit ... Le Normalverbraucher européen désire-t-il autre chose ?

Le film en tant que marchandise de production ou « travail filmique » a pour but un public qui cherche l'évasion de la réalité, qui veut un spectacle avec la prédisposition d'accepter tel ou tel film pourvu que la publicité réussit à assurer le succès de manière artificielle ou non ; lorsque l'idée est présentée clairement, directement compréhensible et portante, sans trop de procédés par trop apparants ; pourvu que la qualité de la photo, du montage et de la technique employée ne dépasse pas la limite de l'impossibilité d'en jouir. Il est clair que la perception passive et superficielle supporte un travail moins coordonné, moins de qualités d'expression, et un procédé plus mécanique ; ici l'acteur, le décorateur, le costumier, l'homme des spots, l'ingénieur du son, etc. sont d'importance prépondérante. Ils portent un message vulgarisé, techniquement facile à diffuser : le film est alors un simple moyen de diffusion.

Ceci ne signifie pas que lorsqu'il s'agit du film en tant qu'œuvre d'art cinématographique, l'accueil du public — même s'il n'est pas universellement favorable — soit négligeable : une réflexion active est demandée. Seulement il s'agit en premier lieu de prendre l'œuvre même qui demande l'achèvement comme but ; ceci suppose que l'auteur sache ce que signifie la « perfection filmique », qu'il la prenne comme but et qu'il adapte les moyens à son intention : l'invention originale, la concordance de la forme et du contenu, la polyvalence de l'image, l'absence d'un schématisme par trop facile sont poursuivis en une activité humaine consciente, intentionnelle, régularisante et sélective ? On sent le besoin d'un homme qui puisse rendre universellement appréciable l'authenticité éthique et la perfection esthétique inséparables, bien qu'issues de source subjective : un régisseur capable d'unifier harmonieusement un message de portée plus profonde et de compréhension doublée de jouissance s'y rapportant, à l'aide des moyens du cinéma (pellicule et camera ; lumières, lentilles, installations, mouvements ; mouvement dans le champs — composition, proportion — avec mouvement coordonné entre les images ; formes de structure et construction parallèles, linéaires, dualistes ou épisodiques ; prise de vue, découpage et montage). Ceci sousentend que le matériel cinématographique possède les qualités excellentes, nécessaires à la reproduction de l'expérience artistique ; que le médium du film devienne un langage pour une vision personnelle : le cinéma est un moyen d'expression pour un art intemporel.

Cette première digression nous laisse déjà entrevoir les possibilités d'un maniement du principe de finalité par rapport à l'esthétique du cinéma. Les bases du jugement ne sont plus uniquement les critères variés, parfois contradictoires, arbitrairement choisis de l'esthétique de cinéma d'aujourd'hui, à tendance littéraire, ou les critères éthiques de contenu, extra-artistiques, et souvent partiels, mais bien un système plus adéquat de mesures d'après une intentionnalité, plus facilement définissable pour la critique, de la part des auteurs de films, accompagnée d'une prise de position qui vise soit sa propre personnalité, soit le public, soit la perfection de travail.

### **Prise de position du spectateur**

Il n'y a pas que l'intentionnalité des auteurs de films qui nous aide à faire des faits filmo-créatifs, filmique, et cinématographiques des objets spécifiques pour les domaines de la filmologie ; la finalité du spectateur nous fournit également cette possibilité. Ainsi la contemplation de films à partir d'une prise de position esthétique ajoute une valorisation esthétique au travail : en vertu de la relation directe, exposée et défendue précédemment, entre la contemplation et la création. Il s'agit précisément de cette augmentation de valorisation ; il s'agit de la créativité d'une contemplation active. La question se pose alors si le fait de vivre un film peut être considéré comme actif, quelle est la prise de position et l'intentionnalité que le public possède.

1. Notre thèse est que le public, qui cherche le divertissement, donc a priori celui qui réfléchit devant un produit filmique aussi bien que devant une œuvre d'art cinématographique, doit, lui aussi saisir le contenu du message filmique et l'assimiler par la mise-en-forme. a. Intentionnalité générale, b. plusieurs prises de position, c. participation active aident à définir spécifiquement l'objet en trois parties intégrantes.

