

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

60 | 2010
Varia

Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928)

Doctor Toulouse, or the cinema as seen by a physiologist (1912-1928)

Jean-Paul Morel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3874>

DOI : 10.4000/1895.3874

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 122-155

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Paul Morel, « Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3874> ; DOI : 10.4000/1895.3874

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928)

Doctor Toulouse, or the cinema as seen by a physiologist (1912-1928)

Jean-Paul Morel

NOTE DE L'AUTEUR

à Thierry Lefebvre¹

- 1 Le Dr Toulouse, prénom Édouard, né à Marseille en 1865, mort à Paris en 1947 : qui donc est-il celui-là, et en quoi le cinématographe a-t-il pu l'intéresser ?
- 2 Son premier fait d'armes est de s'être lancé en 1896, alors que tout jeune docteur en médecine, dans une « enquête médico-psychologique » sur un écrivain déjà plus que notoire, Émile Zola². Une enquête, comme aimait à les faire Zola lui-même, dont l'objectif était d'essayer d'expliquer les origines du « génie », considéré par les « scientifiques », l'époque romantique passée, comme le produit d'une dégénérescence³. Et d'examiner l'écrivain sous toutes ses coutures, depuis son pipi-caca. Levée de boucliers pour cette intrusion dans l'intimité, surtout, parce que notre docteur enlevait le pain de la bouche aux critiques et futurs biographes⁴. Ce qui, en revanche, ne devait pas manquer de réjouir les chansonniers de Montmartre, à commencer par Aristide Bruant⁵, et lui assurer une prime notoriété.
- 3 C'est à Antonin Artaud qu'Édouard Toulouse doit ensuite sa reconnaissance dans le milieu et l'histoire littéraire. C'est en effet lui qui, en 1920, va prendre en charge, et pour une dizaine d'années⁶, le jeune Marseillais de 24 ans (d'où l'éventuelle connivence), déjà suivi pour troubles mentaux. Détectant vite ses capacités, au moins littéraires, il a le bon sens de lui confier le secrétariat de rédaction de sa revue *Demain*⁷, qu'il avait créée en 1912, – revue sous-titrée « Organe d'hygiène intégrale pour la

conduite de la vie intellectuelle, morale et physique », tout un programme... –, et lui confie même le soin de faire un compendium de ses articles, qui sera publié en 1923 sous le titre de « Au fil des préjugés »⁸.

- 4 La place, maintenant, qu'il occupe dans l'histoire de la psychologie expérimentale et de la psychiatrie, non disputée de son vivant – on n'a par ailleurs pas, avec ce (dernier ?) fils du positivisme, d'autre exemple de propagandiste aussi convaincu des idées qu'il entend défendre⁹ –, est à la fois reconnue et, par certains, discutée. On s'accorde au moins à lui reconnaître le mérite d'avoir créé, en 1897, le premier Laboratoire de psychologie expérimentale à l'École des Hautes Études, puis en 1922, à l'instigation de la « Ligue d'hygiène et de prophylaxie mentales » qu'il a fondée, l'ouverture à Sainte-Anne d'un « service libre », qui prendra le nom d'« Hôpital Henri-Rousselle » (du nom du co-artisan de cette innovation). Mais on diverge sur l'interprétation à donner de son hygiénisme et de l'eugénisme préconisé par l'Association d'études sexologiques et la Société subséquente qu'il a fondées en 1932. Le lieu n'est pas ici d'en débattre, il faut avant tout se garder des, hélas, classiques erreurs de lecture rétrospective contre lesquelles se sont élevées plusieurs études auxquelles nous renvoyons¹⁰.
- 5 Le cinéma allait avoir vingt ans quand le D^r Toulouse écrivit son premier article. Pas encore un art, il est encore considéré comme un simple moyen de reproduction mécanique, mais quel « champ d'observation » pour un psychologue que ce nouveau divertissement, au surplus populaire...
- 6 Nous ajouterons seulement au programme que ledit D^r Toulouse est l'auteur d'une pièce, dans le cadre de la lutte contre l'alcoolisme, écrite en collaboration avec André de Lorde (qui, lui, était bien de Toulouse), destinée sinon donnée au Grand-Guignol, et portée à l'écran par Jacques Grébillat : *la Double Existence du D^r Morart* (1920)¹¹.

[Texte 1] D^r Édouard Toulouse, « Psychologie du cinéma », *le Figaro*, mercredi 28 août 1912¹²

- 7 [NDLR] Nos lecteurs trouvent chaque jour, au « Courrier des théâtres », les réponses que veulent bien adresser les auteurs dramatiques au *Figaro*, relativement à la question du cinématographe¹³. Se plaçant à un point de vue plus général, le docteur Toulouse, directeur du Laboratoire de psychologie expérimentale à l'École des Hautes Études, nous adresse cet intéressant article.
- 8 Le succès du cinéma reste incompréhensible à bien des gens cultivés : ils boudent à ce théâtre populaire qui les choque par les scénarios mélodramatiques et les grosses farces. La vérité est qu'il a surtout contre lui d'être un art de reproduction¹⁴ ; et les plus raffinés n'aiment guère ces procédés, notamment que la photographie se mêle de rivaliser avec le dessin, ou le phonographe avec le chant. Aussi dissimule-t-on le plaisir qu'on est étonné d'éprouver parfois au cinéma, et je connais plus d'un littérateur distingué qui aime les spectacles de l'écran, mais s'y rend en cachette.
- 9 Je voudrais essayer d'expliquer ce goût nouveau et chercher quelles raisons peuvent le justifier.

