

ARTHEMIS

Advanced
Research Team
On History
and Epistemology
of Moving Image
Studies

Qui sommes nous?

ARTHEMIS est une équipe de recherche financé par le FQRSC, situé à l'université Concordia et dirigée par Martin Lefebvre. Le groupe est associé au centre de recherches FIGURA de l'université Concordia et de l'UQAM. Son objet d'études est le cinéma et l'image animée conçues comme des pratiques culturelles et des formes de connaissance. Le noyau de l'équipe est formé de 10 chercheurs provenant de trois universités.

Charles Acland (Chaire de recherche en communication de l'université Concordia, Département de communication)

Michael Cowan (Études allemandes, université McGill)

Yuriko Furuhata (Études asiatiques, université McGill)

John Hunting (Sciences humaines, Cegep Dawson)

Martin Lefebvre (Chaire de recherche en études cinématographiques de l'université Concordia, école de cinéma Mel Hoppenheim)

Julianne Pidduck (Communications, Université de Montréal)

Catherine Russell (École de cinéma Mel Hoppenheim, université Concordia)

Masha Salazkina (Chaire de recherche en arts médiatiques et cultures transnationales de l'U. Concordia, École de cinéma Mel Hoppenheim)

Marc Steinberg (école de cinéma Mel Hoppenheim, université Concordia)

Haidee Wasson (école de cinéma Mel Hoppenheim, université Concordia)

Ce que fait ARTHEMIS

Le cinéma est devenu le principal mode d'expression visuel du XXe siècle et la plus importante industrie de l'image dans l'histoire. Aujourd'hui, grâce au développement de la technologie numérique, l'image en mouvement est partout: cinéma, TV, Internet, sur les écrans des téléphones cellulaires, des ordinateurs, des lecteurs MP3, des lecteurs DVD portatifs. Ses usages et ses genres se multiplient: fiction, documentaire, art, jeux vidéos, téléjournal, vidéo-clips, imagerie médicale, surveillance, dessins animés, publicité. De plus, l'impression grandissante est que tous ces écrans se réfèrent maintenant mutuellement entre eux. C'est ce qu'avait illustré de façon inattendue l'attaque contre le World Trade Center en 2001: pour de nombreux téléspectateurs la scène captée en direct semblait sortir tout droit d'un film. Illustration aussi de l'importance du cinéma pour l'imaginaire contemporain,

de ce qu'il accomplit dans nos vies et des formes de médiation qu'il opère. Devant ces faits, devant la présence accrue des caméras et des écrans, on ne saurait mettre en doute la nécessité d'une expertise portant sur l'image en mouvement et sur ses usages afin d'articuler, fouiller et éclaircir les enjeux sociaux, culturels et politiques qui y sont liés. Qu'il s'agisse tantôt de comprendre l'impact de ces images sur le comportement (les films, les jeux vidéos violents rendent-ils violent?), tantôt de comprendre comment nous les comprenons (comment se déploient les récits, les arguments, sur la matière audiovisuelle?), ou encore de comprendre comment elles se distinguent d'un enregistrement "transparent" d'une perception (quelles idéologies sont véhiculées par ces images? Faut-il distinguer entre violence de l'image et violence dans l'image?), le XXe siècle a élaboré de vastes réseaux discursifs et forgé des concepts qui rendent possible cette expertise.

C'est précisément cette expertise qu'ARTHEMIS interroge en

examinant ses conditions d'émergence, de croissance et de consolidation, ses déplacements, ses enjeux, ses conceptions, et les principes épistémologiques qui la guident. Née en réponse à l'espace croissant occupé par le cinéma dans la sphère publique à partir du milieu des années 1910, alors que le cinéma connaît d'importantes mutations liées à son institutionnalisation, l'expertise sur le cinéma et l'image en mouvement se développe aujourd'hui principalement dans les départements d'études cinématographiques ou encore de communication qu'on trouve dans les universités. En Amérique du Nord et en Europe, ces disciplines (ou "interdisciplines") sont en plein essor. Mais elles sont récentes et n'ont pas encore donné lieu à beaucoup d'examens historiques ou épistémologiques. C'est aussi un domaine dont la "culture" s'est radicalement transformée au fil du XXe siècle. La programmation d'ARTHEMIS vise à combler cette lacune et à cerner l'institution et le foisonnement du champ (inter)disciplinaire que constituent aujourd'hui les ECIM.