2. Où commence l'activité lors de la contemplation ? Pourquoi va-t-on au cinéma ? A partir de quelles positions peut-on approcher le cinéma ? Dans quelle mesure la participation sera-t-elle active ? La réponse à ces questions n'est pas évidente. Dans son appel à l'oreille, l'œil et l'esprit le cinéma à longterm a été considéré comme cause d'un éloignement progressif et complet de la réalité, comme cause d'une stupéfaction comparable à celle de l'hypnose qui permet à l'émotion suggérée de pénétrer dans l'esprit de l'intéressé, et d'une passivité caractéristique pour une réceptivité esthétique. Cet éloignement, cette stupéfaction et cette passivité semblaient en plus n'être même pas un état privilégié dû à la qualité du travail, ni une heureuse prise de position du sujet, mais la condition normale du spectateur.

a. Pourtant il doit être clair pour n'importe qui que le spectateur possède, dès son entrée dans la salle obscure, une sorte de sensibilisation générale, un désir et un souhait avec lequel il se confie au flot du public. Cette intention primaire est composite et peut présenter des dominantes variables : le spectateur cherche le divertissement, il vient rire, pleurer, il veut être terrorisé ; il cherche un élargissement de l'esprit, un passe-temps, l'évasion de la réalité, le culte des vedettes, une expérience artistique ... il choisit ainsi ses films selon le schéma de ses besoins et le genre du film : historique, documentaire, aventure, comédie musicale, film sentimental, détective, western, etc. ... Mais il y a la salle obscure, la séquence rapide des images (24 sec.), l'illusion de la réalité et plus grande que nature (75, 35, 16, 8 mm.) sur l'écran, le spectateur même fondu dans la masse du public. Toutes ces conditions matérielles qui empêchent les assistants d'échapper au vertige mental caractéristique de l'attention que l'on porte au film. Par ailleurs le film projeté est le fruit d'une activité humaine consciente par laquelle un certain nombre de moments de la réalité ont été fixés — après une sélection préalable — et sont soudés les uns aux autres en une séquence judicieuse afin de provoquer de nouvelles relations de temps, d'espace et de mouvement. La caméra mobile attire le spectateur dans un espace optique, où le spectateur devient lui-même caméra, de telle manière que la finalité personnelle est rapportée sur l'action du film (partiellement ou complètement). Les positions de la caméra suggèrent également des relations mentales d'attraction et de répulsion, d'identification ou de position neutre, objective. La compression ou l'étirement du temps, la réversibilité de l'ordre du temps déforme la finalité courante par accélération, rupture dans la continuité ou réversibilité (le résultat précédant la décision). Les conditions physiologiques également ont pour effet que le film s'impose presque brutalement : de puissants contrastes de lumière et une forte intensité de son, le format de l'image, le rythme et le changement perpétuel.

c. Le film n'est cependant pas capté par des sens passifs ou des cerveaux endormis, mais bien par un spectateur qui assimile à chaque instant à une relation intérieure personnelle ; le composite fait appel à l'intelligence, à l'impulsion éclairée par la connaissance, à un esprit capable de saisir un ordre filmique non seulement dans sa concrétion et sa réalisation méthodique, mais qui peut également le concevoir et le reconstituer.

Quelle que soit la situation de réceptivité affective et de préjugé psychologique (curiosité) du spectateur, il y a déjà une activité naissante dans le moment émotionnel. Cette activité s'élargit à partir du plan sensoriel, sur le plan émotionnel jusqu'au sphères de la réflexion consciente. Nous mesurons cette activité au modalités d'essence que le film obtient en nous,

quand elle est conçue par nous en tant que système de signes — construction mouvante symphonique et symphotique — devient objet d'un nouvel effort intellectuel nouveau et créatif ; lorsque nous éprouvons en nous la lenteur d'esprit — l'opposition réalisée subitement par la volonté au travail — vis à vis de chaque nouveauté originale qui s'éloigne de la syntaxe ordinaire, du cliché et exige notre attention.