*

- 10 Le cinéma est bien des choses à la fois. D'abord un moyen d'information ; et quand il montre des pays inconnus, une rue vivante du Japon, un intérieur hindou, lorsqu'il vous narre par des tableaux un événement récent, il vous donne de tout cela des impressions de réalité qu'aucune autre traduction ne saurait vous apporter aussi précisément. Dans ce sens, il sera un instrument historique incomparable.
- 11 Il est instructif dans des matières qui échappent à l'observation du public : en raccourcissant le temps, il fait assister aux mouvements d'une fleur, au développement d'une plante. Il peut montrer les infiniment petits, le grouillement de la vie microscopique des microbes. Plus simplement, il permet de regarder le « comportement » des animaux, leurs habitudes, leurs actes, leurs gestes, la manière dont ils se nourrissent et luttent. Et déjà ces scènes sortent du cadre des notions élémentaires. Lorsqu'on assiste aux combats féroces que des espèces différentes se livrent sous l'eau tranquille, il est sûr que cela émeut le sentiment et que cela excite la réflexion du spectateur le moins ouvert à la philosophie de la nature.
- 12 Toutes ces reproductions de scènes auxquelles nous ne pouvons assister et qui sont si éducatives pour les curieux de tous (les) âges, sont bien le domaine propre du cinéma. Je ne sais si c'est de l'art¹⁵, ni dans quel ordre on peut classer ces spectacles ; mais ils sont intéressants, instructifs, et suggèrent – par le mouvement de la vie – des pensées qui dépassent vraiment le champ de la simple lanterne magique.

*

- 13 Avec ses scénarios, le cinéma est encore un véritable théâtre. Et ce théâtre est spécial, – d'abord, par des trucs photographiques, qui permettent de produire des scènes irréelles. On peut ainsi faire apparaître et disparaître des personnes, leur faire accomplir des actes impossibles dans la vie réelle, des ascensions, des chutes, les mettre en apparence en présence d'animaux sauvages ou les situer dans les lieux où elles n'auraient pu se trouver. Il y a là des combinaisons susceptibles de traduire les imaginations les plus diverses, depuis la féerie jusqu'à la comédie fantastique. Mais jusqu'ici, reconnaissons qu'on n'a tiré de ces moyens que des scènes assez naïves.
- 14 La projection cinématographique a sur le théâtre l'avantage d'évoquer devant les yeux du public, des scènes, des sites, des êtres, qu'il serait impossible d'amener sur le « plateau ». Lui seul peut donner des décors authentiques, une villa sur la Corniche, une rue de Londres, une futaie de Fontainebleau. Et ces cadres ont parfois une couleur, une lumière merveilleuses, auprès desquelles le talent des peintres décorateurs de nos théâtres paraît bien froid. Ici, c'est le cinéma qui est le vrai, et le théâtre, l'artificiel.
- 15 On a le moyen de (re)présenter sur l'écran des spectacles impossibles à réaliser au théâtre, soit à cause de leur danger, soit parce que la succession des images est trop rapide pour la machination d'un théâtre. Ainsi, on a abondamment combiné des fantaisies qui amusent beaucoup le public populaire, une poursuite faite à travers mille obstacles qui sont successivement renversés, – étalages mis à terre, échafaudages écroulés, plafonds éventrés. En vérité, tous ces éléments n'ont encore été employés que dans des scénarios d'un art assez fruste. Mais ce sont des moyens nouveaux, qui étendent le pouvoir de ce théâtre spécial, dont il faut considérer moins ce qu'il a fait que ce qu'il est capable de faire.

*

- 16 Enfin, tout cela ôté, que reste-t-il de particulier au cinéma ? il a le mouvement, mais le théâtre aussi, et il n'a pas la parole ni le charme de la présence réelle. Comment cette expression si incomplète peut-elle charmer ? Essayons de le comprendre.
- 17 La reproduction cinématographique plaît d'abord dans la mesure où elle est – comme la photographie – une reproduction, c'est-à-dire un aspect inaccoutumé qui éveille l'intérêt de l'esprit. C'est par cela que la photographie d'un être cher que l'on a près de soi demeure captivante.
- 18 Il y a autre chose. Un paysage peint séduit ; et cependant, on peut le voir au naturel. C'est aussi qu'en le composant, et par le choix des éléments, l'artiste a exprimé sa pensée et ajouté à la nature¹⁶. Mais le cinéma choisit aussi, et un artiste peut s'y révéler. Comme les autres arts, il est donc une expression intellectuelle ; et c'est pourquoi nous pouvons attacher plus de curiosité, plus d'intérêt à un paysage de cinéma qu'à un paysage vrai, de même à un groupe d'arbres peints qu'au jardin qui a servi de modèle.
- 19 Mais la reproduction altère les traits des personnes ? Cette difficulté a été avantageuse, car elle a forcé à un choix rigoureux des acteurs. Cela paraît singulier à dire, mais les plus beaux visages féminins se voient au cinéma ; car seuls les plus purs, les plus agréables peuvent lutter contre les déformations de l'écran. Et la beauté féminine joue dans tous les films – surtout d'origine américaine – l'attrait essentiel.
- 20 Il n'y a pas la parole, et le scénario est réduit à la mimique ? Mais la mimique est un langage qui – moins intellectuel que l'autre – est tout aussi émouvant¹⁷. N'oublions pas que la parole n'est qu'un signe, comme le geste. Elle nous sert plus que les autres pour les pensées, mais non pour les sentiments. Avec les gestes, on ne saurait expliquer un problème mathématique, mais on peut traduire la plupart des problèmes moraux. Et le théâtre est un art d'émotion, de passion. La mimique, qui est l'expression du sentiment, se renforce à être seule : elle en devient plus aiguë, comme chez l'aveugle, le toucher. Et c'est pourquoi les scénarios du cinéma sont souvent plus émotionnants qu'une pièce de théâtre.
- 21 Du point de vue de l'hygiéniste, il est – comme moyen de récréation – à la fois plus dérivatif des préoccupations obsédantes, et plus reposant pour notre attention intellectuelle qui n'a pas à suivre de conversation dans un langage dramatique, toujours un peu inaccoutumé.

*

- 22 Enfin, le cinéma est, pour le curieux des choses sociales, infiniment supérieur au théâtre ordinaire. Pour ma part, j'avoue être un habitué de ce spectacle, qui est pour moi un champ d'observation. Ces petits scénarios, composés dans tous les pays, renseignent assez exactement sur les coutumes, les préjugés, les pensées directrices des sentiments et l'extérieur des divers milieux, si l'on fait la part de ce qui est art et moyens conventionnels des artistes et des metteurs en scène cinématographiques.
- 23 On pénètre alors l'âme populaire yankee ou italienne, comme nos voisins peuvent prendre avec nos films français une information de nos mœurs. Que de renseignements, que d'enseignements ! L'amour italien y paraît naturel, sombre, tragique, sans partage, se plaçant au delà de toutes les conventions légales ; l'amour

américain y est, au contraire, une chose plus intellectuelle, soumise d'abord au statut collectif et constituant un élément ordonné de vie sociale.