L'objectif général de notre programmation est de montrer comment la création de l'expertise en ECIM suppose un ensemble de conditions précises en fonction de quoi elle se développe, se transforme et se diversifie alors que prolifère la pénétration socioculturelle des images en mouvement et que ses usages se diversifient. Cette recherche vise (1) à mettre au jour les constellations de facteurs et de déterminations, les différentes conditions de possibilité ayant participé à l'émergence d'une expertise et d'un discours savant sur l'image en mouvement et d'une (inter)discipline universitaire reconnue, dans une optique historique et comparative; (2) à travers des enquêtes de nature épistémologique, à étudier la nature des concepts élaborés par les ECIM, à étudier la rationalité discursive de ce domaine en fonction de ses différentes visées épistémiques; (3) à mettre au jour la constitution et les enjeux propres à une "culture" des ECIM à travers ses différentes traditions.

Les Axes de recherche

La programmation d'ARTHEMIS se décline aujourd'hui selon 3 nouveaux axes: **Axe 1: L'histoire des ECIM; Axe 2: Épistémologie des ECIM; Axe 3: La culture des ECIM.** Ensemble, ces axes rendent compte des principaux facteurs, discours et pratiques qui concourent à l'émergence, au foisonnement et à la consolidation des ECIM comme entreprise du savoir. Ils recouvrent des recherches historiques et théoriques, et constituent autant de portes d'entrée pour accéder à notre objet de recherche, soit l'image en mouvement telle qu'on la représente à travers le savoir et l'expertise développés à son sujet dans les ECIM.

Contexte de la programmation.

Les ECIM ont connu une croissance fulgurante depuis 1960 aux É.-U. et en Europe. Elles sont entrées à l'université de façon massive et des programmes de Ph.D. forment maintenant des spécialistes. Des assoc. professionnelles, des revues savantes ont vu le jour et se sont ajoutées à des institutions déjà existantes alors que se transformaient les conditions mêmes de l'"expérience cinéma". On ne s'est pourtant guère interrogé sur le statut des ECIM, leurs présupposés, leurs conceptions, les savoirs qui les fondent et ceux dont elles assurent le fondement. Or, les ECIM se sont intégrées difficilement à l'université et à sa structure disciplinaire: il est apparu assez tôt, suite à l'intégration massive et rapide

des images en mouvement dans le tissu socioculturel, qu'elles soulevaient d'importants enjeux interdisciplinaires que l'université avait du mal à rencontrer alors même que de nombreuses disciplines des sc. humaines et sociales se sentaient concernées par leur prolifération. C'est pourquoi, s'il existe des départements voués exclusivement à l'étude du cinéma, il se trouve souvent qu'on loge les ECIM (même aujourd'hui) à l'enseigne d'autres unités: communication, lettres, ou histoire de l'art. Devant ce parcours bigarré et l'éclatement interdisciplinaire de ceux qui les pratiquent, comment penser les ECIM? Nos recherches démontrent qu'il n'existe pas de noyau dur à l'objet des ECIM autour duquel une discipline s'élaborerait, comme l'illustre aujourd'hui l'introduction des nouveaux médias dans son giron. Brosser un tableau des ECIM ainsi que des enjeux qui ont présidé à leur émergence c'est alors faire état d'un jeu constant de hiérarchisation et de réaménagements incessants, d'exclusions et d'inclusions, et de visées souvent implicites. Il existe bien quelques tentatives pour rendre compte de certains secteurs précis des ECIM: ouvrages consacrés à tel ou tel aspect des ECIM; à l'histoire des théories du cinéma; à la pratique de l'histoire du cinéma; à l'histoire de la Cinémathèque française; ou encore certains travaux sur la cinéphilie. D'autres ont examiné l'histoire de certaines revues (cf. deBaecque sur les Cahiers du Cinéma), l'intégration d'un cinéaste dans les discours des ECIM (Kapsis sur Hitchcock), etc. Il s'agit là, toutefois, d'interventions "locales" ou ponctuelles qui ne prennent pas en compte l'ensemble du champ des ECIM ni ses conditions d'émergence et de croissance, ses perspectives épistémologiques et sa culture.

Description des axes de recherche

1er Axe : L'histoire des ECIM.

Cet axe vise à cerner les conditions d'émergence et de consolidation des ECIM. Il gravite autour de 3 problématiques: l'étude des conditions conceptuelles, des conditions matérielles et technologiques, et des conditions institutionnelles. L'équipe ARTHEMIS étant polyglotte (les CHU de l'équipe lisent et parlent le français, l'anglais, l'allemand, l'italien, le russe et les langues slaves, l'espagnol, le portugais, le japonais) ses travaux ont une étendue internationale unique dans le domaine des ECIM.