A ce moment nous nous rendons clairement compte d'une activité personnelle permanente qui, dépassant l'histoire, dépassant la valeur de l'image, se rapporte à la signification multilatérale, à la richesse symbolique, à la vérité philosophique : une activité qui se dirige vers l'essentiel,

b. qui est située dans plusieurs prises de position ou voies d'approche : musicale, religieuse, morale, pédagogiques, sociale, politique, technique — photographique, esthétique, à partir desquelles elle juge le film.

Cette intentionnalité générale des spectateurs, encore plus clairement constatable dans les diverses prises de position — qui se distinguent dans la valorisation spontanée — dévoile la possibilité d'isoler un facteur, dans l'interpénétration des trois faits filmiques, par différenciation de la finalité, afin d'obtenir ainsi un objet spécifique pour un domaine d'étude déterminé dans le cadre de l'objet filmologique trilatéral.

### Relation interne

Il nous reste encore à répondre à une question. N'y-a-t-il pas moyen de distinguer un objet dans le fait filmique, à présent détaché de toute finalité externe, un objet dont la nature essentielle serait en soi-même abordable et pourrait être défini ?

La réponse à cette question, quand à un objet indépendant, dépouillé de toute finalité extérieure, attirant et facile à manipuler, ne put être donnée qu'après la réponse aux questions sur l'intentionnalité des auteurs de films et leur relation aux trois faits filmiques.

Il est à présent clair que le film est inconcevable et indescriptible détaché de ses réalisateurs et de son public destinataire, détaché de cette double relation par exemple une chose dotée d'une relation de finalité essentielle propre.

Tout ce qu'est le fait filmique, il le doit à ses auteurs, à son public. Sa perfection, son ordre de lumière et de son, tous ses éléments (séquence, plan, shot) reçoivent leur signification et leur sens de la création et de la perception.

### Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons dire que l'objet d'une filmologie possible est plus nettement profilé grâce à un élargissement d'une part, à un rétrécissement de l'autre, ainsi que mieux défini par l'introduction d'une investigation quand aux relations mutuelles du sujet et de l'objet.

L'objet a été élargi par un fait filmo-créatif, contenant les différentes phases de l'idée filmique à partir de l'inspiration créative jusqu'à l'effet primaire et qui forme ensemble avec le fait cinématographique les aspects les plus importants de l'objet d'étude de la filmologie.

Nous avons ainsi ramené le fait filmique à sa juste valeur : en tant que cristallisation d'un ordre créatif, il forme un fondement matériel d'après certaines légitimations (ex. : conditionnements psychol.). Ses caractéristiques essentielles sont : être clair et accessible, offrir les possibilités d'évocation et d'appréciation ultérieure de la part du spectateur. Enfin nous avons été à même d'isoler les trois faits filmiques de leur interpénétration dans la réalisation ou la participation au film, nous avons pu les spécifier par l'analyse de la finalité dans le cinéma. Il fut alors possible de distinguer plusieurs aspects aussi bien du côté des auteurs que de celui des spectateurs. Ces différents aspects rendent l'objet de la filmologie plus abordable, plus définissable par rapport aux divers objets de tous les domaines qui ressortent de la filmologie.

Ainsi nous déterminons par exemple l'objet d'une esthétique filmique d'une part à l'aide de l'invention des auteurs, in casu le régisseur dirigée vers la perfection de travail en tant qu'œuvre d'art et vers le public esthétiquement conditionné, et d'autre part en analysant et en décrivant la prise de position esthétique dirigée vers la perfection et la création du film, l'expérience et la valorisation du public dans leur relation avec les faits filmo-créatif, filmique et cinématographique. A présent que nous possédons une définition de l'objet et un procédé de distinction pouvant servir à une spécification ultérieure, il nous reste encore à éclaircir la méthode et la façon d'ordonner et de grouper toutes les considérations en relation avec cette unité, c'est à dire une investigation de la ou des méthodes de travail à appliquer.

R. RAES