- 24 Le plus intéressant est l'expression des émotions, qui est le langage universel par (quoi) lequel tous les peuples communiquent. Le cinéma est l'iconographie la plus vivante du sourire à travers les peuples. Une comédie jouée par les Japonais dans leur intérieur, en apprend plus sur la physiologie de leurs sentiments que toutes les descriptions que nous en avons¹⁸. En ce sens, les films les plus caractéristiques sont ceux pris dans les milieux bien représentatifs. Je voudrais qu'on nous donnât les drames rustiques joués par des paysans, les *Pastorales* de Provence, par exemple¹⁹ ; et, puisque le courant est à la décentralisation, on aurait là un moyen de donner de la vie à des manifestations d'arts locaux dont on pourrait ainsi garder quelques documents.
- 25 À l'inverse, les grands centres civilisés nous offrent des tableaux où l'uniformité de la vie sociale fait le monde bien petit. Cette rue moderne à des milliers de kilomètres de Paris, nous la voyons dans notre quartier. Ces toilettes qui s'y exhibent, nos femmes les portent encore. Mais cette uniformisation, qui rapproche les peuples par le dehors, avant de les rapprocher par le dedans, n'est pas une chose moins saisissante.
- 26 Par tout cela, le cinéma constitue des archives d'histoire, de sociologie, de fait divers, de théâtre qui seront bien curieux pour nos descendants. Quelle curiosité n'éprouverions-nous pas à regarder un retour de campagne de Napoléon, une scène tragique mimée par Talma, ou, tout simplement, un bal chez Mme Récamier.

*

- 27 Le cinéma est, en définitive, autre que le théâtre, qu'il ne détruira évidemment pas, malgré son bon marché et la facilité de son installation. Mais – outre son rôle d'informateur et d'éducateur – il tient la place d'un art dramatique plus réaliste par le décor et la traduction extérieure des mœurs, plus puissant par l'émotion, et par cela plus général, car tous – cultivés ou non – nous nous rapprochons par les sentiments et les émotions primaires.
- 28 C'est sans doute le théâtre sobre et synthétique de demain, populaire dans le sens où l'était Sophocle, social pour traduire l'âme moderne. Mais aucun dramaturge n'a encore trouvé la forme qui s'adapte parfaitement à ces moyens nouveaux.

29

Docteur Toulouse

[Texte 2] D^r Édouard Toulouse, « La biocratie²⁰. Le cinéma », *le Quotidien*, 7 décembre 1926

- 30 Le cinéma est l'art populaire le plus en faveur et le plus décrié.
- 31 Un seul film américain d'Harold Lloyd a pu rapporter 100 millions de location²¹, ce qui donne l'ordre de grandeur de sa diffusion. Or, beaucoup de gens cultivés boudent à ces spectacles qui font la joie de la masse avec laquelle on est forcément en contact. Les plus raffinés méprisent a priori le cinéma, comme la photographie ou le phonographe, parce que l'œuvre originale est représentée par des moyens mécaniques. Les plus

sincères sont souvent, malgré une bonne culture littéraire, faiblement sensibles au beau.

- 32 Le verbalisme s'est surtout exercé pour savoir si le cinéma est un art. Mais aucun de ces discoureurs ne serait bien capable de définir ce qu'est réellement l'art, objet du litige. Je vais le leur dire, et ma définition les surprendra peut-être.
- 33 L'art est la simple satisfaction d'une tendance affective liée à chacun de nos procédés de connaissance. Il dépend étroitement des lois de notre organisation psychique et ne relève profondément que de l'hygiène mentale, dont l'artiste, inconscient et ignorant en cette matière, ne fait qu'appliquer les règles latentes²².
- 34 Je voudrais montrer notamment qu'ici, l'absence de tout conseil scientifique provoque une incertitude, un malaise et même une crise commerciale, dont on cherche les remèdes en des voies qui ne peuvent aboutir à aucune bonne solution.
- 35 On se demande si²³ les films français sont supérieurs aux films américains, pourquoi nos œuvres n'ont pas la diffusion qu'elles semblent mériter, si les dramaturges ne pourraient pas faire mieux que les obscurs professionnels qui fournissent les scénarios aux metteurs en scène. M. Émile Vuillermoz a publié là-dessus, dans *le Temps*, plusieurs études²⁴. Et bien d'autres incertitudes surgissent tour à tour concernant l'utilisation du cinéma dans la formation scolaire et sociale des individus.
- 36 Toutes ces questions restent sans réponse pertinente. Or, elles peuvent comporter des solutions précises. Car le cinéma se prête admirablement – comme tous les arts mécaniques – à des expériences de laboratoire.
- 37 Pour savoir si un film a une action sur la pensée et les sentiments, qui se traduisent par des mouvements, on dispose de l'élément artistique inscrit. Si l'on peut enregistrer les phénomènes physiologiques correspondants, il est possible d'étudier l'excitant et la réaction dans les conditions où se fait une bonne expérience.
- 38 Que l'on veuille analyser l'effet d'une comédie au théâtre, il faudrait commencer par photographier le jeu des artistes pour établir une relation dans le temps (encore manquerait-on de l'élément auditif donné par la voix). Or, c'est précisément ce que fait le cinématographe, et il n'est même que cela. Ainsi un film représente pour l'étude biopsychologique, le premier temps d'une expérience de laboratoire.

*

- 39 À la fin de la guerre, M. Charles Pathé, qui est un esprit ouvert aux choses de l'art qu'il a si bien industrialisé, inquiet des succès pesant lourdement sur l'édition cinématographique française²⁵, me posa le problème suivant :

Est-il possible de remplacer par une méthode objective le simple sentiment des experts qui, dans une société d'éditeurs, décident si une production est susceptible d'obtenir du succès. Jusqu'alors – et encore maintenant – des chefs de service, qui peuvent avoir perdu toute possibilité de sentir en présence d'une œuvre nouvelle et dont le jugement est faussé par des attitudes mentales professionnelles, tranchent arbitrairement sur la valeur d'un film. Et les erreurs éprouvent si lourdement les finances d'une maison que la tendance des éditeurs a été, pour échapper à ce péril, d'acheter des films fabriqués par d'autres.