Conditions conceptuelles. Faire l'histoire d'un champ disciplinaire c'est aussi faire l'histoire des idées que ce champ entretient sur son objet. Or, depuis 1895 d'importantes transformations ont touché l'idée même de l'image en mouvement. Ces transformations conceptuelles en ont d'ailleurs déterminé en partie l'étude, qu'il s'agisse de son intégration dans les sc. humaines (p. ex., le cinéma comme forme d'expression et comme "art") ou dans les sc. sociales (p. ex., l'image en mouvement comme agent de délinquance et de désintégration du tissu social!).

Dans le premier cas, par exemple, il est raisonnable de croire que la possibilité d'interpréter l'image en mouvement en constitue un des moments fondateurs (Lefebvre 2007a). Mais ce qui, avec le recul, semble aller de soi est en fait le résultat d'un parcours complexe dont l'histoire reste encore à faire. Car il faut bien le dire: en 1895 les spectateurs de *L'Arrivée d'un train* (...) (Lumière, 1895) ne songeaient pas à voir dans ce train qui fonçait vers eux une métaphore ou une allégorie de la modernité ou, encore, du progrès. Plus tard, à l'époque des Gance, Eisenstein ou Vertov la situation avait changée: c'est, entre autres, pour leur statut symbolique que les machines et trains sont utilisés. Que s'est-il donc passé entre ces deux moments? D'où vient ce désir (et cette habitude) de voir plus dans les images en mouvement que ce qu'elles donnent à percevoir? Nous savons bien peu de choses aujourd'hui sur l'émergence de l'idée de l'interprétabilité des images en mouvement. Pourquoi et comment — dans quel contexte discursif et social — a-t-on commencé à interpréter les films, à quelles fins? Quelles ont été les conditions requises pour le faire — tant du côté des spectateurs/interprètes que du côté des films et de leurs usages? Fallait-il faire émerger les notions d'intentionnalité,

d'"auteur" ou de fiction? Quels types d'interprétations ont d'abord été produits? Quels types de films a-t-on d'abord interprété? De quelle manière la pratique de l'interprétation s'est-elle propagée d'un genre discursif (le compte rendu journalistique, la critique) à un autre (le discours savant)? Quelles sont les stratégies d'interprétation qui dominent d'une époque à l'autre et que révèlent-elles sur nos conceptions du cinéma? Il est clair qu'un ensemble de facteurs ont contribué à cette transformation conceptuelle. Des questions analogues touchent l'intégration des ECIM dans les sc. sociales à partir des fameuses Payne Fund Studies dès la fin des années 20 jusqu'à la filmologie dans les années 50: conception iconophobique du cinéma comme agent social nocif induisant des comportements délinquants ou soumettant ses spectateurs à des messages subliminaux. Ces idées ont eu un rôle déterminant dans l'émergence d'une expertise sur les médias (Lefebvre 2009).

Pour étudier ces phénomènes nous poursuivons des analyses comparatives des discours sur le cinéma et des pratiques filmiques. Il s'agit dès lors d'examiner la représentation du cinéma dans les différents genres de discours à son sujet (publications, développement des cursus universitaires, etc.) de façon à saisir dans quel type de discours et à quel moment émerge un réseau de notions importantes (p. ex., "auteur", "œuvre", "intention", "signification", "valeur esthétique", "fiction"); d'examiner comment ces notions se déclinent historiquement et se transforment, et comment elles participent à des mouvements intellectuels et socioculturels plus vastes d'une période à l'autre.

Conditions technologiques. On l'a souvent répété: avant d'être un art, avant d'être une industrie, le cinéma était d'abord une technologie. Si la fascination initiale portée à l'endroit du mécanisme cinématographique s'est rapidement estompée, un intérêt du même ordre resurgit à divers moments-clés de l'histoire du cinéma: l'arrivée du son, de la couleur ou des grands formats de projection en sont les exemples les mieux connus. À cet égard, l'avènement des technologies numériques constitue la dernière grande innovation à secouer le domaine du cinéma. L'essor récent de certaines approches dites "archéologiques" du cinéma et des études intermédiaires a d'ailleurs poussé plusieurs historiens à réinvestiguer différents pans de l'histoire technologique du cinéma ou à explorer plus avant divers dispositifs techniques. Or, dans la mesure où l'objet des ECIM (l'image en mouvement) est en partie déterminé par la technologie, il va de soi que cette dernière détermine partiellement son étude. Ceci dit, on s'est rarement penché sur l'impact de ces innovations technologiques — c.-à-d. les nouveaux dispositifs techniques qui affectent la façon de fabriquer, de distribuer ou de présenter des images en

mouvement — sur les ECIM. Nos travaux visent précisément à explorer de tels enjeux, en insistant sur la façon dont les transformations technologiques peuvent bouleverser notre conception de l'image en mouvement, de ses propriétés fondamentales et de ses usages. Des recherches sur l'émergence du projecteur 16mm et les réseaux parallèles de distribution qu'il a encouragé (lesquels on facilité l'accès éducatif aux films), sur les pratiques filmiques contemporaines (tant les "blockbuster" que les différentes formes du "media mix"), sur l'émergence des supports vidéo et DVD (qui offrent un nouveau mode d'accès à la matière filmique et de nouvelles manipulations: arrêt sur l'image, transports avant et arrière à volonté, vitesses variables et accès non-linéaire sur DVD) permettront aux chercheurs d'ARTHEMIS de contextualiser l'impact des innovations technologiques sur l'historiographie et la théorie du cinéma.

Conditions institutionnelles. Enfin, il convient d'offrir une histoire des institutions qui, à travers des discours et des pratiques, ont joué un rôle clé dans l'institutionnalisation et la consolidation des ECIM. Nos recherches examinent principalement 3 institutions dans leurs interactions avec les ECIM: les institutions de la cinéphilie; les institutions socio-communautaires; les institutions pédagogiques.

Les institutions cinéphiliques. Les ECIM sont-elles une excroissance de la cinéphilie? Selon Metz (1975) une des conditions préalables à l'émergence des ECIM est l'amour du cinéma. Les institutions cinéphiliques comme les ciné-clubs, les cinémathèques et les revues de cinéma ont effectivement joué un rôle clé dans la formation des ECIM en leur offrant des lieux d'archives et de visionnement de même qu'un premier groupe important de concepts et de notions. Notre recherche vise à relier l'histoire de la cinéphilie et de ses institutions avec celle des ECIM. En particulier, nous étudions les différentes "cultures du goût" (Bourdieu, 1979) auxquelles la cinéphilie a donné lieu. Les frontières ont longtemps été floues entre "l'étude" du cinéma d'un côté et, de l'autre, l'"amour", le "désir" et la "défense" du 7e art. Dans l'économie des discours et des savoirs sur le cinéma de nombreuses notions, comme celles d'auteur ou de style, appartiennent autant à la rhétorique cinéphilique qu'à l'étude académique du cinéma. D'une part, c'est en partie grâce à la cinéphilie que les ECIM se sont taillées une place à l'université aux côtés de disciplines comme l'histoire de l'art et la littérature. D'autre part, à titre de discours "évaluatif" (en tant que forme d'appréciation et de désir du cinéma) la cinéphilie constitue un discours excessif (pathémique) où les catégories du goût se mêlent à une version bien particulière de l'expérience du cinéma. Or, depuis la fin des années 1960 le statut même de la cinéphilie comme fondement des ECIM a été remis en question (par la sémiologie, le

marxisme, le féminisme, etc.). Metz, par exemple, note qu'en vertu du rôle puissant que joue la cinéphilie, la théorie du cinéma menace constamment de glisser dans son contraire, un discours de l'objet risquant alors de se substituer à un discours sur l'objet. En outre, une distinction dont il conviendra de clarifier les enjeux s'est instituée entre le savoir de la cinéphilie et l'expertise des EC, l'un et l'autre portant souvent sur les mêmes objets. Une histoire raisonnée de la cinéphilie (ses institutions, ses pratiques) en rapport avec le champ des ECIM doit montrer comment, malgré sa défense du cinéma, sa participation à la formation d'un public cultivé et l'élaboration de concepts et de notions importantes pour les ECIM, elle constitue aussi un lieu de résistance aux ECIM.