- 40 J'acceptai et j'organisai avec mon collaborateur, le D^r Mourgue, des expériences qui, en quelques mois, apportèrent une réponse²⁶. Nous partîmes de ce fait physiologique que toute activité mentale provoque des modifications de la respiration. Or, il est facile

d'inscrire ces mouvements par la méthode graphique, à l'aide d'un pneumographe. Nous choisîmes comme sujets de jeunes ouvrières ayant la mentalité moyenne du public auquel sont offerts les films actuels. Les bandes utilisées avaient eu un grand succès – dramatiques, comiques ou documentaires.

- 41 Ces expériences furent communiquées en 1920 à l'« Association française pour l'avancement des Sciences ». Elles sont retracées dans un livre, plein d'observations justes, *la Naissance du Cinéma*, de M. Léon Moussinac²⁷.
- 42 Les réactions respiratoires étaient différentes selon le caractère dramatique ou comique ou de simple intérêt du film. Et l'intensité de ces réactions était en rapport avec l'impression psychique ressentie. La lecture des graphiques devenait ainsi un moyen objectif de faire connaître l'action physiologique qu'avait un film, et aussi, dans un documentaire, ce qui intéressait ou laissait indifférent. Mais cette méthode objective changeait encore trop les habitudes commerciales pour être adoptée en France. Elle sera – comme arrive souvent – reprise un jour à l'étranger.
- 43 Il est permis de dire, dès maintenant, que la plupart des problèmes que pose le cinéma sont abordables par l'étude scientifique. Or, ces problèmes intéressent au plus haut point l'enseignement²⁸, l'éducation sociale et la formation morale du peuple. Alors que l'État et les sociétés académiques subventionnent largement des recherches historiques d'un faible intérêt ou des productions littéraires médiocres, il n'a pas encore eu l'idée de demander à des laboratoires de physiologie et de psychiatrie de le renseigner sur les conditions que devait remplir un film pour être profitable sans nuire²⁹, pour donner en définitive aux fabricants les moyens d'obtenir le plus grand rendement³⁰.
- 44 Là encore, les pays du Nord nous ont devancés dans la voie biocratique. Dès 1911, le gouvernement suédois déposait un projet de loi pour l'établissement d'une censure des films, et l'État nomma comme expert psychiatre le D^r Jakob Billström³¹. Les préoccupations de cette censure sont d'ordre psychologique et psychiatrique. Son but est d'interdire que l'on présente au public des films « contraires au droit ou aux bonnes mœurs », ou susceptibles d'« avilir ou égarer la notion de ce qui est juste devant la loi », notamment « des scènes d'horreur, des suicides ou des délits grossiers »³².
- 45 Pour les spectacles destinés aux enfants de moins de quinze ans, les précautions prises sont encore plus grandes. On doit bannir « les films propres à surexciter de façon pernicieuse leur imagination, ou ceux qui seraient en quelque autre manière préjudiciables à leur développement moral ou à leur santé »³³.
- 46 Il existe bien à la Direction des Beaux-arts une commission de censure, mais elle est incompétente dans la matière essentielle, car aucun de mes collègues psychiatres, ni aucun physiologiste n'en fait partie. Elle est composée cependant de 30 membres : parlementaires, littérateurs, artistes, industriels³⁴. Ce qui est piquant, c'est sa faible autorité administrative, puisque le maire d'une commune ou le préfet de police, à Paris, peut interdire la projection d'un film dûment autorisé par le ministre³⁵.
- 47 Là, comme ailleurs, le contrôle public peut gêner l'intérêt commercial. Mais il en est de cela comme des aliments, et notamment du lait pour les nourrissons. En vérité, l'intérêt réel du fournisseur est de livrer les produits les mieux adaptés aux besoins et par conséquent susceptibles de la plus grande diffusion.

*

- 48 La disproportion entre l'importance de cet art et l'indigence des études sérieuses faites sur lui est navrante. Que connaît-on exactement de son action sur les processus de l'idéation, les souvenirs, l'éveil imaginaire, la maîtrise des sentiments ? Des théories littéraires, de simples appréciations, quelques faits souvent mal contrôlés, pour ainsi dire, pas de travaux positifs.
- 49 Ce que l'on sait surtout est établi par des psychiatres, qui ont relevé des cas de troubles mentaux observés chez des cerveaux suggestibles et impressionnables, ceux des enfants.
- 50 Il importerait de bien établir les règles essentielles de fabrication et de production pour satisfaire à l'hygiène, et d'abord à celle de la vue. Ainsi il faudrait déterminer les conditions les meilleures de prise de vues et de projection, pour obtenir la fusion des images dans la perception avec le moins de fatigue, nombre d'images, durée des éclipses, intensité de l'éclairage. Dans les conditions techniques actuelles, l'augmentation du nombre des images améliorerait la projection mais accroîtrait la dépense.
- 51 Les films américains sont généralement caractérisés par la succession rapide des scènes. Or ce rythme est un élément important de fatigue oculaire et mentale. Des ophtalmologistes ont essayé de différencier ce qui, dans cette fatigue, est dû à l'un ou à l'autre processus.
- 52 Les gens surmenés que nous traitons à l'hôpital psychiatrique Henri-Rousselle³⁶, sont des réactifs sensibles à ces facteurs de fatigue. J'ai connu des malades, grands amateurs de cinéma, qui, dans une période de neurasthénie, ne pouvaient pas suivre un film dont l'allure était précipitée à la manière américaine. L'amélioration progressive fut constatée par le retour de l'aptitude à supporter ces films.
- 53 Mais cette fatigue, pour ne pas provoquer des réactions comme chez des malades, n'en est pas moins présente chez la plupart des individus normaux, qui tolèrent difficilement des films longs et mouvementés. Puisque le cinéma est un art d'un très grand pouvoir créateur, il est absurde de ne pas le faire servir le plus possible à cette fin.
- 54 Le moins que l'on puisse tenter, c'est que ce moyen de distraction ne nuise pas. Or, les tracés que nous avons pris montrent combien les émotions sont intenses chez certains spectateurs de cinéma. Au cours de scènes très dramatiques, il y avait des périodes d'apnée où la respiration était suspendue pendant plusieurs secondes. Et ces réactions rendues objectives ne devaient vraisemblablement pas être les seules, ni les plus fortes, provoquées dans l'organisme.
- 55 Un effet habituel produit par des scènes représentant des individus grimant sur les façades des maisons ou circulant sur des lieux élevés, c'est de donner des vertiges ou des malaises, même chez les personnes peu impressionnables d'autre part, et qui savent que ces tableaux sont généralement truqués, car la vue d'un tel spectacle tend à éveiller automatiquement des réactions vertigineuses.
- 56 Certains ne peuvent fréquenter les spectacles de l'écran parce qu'ils ont rapidement des troubles de la vision, d'autres parce que cela leur donne des sensations anormales, telles que des nausées. Et toutes ces personnes sont perdues pour le cinéma.

*

- 57 Que n'a-t-on écrit sur le cinéma et l'enseignement ? L'emploi régulier du film dans les écoles transformera à tous ses degrés l'enseignement des sciences.
- 58 Mon collaborateur le D^r Laugier³⁷, chef de travaux à la Sorbonne, a montré que l'« expérience filmée, effectuée sans précipitation, dans le calme du laboratoire, peut être réalisée dans toute sa perfection technique, avec toute sa valeur démonstrative », et qu'elle devrait éviter un grand nombre de vivisections. C'est l'opinion du professeur Lapicque³⁸, dans le laboratoire de qui ces expériences ont été faites.
- 59 Le cinéma est enfin un puissant moyen de formation sociale. Il est en train d'établir une morale mondiale, qui sera surtout la morale du peuple américain, dont les films envahissent tous les marchés. Or l'énergie physique en constitue l'élément le plus actif.
- 60 Il faudrait encore examiner l'influence du cinéma sur le théâtre, la littérature et les autres arts, notamment sur la peinture.
- 61 Ainsi cet art formidable, dont l'action psychique est si forte, notre État politique, qui a des laboratoires de physiologie et de psychologie, ne fait à peu près rien pour en favoriser la connaissance objective. Or, les applications les plus fécondes en progrès ne pourront être déterminées que par la biologie.

62

Docteur Toulouse

– Annexe I – « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques »

par M. M. É[douard]. Toulouse, Directeur du Laboratoire de psychologie expérimentale de l'École des Hautes Études, et R. Mourgue, Médecin des Asiles publics d'aliénés (27 Juillet 1920)³⁹.

- 63 En ces derniers temps, la psychologie a reçu de nombreuses applications, notamment aux États-Unis et en Allemagne, où elle tend à être de plus en plus utilisée dans la sélection des travailleurs et le contrôle du travail.
- 64 Münsterberg⁴⁰ a montré aussi qu'elle pouvait servir à déterminer la sélection des produits d'après la réaction qu'ils provoquent dans le public auquel ils sont destinés, notamment dans l'étude de la publicité commerciale. Les recherches résumées dans la présente note se rapportent à cette seconde tendance. Nous pensons qu'elles sont les premières dans ce sens.
- 65 Elles apportent un commencement de réponse à la question suivante qui nous fut posée : Est-il possible d'apprécier d'une manière objective la valeur d'un film, c'est-à-dire l'intérêt qu'il est capable de susciter dans le public ?
- 66 Nous avons limité nos recherches à ce seul point : Peut-on apprécier la réaction provoquée par un film sur des spectateurs, quelle que soit sa valeur esthétique, que nous n'envisageons nullement ? En partant de ce fait que le but d'un film est d'exciter soit l'attention, dans les films documentaires, soit l'émotion, dans les films dramatiques, soit le sentiment du comique, dans les films comiques, nous avons recherché systématiquement l'influence de ce spectacle sur la respiration qui, après essais, nous a paru le phénomène à la fois le plus sensible et le plus commode à utiliser.
- 67 Notre attention avait été attirée sur l'enregistrement de la respiration dans ses rapports avec l'activité psychique par les travaux importants de MM. Zoneff et

Meumann⁴¹, qui étaient arrivés à une grande précision dans l'analyse de ces phénomènes physiologiques. À y regarder cependant de près, ces travaux, ainsi d'ailleurs que de nombreux autres, ont été viciés, semble-t-il, à la base, par l'hypothèse d'un parallélisme psycho-physiologique par trop étroit. Lehmann, Weber, Berger, Zoneff et Meuman⁴² sont partis de cette idée *a priori* qu'à tout état psychique, artificiellement isolé et non moins artificiellement provoqué, correspondait un état particulier, spécifique, de la respiration, du pouls ou du volume d'un membre. Nous devons à M. Cellérier⁴³ une critique approfondie des résultats de ces auteurs, dont il a mis en lumière les contradictions manifestes. Pour lui « le stimulant provoque une excitation tendant à l'activité et ayant pour but l'adaptation nécessaire à une situation nouvelle, qu'il s'agisse d'attention, d'action musculaire de défense contre un état de douleur ou de déplaisir. C'est cette activité, et non la nature de l'état affectif, dont on trouve la manifestation dans la réaction corporelle ». (*loc. cit.*, p. 296).

- 68 Nous acceptons cette interprétation générale, en ce qu'elle explique la réaction globale du psychisme, notamment – comme nous le verrons plus loin – dans l'impression de réalité. Mais nous avons remarqué que ces réactions avaient aussi des formes plus ou moins spécifiques en rapport avec la nature des films.
- 69 Quant à savoir si les films provoquent des émotions réelles, nous devons déclarer que nous nous sommes placés ici au point de vue de la psychologie objective du comportement. Nous n'avons pas fait d'analyse psychologique, ou tout au moins nous avons réduit celle-ci à de simples étiquettes. Un seul fait nous importait : savoir ou non s'il y avait réaction. Comme celle-ci n'est vraisemblablement pas le fait d'un travail musculaire volontaire, force nous est d'admettre qu'elle est en rapport avec l'état psychique global du sujet. Et de ce point de vue objectif, nous devons dire que les réactions sont de même ordre que celles qu'on observe dans des états intellectuels et affectifs.
- 70 Après avoir expérimenté sur divers sujets et sur nous-mêmes, dans les conditions habituelles des expériences de psychologie, notre choix s'est arrêté à deux personnes du sexe féminin, l'une, très émotive, l'autre, très peu sensible, représentant un milieu populaire, dont nous avons pris la respiration costale supérieure dans cent expériences environ. À l'intensité près, les résultats ont été les mêmes et nous ont servi de contrôle réciproque.
- 71 On commençait par inscrire la respiration avant toute projection, pour avoir un terme de comparaison. M. Cellérier (*loc. cit.*) critique cette méthode, parce qu'on n'est jamais sûr que cette période préliminaire soit un état normal. En ce qui concerne la respiration, cette objection n'a pas de sens, puisque Ponzo a montré qu'il n'y a pas de type normal de respiration (types familiaux par exemple), ni au point de vue du rythme ni à celui de la fréquence (Marey, 1865⁴⁴ ; Ponzo, 1916⁴⁵).
- 72 Voici les résultats que nous avons obtenus chaque fois que le film provoquait la réaction recherchée par l'auteur.
[Nous vous faisons grâce des graphiques eux-mêmes]
- 73 [4 graphiques]