Les institutions socio-communautaires. Dès 1915, H. Münsterberg notait le potentiel éducatif de l'image en mouvement. Le naissance du mouvement documentaire à la fin des années 20 (suite au développement du format 16mm) va permettre l'émergence d'institutions publiques et parapubliques concernées par la fonction sociale du cinéma (information, éducation, formation citoyenne à la vie publique). Différents groupes organisent des séances de cinéma souvent accompagnées de conférences. Durant les années 1930, l'effort de guerre conduit à un ralliement sans précédent de ces groupes alors que les gouvernements reconnaissent le rôle du cinéma dans la formation de l'opinion publique. Cet intérêt pour le cinéma comme agent d'intervention social conduit à l'éclosion de nombreuses entités comme le National 16mm Advisory Cmtee (É.-U.) ou L'Institut canadien du film et l'ONF du Canada. Après la guerre d'autres institutions voient le jour comme le Film Council of America et le Educational Film Research Institute (É.-U.) alors que des institutions associées à la cinéphilie, comme le BFI ou la Cinémathèque Française, font aussi la promotion de l'usage éducatif du cinéma. Au Canada, le festival de Yorkton, l'Ontario Film Association et son Grierson Seminar, de même que la Cinémathèque Québécoise et la Cinematheque Ontario ont tous eu un impact considérable sur l'enseignement du et par le cinéma. Dans ce réseau à plusieurs têtes, les films d'avant-garde, expérimentaux, documentaires, et scientifiques occupent une place de choix. Notre objectif consiste à démontrer et documenter l'influence décisive de ce réseau sur les ECIM.

Les institutions pédagogiques. Les travaux de Polan (2007) montrent que le premier cours de cinéma aux É.-U. a eu lieu en 1915. À cette époque (1915-1935) l'enseignement du cinéma en milieu universitaire est rare et seule une poignée de cours sont offerts dans différents dépts. (psychologie, philosophie, littérature, commerce). En G.-B. et en France l'entrée du cinéma à l'université est plus tardive. Poursuivant l'étude de Polan, l'objectif des travaux de ce volet est

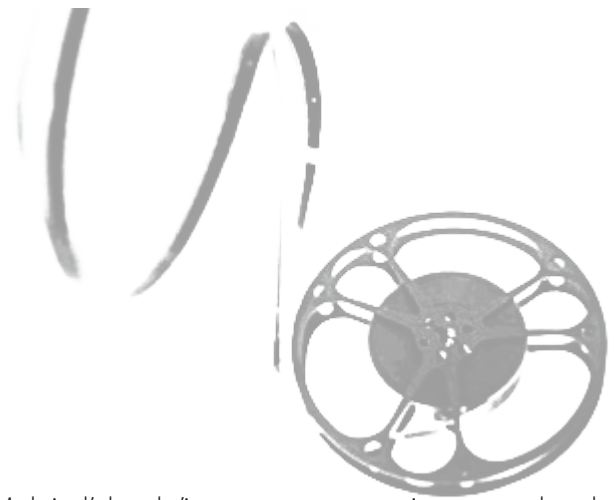
d'étudier et de documenter l'entrée des ECIM à l'université. Pour le seul cas de la France nous examinons les projets pré-curseurs comme l'Ecole technique photo-cinéma (1926), le Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma (1940), l'IDHEC (1944), et l'Institut de filmologie à la Sorbonne (1947), le rôle de l'EHESS et du CNRS (années 60) afin de comprendre les conditions de succès ainsi que les échecs de ces projets. Des travaux cherchent également à documenter la situation canadienne. Du coup, nous étudions aussi le clivage qui s'est installé dans l'enseignement supérieur entre la pratique du cinéma et l'étude du cinéma.

2e AXE: Épistémologie des ECIM.

Les ECIM ne constituent pas un champ disciplinaire unifié au plan épistémologique. Historiquement divisées — dans la sphère Euro-Américaine — entre les sciences sociales, les sciences humaines et les lettres, les ECIM produisent des savoirs et des connaissances très variés, et ce, en fonction de visées épistémiques parfois très différentes. Mais à partir du moment où émergent des discours savants sur les ECIM et où ceux-ci s'institutionnalisent, différents questionnements épistémologiques surgissent qui relèvent de la reproduction et de la légitimation de ces savoirs et de ces connaissances. Par exemple, comment distinguer les discours académiques en ECIM de ceux qui relèvent de la critique non universitaire (y compris de la critique sérieuse)? La pratique herméneutique y est-elle différente? Leurs visées sont-elles distinctes? Faut-il distinguer les types de connaissances et de savoirs qu'on y produit? À ce titre, l'essor de ce qu'on a appelé la "Théorie" à compter des années 70, puis de l'historiographie dans les années 80, semblent constituer des façons de distinguer et de légitimer certaines pratiques épistémiques des ECIM universitaires face aux autres discours sur le cinéma, dont ceux de la cinéphilie. Pourtant les ECIM se sont peu interrogées sur l'aspect proprement épistémologique qui marquent leur démarche: ses outils, ses concepts, les théories de la connaissance auxquelles elles se réfèrent, ses formes de rationalité.