Graph. 1 : Avant l'expérience	Graph. 2 : Au cours de l'expérience
Film documentaire :	

Technique commune à tous les tracés : Respiration costale supérieure	
(Pneumographe de Verdin)	
Vitesse du cylindre : 1/15° de tour par minute. Temps inscrit au Jacquet : 1/5° de seconde	
Graph. 3 : Avant l'expérience	Graph. 4 : Au cours de l'expérience
Film documentaire ⁴⁶ :	
Déplacement d'ensemble par rapport à l'axe (attention plus intense)	

- 74 1° Films documentaires – Le phénomène caractéristique à mettre en lumière est la réaction d'intérêt. Celle-ci s'est constamment manifestée par un aplatissement de la hauteur (ordonnée) du tracé et de l'augmentation du nombre des éléments, qui traduisait une amplitude moindre et une accélération plus grande du mouvement respiratoire.
- 75 Lorsque la réaction d'intérêt est fortement excitée, on note en outre un déplacement d'ensemble du tracé par rapport à l'axe déjà noté par Zoneff et Meumann dans les réactions à un travail mental intense.
- 76 [3 graphiques]

Film comique :
Le premier tracé donne la respiration du sujet avant l'expérience.

- 77 2° Films comiques – Le phénomène caractéristique est ici l'état émotif qui se traduit extérieurement par le rire. Cet état s'est toujours manifesté par un tracé très irrégulier de hauteur et de rythme, dont la caractéristique était une longue inspiration coupée de nombreux crochets. Ces graphiques traduisent le rire perceptible pour l'observateur et aussi les mouvements moins perceptibles en rapport avec le même état psychique.
- 78 [5 graphiques]

Film dramatique :
(Passages particulièrement émouvants. Acteur principal : M. Gémier ⁴⁷)
Le premier tracé donne la respiration du sujet avant l'expérience.

- 79 3° Films dramatiques – Le phénomène est ici cet état affectif dont nous ne nous sommes pas proposés de faire l'analyse et dont l'élément essentiel était, dans les films les plus dramatiques, une forme d'angoisse. Cet état se manifestait par un tracé très irrégulier dans sa hauteur et dans son rythme, et dont le caractère essentiel était des plateaux, qui traduisent un état d'apnée transitoire se produisant au moment de l'inspiration.

L'intensité du trouble respiratoire observé ici permet de supposer l'action que le cinéma peut exercer sur le métabolisme du sujet.

*

- 80 Les résultats de nos expériences sont d'accord avec ceux obtenus par Zoneff et Meumann (1903)⁴⁸ et divers autres auteurs qui provoquaient des réactions d'intérêt par des excitations élémentaires (sons, couleurs, etc.).
- 81 Mais nos épreuves nous permettent en outre de faire les remarques suivantes :
- 82 1° Les résultats obtenus traduisent la mentalité d'un public déterminé, représenté par nos sujets ; ces épreuves ont le même intérêt que les expériences portant sur la publicité commerciale, qui vise, elle aussi, un public déterminé. (Münsterberg)
- 83 2° Cette méthode permet d'apprécier objectivement la nature des réactions d'un certain public à un film déterminé.
- 84 À la simple inspection, il est en effet facile de voir si le film agit et s'il agit selon l'intention de l'auteur, aux endroits prévus. Cette méthode a donc une valeur d'application pratique.
- 85 3° Le film agit très puissamment sur la vie affective, car le sentiment de réalité, dû au mouvement dans les trois dimensions de l'espace, évoluant dans un décor souvent réel, y est très intense.
- 86 Quelle est la source essentielle de ce sentiment de réalité ? Il nous paraît devoir être rattaché à la suggestibilité motrice de nos sujets. La perception du mouvement fait naître, comme on le sait, l'ébauche du mouvement correspondant. Il est permis de se demander si, tout au moins, certains films ne font pas naître en nous certains complexes moteurs, dont la respiration serait d'ailleurs un élément très important⁴⁹, complexes moteurs constituant la charpente essentielle du sentiment de réalité. Il se produirait ici un phénomène du même genre que la suggestion hypnotique pratiquée après avoir mis le sujet dans une attitude donnée. C'est de ce côté, croyons-nous, qu'il faut chercher une des raisons psychologiques du grand succès des représentations cinématographiques parmi les masses populaires.
- 87 Cette caractéristique psychologique du cinéma, sur laquelle d'ailleurs Münsterberg avait attiré l'attention, pourrait également permettre d'interpréter les phénomènes d'illusions survenant au cours des représentations. Ainsi il est arrivé dernièrement à l'un de nous « d'entendre » le bruit des rames frappant en cadence la surface calme de la mer, alors que l'écran représentait au même moment le mouvement cadencé d'un grand nombre de rameurs manœuvrant un bateau de sauvetage. Ponzo a rapporté des auto-observations analogues, mais il ne les interprète pas dans le même sens que nous.
- 88 4° On doit encore noter la part prépondérante qui revient dans le comique à l'élément objectif extérieur : ce sont le geste, l'attitude, la position qui éveillent surtout en nous le sens du comique. Cet élément objectif nous paraît expliquer le succès de certains films comiques américains.
- 89 Le sentiment du comique est, semble-t-il, une attitude plutôt qu'une série d'images ; nous avons essayé plusieurs fois de faire raconter le scénario d'un film comique à nos sujets ; ils faisaient généralement de grossières erreurs ou des oublis importants, ce qui ne s'observait pas avec la même intensité pour les autres films.

- 90 5° Ceci doit être retenu pour l'hygiène mentale. Les films comiques ont un grand pouvoir récréatif ; et les films dramatiques peuvent provoquer des émotions fortes chez des sujets dont la suggestibilité est grande. Nous avons observé que le rythme respiratoire provoqué par un film dramatique persiste quelques minutes lorsqu'on fait apparaître à sa suite un film documentaire.
- 91 6° Du point de vue pédagogique, l'étude physiologique des films, dont on demande l'emploi dans les écoles, serait très utile, puisque nous avons montré qu'il était très facile de se rendre compte de la réaction d'intérêt que provoquait un film documentaire.

– Annexe II – Contrôles expérimentaux de l'émotion et de l'intérêt cinégraphiques

- 92 Il ne semble pas qu'on ait attaché, en son temps, une importance suffisante à l'exposé des docteurs [Édouard] Toulouse et R[aul] Mourgue, sur « Les réactions respiratoires au cours des projections cinématographiques », présenté au Congrès de l'« Association française pour l'avancement des Sciences » à Strasbourg en 1920. C'est plutôt que ce rapport n'a pas été connu des milieux cinématographiques. Il mérite pourtant qu'on l'étudie, car on peut en tirer un profit remarquable en ce qui concerne surtout les films documentaires et d'enseignement.
- 93 Les docteurs Toulouse et R. Mourgue répondent, en effet – en partie – à cette question : est-il « possible d'apprécier d'une manière objective la valeur du film, c'est-à-dire l'intérêt qu'il est capable de susciter dans le public ? ».
- 94 Ils ont, pour cela, limité leurs recherches aux réactions provoquées par un film, sur des spectateurs différents, sans s'occuper de la valeur artistique du film, « en partant de ce fait que le but d'un film est d'exciter soit l'attention dans les films documentaires, soit l'émotion dans les films dramatiques, soit le sentiment du comique dans les films comiques ». Je ne partage point cette opinion exclusive, comme on le verra plus loin, – surtout en ce qui concerne l'émotion, mais acceptons-la telle, et considérons les résultats de l'expérience.
- 95 Les docteurs Toulouse et Mourgue ont donc systématiquement recherché quelle était l'influence du spectacle sur la respiration et ils ont formulé les remarques générales suivantes :
- 96 1° La projection d'un film provoque une réaction globale du psychisme, et, en outre, des réactions qui ont des formes plus ou moins spécifiques en rapport avec la nature du film ;
- 97 2° À l'intensité près, les résultats de l'expérimentation faite sur plusieurs sujets différents ont été les mêmes.
- 98 Examinons l'intérêt des résultats ainsi enregistrés, d'abord en ce qui concerne les films documentaires :
- 99 Courbe n°1
- 100 « Pathé-Revue », n° 1. - Phénomène émotif par modification brusque de l'attitude psychique (bras artificiel pour blessé de guerre).
- 101 La deuxième partie de la courbe indique un phénomène d'attention intense (saut du chien au ralenti). La croix indique les changements de tableaux. On remarque la

persistance durant quelques secondes du phénomène affectif alors qu'un autre tableau est projeté.

- 102 « Le phénomène caractéristique à mettre en lumière est la réaction d'intérêt. Celle-ci est constamment manifestée par un aplatissement de la hauteur (ordonnée) du tracé et l'augmentation du nombre des éléments qui traduisent une amplitude moindre et une accélération plus grande du mouvement respiratoire. »
- 103 Lorsque la réaction d'intérêt est fortement excitée, on note, en outre, un déplacement d'ensemble du tracé par rapport à l'axe. Ainsi :
- pour les films comiques, « le phénomène caractéristique est ici l'état émotif qui se traduit toujours extérieurement par le rire. Cet état s'est toujours manifesté par un tracé très irrégulier de hauteur et de rythme dont la caractéristique était une longue inspiration coupée de nombreux crochets. »
- 104 Courbe n° 2
Lég. : Avant l'expérience
- 105 Les docteurs Toulouse et R. Mourgue ont remarqué enfin que, pour les films dramatiques, le phénomène caractéristique était : « cet état affectif dont, disent-ils, nous ne nous sommes pas proposé de faire l'analyse et dont l'élément essentiel était, dans les films les plus dramatiques, une forme d'angoisse.
- 106 Courbe n° 3
Lég. : *Mater Dolorosa* d'Abel Gance⁵⁰
(scène de la mère avec les habits de l'enfant)
Cet état se manifestait par un tracé très irrégulier dans la hauteur et dans le rythme, et dont le caractère essentiel était des plateaux qui traduisent un état d'apnée transitoire se produisant au moment de l'inspiration.
Courbe n° 4
Lég. : *Mater Dolorosa* (scène du téléphone).⁵¹
- 107 Ce rythme persiste d'ailleurs quelques minutes lorsqu'on fait apparaître à la suite un film documentaire ».
- 108 Pratiquement, comme de tels résultats traduisent la mentalité d'un public déterminé, ils permettent d'apprécier objectivement la nature des réactions d'un certain public à un film déterminé. Car il s'agit de savoir si le film réagit selon l'intention du cinégraphiste aux endroits voulus et avec la fréquence recherchée.
- 109 Mais que prouvent ces mêmes résultats ? D'abord, que le film agit puissamment sur la vie affective des individus plus que les autres modes d'expression en général. Il serait intéressant, à ce sujet, de comparer les réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques avec les réactions de même ordre enregistrées au cours d'une lecture, d'une représentation théâtrale ou de l'audition d'un morceau symphonique. Car au cinéma, « le sentiment de réalité, dû au mouvement dans les trois dimensions de l'espace, évoluant dans un décor souvent réel, y est intense ».
- 110 J'ai souvent essayé de démontrer combien, en ce qui concerne le film descriptif, le sentiment de réalité est indispensable à l'émotion et combien grande est l'erreur d'évoquer la réalité. Le décor réel paraît faux, nous l'avons vu, parce que très souvent tous ses éléments ne sont pas photogéniques.
- 111 Le sentiment de réalité explique donc, psychologiquement, le succès immédiat du cinéma auprès de la foule. À ce propos, les docteurs Toulouse et R. Mourgue établissent que, étant scientifiquement démontré que la perception du mouvement fait naître

l'ébauche du mouvement correspondant, il se produirait à l'écran « un phénomène du même genre que la suggestion hypnotique pratiquée après avoir mis le sujet dans une attitude donnée ».