L'hypothèse de départ des travaux qui forment cet axe est la suivante: on ne saurait rendre compte des enjeux épistémologiques des ECIM qu'en étudiant les visées (et valeurs) épistémiques qui les animent, que celles-ci soient esthétiques, éthiques ou logiques. La complexité épistémologique des discours savants en ECIM émanent du fait que différentes visées peuvent les animer de façon enchevêtrée.

Une enquête épistémologique sur un domaine comme les



ECIM doit d'abord s'interroger sur ce qui en assure la valeur épistémique, entendu, par exemple, que la vérité constitue une telle valeur dans des domaines scientifiques plus "unifiés" que les ECIM. En effet, du côté des sciences positives (et dans le contexte d'une théorie de la connaissance réaliste), c'est la recherche de la vérité comme traduction logique d'un horizon à la fois esthétique et éthique (plan des valeurs) qui permet l'émergence de la méthode scientifique dont la tâche est d'assurer la rationalité du discours scientifique — et non seulement sa scientificité (au sens de Popper, par exemple). Pour le dire autrement: la méthode scientifique (entendue au sens très large que lui confère le philosophe/épistémologue C. S. Peirce) est d'abord ce qui assure qu'un raisonnement puisse réagir et se mesurer à autre chose que soi-même de façon à en permettre la critique. En outre, nous savons que les sciences "dures" visent à produire des théories capables de résister à l'épreuve du monde de manière à ce que nous formions des croyances stables et des attentes. La vérité dans ce contexte est un espoir régulateur de l'enquête. Mais qu'en est-il d'un champ comme les ECIM?

Si le domaine des ECIM ne s'offre pas comme une discipline unifiée (ou "compacte"), c'est précisément parce qu'il n'y a pas chez lui d'horizon ou de valeur épistémique unique à partir duquel pourraient se déployer méthode et critique. Il n'y a pas non plus d'objet unique, clos: étudier les images en mouvement, c'est étudier un ensemble indéfinissable de réseaux, une vaste série de séries médiatiques, sociales, culturelles, historiques, économiques, esthétiques, identitaires, éthiques, philosophiques, psychologiques, technologiques, écologiques, etc. Les images en mouvement, en effet, intéressent tous les savoirs concernés par l'humain. Cela laisse parfois l'impression que les ECIM forment un champ interdisciplinaire plus ou moins kaléidoscopique ou anarchique (c'est selon) souvent dominé par des croyances non fondées (ou encore des hypothèses vagues et de simples analogies, cf. Bouvresse, 1999) voire même des théories autoréalisantes ("self-fulfilling theories").

Or, dans ce contexte d'incertitude face aux visées des ECIM et sous les effets conjugués de deux mouvements importants ces dernières années, l'historiographie et le cognitivisme, on s'interrogera sur la nature du savoir et sur la nature des théories que produisent les chercheurs en ECIM, en particulier en ce qui concerne leur jonction avec les sc. humaines et les lettres. Aussi, des débats commencent à poindre reprenant pour l'essentiel ceux de l'épistémologie classique en science. S'opposent du coup des thèses nominalistes et relativistes comparables à celles qui ont conduit aux positions de Kuhn ou de Feyerabend et à diverses formes de scepticisme, et des thèses positivistes et empiricistes plus proches, entre autres, du falsificationnisme de Popper. Dans le premier cas certains auteurs (p.ex., M. Turvey ou R. Allen) tentent de démontrer que science et théorie n'ont pas leur place dans les ECIM dès lors qu'on les assimile aux "humanities" puisqu'elles ne concernent rien d'empirique (et donc rien qui soit vérifiable ou falsifiable). Les ECIM n'expliqueraient rien (au sens de la distinction Erklären et Verstehen dans la tradition allemande). Dans le deuxième cas, d'autres auteurs (comme D. Bordwell ou N. Carroll) croient que les théories en ECIM doivent épouser une démarche explicative en adoptant le modèle des sciences de la nature, sans quoi elles ne produisent pas de connaissances et tombent dans le domaine de la pure spéculation métaphysique, la pseudo-science, le dogmatisme voire même l'irrationalisme (croyances adoptées ou rejetées de manière incontrôlée, sans faire l'épreuve de quoi que ce soit d'extérieur à elles).

Nos travaux dans cet axe visent sortir du piège tendu par ce dualisme épistémologique en distinguant les différentes manifestations de la rationalité à l'oeuvre dans les théories en ECIM. Nous montrerons que l'absence de fondements ne conduit pas nécessairement au scepticisme et au relativisme et qu'il y a d'autres choix que celui du dualisme. Il ne s'agit donc ni de convertir les ECIM (et ses théories) toutes entières dans les termes de la science nomothétique, ni de rejeter le rationalisme, ni même de convertir les démarches plus proprement scientifiques dans les termes du "textualisme", mais plutôt de reconnaître que (1) c'est d'abord à travers la raison et non à travers l'accès à la vérité (au sens métaphysique du terme) qu'une épistémologie générale est possible et (2) que le travail de la raison, c'est-à-dire la critique et le contrôle de la croyance, repose sur des opérations différentes et requiert un cadre différent selon que la visée d'un discours est esthétique, éthique ou logique. Ces principes sont conséquents avec les travaux d'épistémologues contemporains (Putnam ou Tiercelin) selon lesquels, qu'il s'agisse des sciences empiriques ou de sciences humaines, on ne saurait juger de la valeur (y compris la vérité) de

l'application des concepts qu'à travers une forme de vie (c'est-à-dire à travers le vécu comme interprétance). C'est ainsi qu'une théorie esthétique en ECIM n'aurait pas à être vraie ou falsifiable au sens où l'entend la science positive. Il ne s'agit pas d'une théorie scientifique! Par conséquent, ce n'est pas sur ce terrain qu'on pourra la critiquer (et saisir là où porte sa rationalité). Notre espoir régulateur est ailleurs: dans la capacité d'une telle théorie à rendre compte de nos habitudes de sentiment ("habits of feeling"), à nous forcer à les réviser ou encore à nous conduire à développer de nouvelles habitudes qui soient — ou qui nous semblent — plus admirables encore (cf. Lefebvre, 2007a).

Ces hypothèses, qui visent la démarche même de la connaissance dans les domaines réputés "mous" des sc. sociales, des sc. humaines et des lettres — domaines auxquels se rattachent une part importante des recherches en ECIM —, seront soumises à l'épreuve d'une analyse des formes de rationalité qui s'y manifestent. Elles permettront de différencier les attaches épistémologiques des théories et des concepts en ECIM. Une attention particulière sera accordée aux discours herméneutiques — ce qui permettra de faire appel à certains travaux du 1er axe. Les différentes visées de ces discours (parmi les plus communes: l'explication historique, culturelle ou sociale, le faire "voir comme", l'expression d'une expérience esthétique, le désir de faire apprécier une oeuvre, etc) et les moyens mis en oeuvre pour les réaliser seront au coeur de l'analyse, car c'est en fonction de ces visées qu'il sera possible d'envisager comment se forment et se stabilisent les croyances que les ECIM produisent (ou renforcent). Mais cela suppose aussi de mettre au jour les différentes croyances "d'arrière-plan" — faillibles mais plus ou moins vagues, et donc difficile à réfuter — qu'un champ disciplinaire entretient eu égard à ses objets d'étude, et qui forment une sorte de sens commun critique interne à ce champ (p. ex. les notions qu'un film est un objet relativement cohérent et qu'il est déterminé par des forces extérieures susceptibles de s'exprimer en lui: un auteur, une société, un zeitgeist, un parti-pris esthétique, etc.). Nous verrons alors que ce qui, au-delà des différentes visées de l'interprétation, distingue souvent les approches critiques (notamment dans différentes aires culturelles et historiques, cf. Axe 3) c'est la façon dont ces croyances d'arrière-plan sont mobilisées dans différentes lectures (cf Lefebvre, 2007b).



3e Axe. La culture des ECIM.

Des sociologues et des spécialistes des sciences de l'éducation (p. ex., P. Bourdieu ou T. Becher) ont démontré que les disciplines académiques sont des espaces où se forment des identités, des "tribus académiques" pour utiliser l'expression de Becher. Ces travaux illustrent aussi comment la pratique d'une discipline académique a partie liée, voire même engendre des façons de voir et de concevoir le monde. Ces identités se déclinent de différentes façons. Par exemple, les traditions nationales des ECIM en France, aux États-Unis et au Japon sont très différentes. Ces différences touchent à la fois les lieux institutionnels où l'on pratique et dissémine les ECIM, l'organisation de ces lieux, les objets d'étude et la façon qu'on a de les concevoir. Ces questions sont distinctes des problèmes historiques et épistémologiques traités dans les axes 1 et 2, mais à l'évidence elles ne leur sont pas entièrement étrangères non plus: elles en offre un autre regard, orienté vers d'autres préoccupations qui s'apparentent plutôt à la sociologie et à l'anthropologie — voire à une approche "cultural studies" — d'un champ disciplinaire. En effet, tant l'histoire des institutions que les considérations épistémologiques sur les visées et les croyances d'arrière-plan participent des enjeux que soulèvent les questions d'identité disciplinaires et de traditions culturelles au sein des ECIM.

La lente et difficile intégration des ECIM à l'université est un double symptôme: celui d'un objet au statut culturel d'abord douteux (le film est à l'origine un divertissement forain) difficile à légitimer de façon autonome au sein d'un département qui y consacrerait toutes ses ressources; mais aussi celui d'un objet dont on ne sait pas sous quelle pertinence on doit en privilégier l'étude: beaux-arts, lettres et esthétique, communications de masse, sociologie, économie, psychologie, etc. Or, ces pertinences ont variées selon les traditions intellectuelles nationales. Par exemple, après quelques approches sans lendemain du côté des sciences sociales, c'est surtout du côté des lettres et de l'esthétique que s'est développée la réflexion française sur le cinéma, même lorsqu'elle a adopté une perspective structuraliste et formaliste dans les années 60 et 70. En outre, le radicalisme politique post-68 qui s'était emparé d'une part de la production théorique (Les cahiers du cinéma, Cinéthique) s'est rapidement résorbé dans des problèmes de poétique (sémiologie du cinéma, énonciation). En revanche, dès que la perspective structuraliste a traversé la Manche au début des années 70 elle a acquis une dimension politique inédite dans son pays d'origine en se mariant à une tradition d'étude des médias plus sociologique. Ainsi, la "Screen Theory", bien qu'elle se référait initialement à la pensée française (Metz,

Althusser, Lacan), demeure un phénomène profondément anglo-saxon ayant accouché d'approches aux images en mouvement qui restent largement inédites en France aujourd'hui encore (féminisme, "Queer Theory", "Identity Politics", "Cultural Studies"). De même, au Japon, la traduction, à partir des années 60, de textes européens sur la nature de la reproduction technique (dans les travaux d'A. Bazin, E. Morin, W. Benjamin), ont eu un impact considérable sur la conception japonaise de l'image (eizô), mais en délaissant la dimension théologique jusqu'alors propre à la pensée occidentale sur l'image. Ces exemples mettent en lumière deux aspects de la culture des ECIM qu'il importe d'étudier: l'existence de différentes traditions nationales pour approcher les images en mouvement; une circulation transnationale complexe qui touche à la fois les conceptions et les pratiques épistémiques, c'est-à-dire les manières de voir et de concevoir l'image en mouvement.

De telles études nécessitent toutefois que l'on abandonne certains lieux communs. Au premier chef parmi eux, l'idée qu'il n'existe pas de véritable tradition en ECIM hors de l'Amérique du Nord, d'une petite poignée de pays en Europe de l'ouest et de l'URSS à l'époque des Eisenstein, Koulechov et Pudovkine. Divers facteurs (tant culturels qu'institutionnels) ont assuré l'existence aujourd'hui d'une véritable hégémonie de la pensée francophone et anglophone sur les ECIM, au point que l'on a l'impression — mis à part les travaux de quelques outsiders italiens ou allemands — que les autres traditions sont inexistantes ou mortes. Or, ce n'est pas le cas. Les chercheurs d'ARTEMIS poursuivent des travaux qui visent à recouvrer et à faire connaître des travaux qui proviennent d'autres traditions (notamment en Amérique latine: Argentine, Brésil, Cuba, Mexique; et en Asie: Japon et Corée) et à comprendre la dynamique transnationale du pouvoir qui les marginalisent. À l'heure où la culture visuelle se mondialise on ne saurait limiter l'étude des ECIM à la sphère Euro-Américaine canonique. En effet, si l'on s'intéresse de plus en plus à la production des images en mouvement dans les pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, d'Europe de l'est, du Moyen-Orient et du Maghreb, il importe également de connaître les outils analytiques, les traditions conceptuelles et les catégories avec lesquelles on y réfléchit l'image en mouvement, et de mieux comprendre leurs fonctions et leurs généalogies au sein même de ces sociétés. C'est dans ce contexte que nos travaux, par exemple, examinent l'influence exercée par la critique marxiste italienne des années 30 et 40 sur la culture filmique dans des pays comme le Brésil, l'Argentine et Cuba. En collaboration avec le Permanent Seminar on the History of Film Theory, de telles études s'accompagneront de traductions d'inédits en provenance d'Amérique latine et d'Asie.