- 112 En ce qui concerne l'intérêt cinégraphique et son contrôle ainsi établi relativement à un film choisi, il n'y a aucune objection à faire. On peut concevoir l'importance de telles expériences pour les films documentaires ou les films d'enseignement. Il est indispensable que l'intérêt du spectateur ou de l'élève soit constamment retenu. Les moyens employés par les docteurs Toulouse et R. Mourgue permettent d'apprécier la qualité de ces films et leur vertu éducative. Leurs remarques fixeront les points faibles. Il suffira parfois, à la suite de ces expériences, d'abrèger le développement de certaines parties, de corriger le montage pour éviter l'inattention momentanée qui peut être si préjudiciable dans la suite de l'enseignement.
- 113 Contrôle précieux et facile, capable de prévenir bien des mécomptes et qui serait, en quelque sorte, une garantie d'efficacité immédiate. Il n'en est pas de même pour l'émotion cinégraphique. Car il convient de considérer que l'expérience des docteurs Toulouse et Mourgue ne permet de contrôler qu'une partie de cette émotion, sa partie la plus vulgaire, celle qui est provoquée par l'action dramatique en elle-même, indépendamment du moyen d'expression employé, et non pas cette autre partie – essentielle – suscitée par la valeur esthétique du film : composition, expression, rythme intérieur et rythme extérieur.
- 114 En effet, si les images peuvent provoquer une forme d'angoisse à certains moments particulièrement dramatiques – ce qui peut se retrouver dans tous les modes d'expression artistiques ou non –, il n'en reste pas moins vrai que la même forme d'angoisse pourrait être enregistrée à certains moments particulièrement « beaux » cinématographiquement.
- 115 Sur cette émotion esthétique, les réactions respiratoires pourraient peut-être nous renseigner, quoique de façon extrêmement incomplète. En tout cas, il aurait été intéressant en présence d'un film de qualité plastique notoire de renouveler l'expérience des docteurs Toulouse et R. Mourgue sur des catégories d'individus de culture différente.
- 116 Néanmoins, l'intérêt de l'étude physiologique des films au point de vue commercial et éducatif reste très grand. Et c'est pour cette raison que les observations des docteurs Toulouse et R. Mourgue méritaient, je crois, d'être signalées.

117

Léon Moussinac

[Texte III] D^r Édouard Toulouse, « La Biocratie. Le cinéma et l'hygiène mentale »⁵², *le Quotidien*, 28 février 1928

- 118 *On a fait grand bruit d'un décret qui a fixé le régime du cinéma. Ce décret du 20 février⁵³ a été présenté comme sa charte, que les populations, follement éprises de cet art, attendaient anxieusement, paraît-il. J'ai lu ce décret et l'ai relu encore plus attentivement. Ma déception a été profonde.*

- 119 *Ce décret a été préparé par le Ministre de l'Instruction publique pour lequel je nourris une sympathie personnelle. M. [Édouard] Herriot est, pour moi, le maire de France qui a montré ce qu'un homme clairvoyant et actif pouvait faire en matière d'hygiène sociale* ⁵⁴. *Mais un ministre est moins puissant qu'un maire. Quand il élabore un décret, c'est toujours un fonctionnaire qui tient la plume et retient la pensée.*
- 120 [NDLR - la Griffes Cinématographique
- 121 *Notre éminent ami le docteur Toulouse a bien voulu écrire pour la Griffes Cinématographique cet intéressant article qui traite des rapports de la psychiatrie et du cinéma, et pose des problèmes, négligés jusqu'à ce jour, auxquels il faudra bien penser pour le bien des cinéastes en particulier et du cinéma en général. Point n'est besoin de présenter à nos lecteurs le célèbre psychiatre. Ils connaissent tous le grand savant qui a rendu et rend encore de si grands services à la Science et à la Société.]*
- 122 *Je désire faire tout de suite une profession de foi. Je suis un grand amateur de cinéma, et je le dis volontiers - à l'encontre de ces intellectuels honteux qui, profitant de l'obscurité de la salle, vont s'asseoir *incognito*, dans l'appréhension continuelle d'être repérés et surpris en flagrant délit d'un plaisir défendu par les gens de goût. Des amis communs m'ont souvent raconté qu'Anatole France prisait le cinéma, mais ne tenait pas trop à ce qu'on le sache*⁵⁵.
- 123 *Il faudrait, tout d'abord, dénoncer ce préjugé, qui nourrit d'abondantes controverses sur cette question bizarre : Le cinéma est-il un art ?*
- 124 *Pour admettre que le problème se pose ainsi, il faut avoir l'esprit quelque peu déformé par une culture trop purement littéraire. Un biologiste, témoin de ces polémiques, se demandera plutôt à quoi répond dans ces esprits la notion de l'art. En effet, il semble que l'objet soit placé dans le champ de l'inconnaissable et très séparé de l'activité psychique générale.*
- 125 *Quelle singulière idée ces gens-là se font du cerveau humain et de la pensée ! Ils ne voient pas que l'art est la projection d'un élément constant de notre vie affective, lié irréductiblement à toutes nos représentations. Le sentiment esthétique est instinctif et colore toute notre vie mentale.*
- 126 *Pendant que j'écris cet article, je promène les yeux autour de mon bureau, et je ne vois pas un seul objet qui n'ait été façonné de manière à produire cette impression : les lames du parquet qui s'enchevêtrent, comme les moulures des portes qui encadrent des panneaux, la pendule Empire à colonnes de marbre qui bat sur la cheminée, et même l'humble corbeille à papier dont l'osier dessine une amphore.*
- 127 *Dire que le cinéma n'est pas un art, c'est donc énoncer une chose impossible, et proprement une sottise ; comme si la photographie, qui en est l'élément essentiel, n'était pas un art ! La formule esthétique du cinéma est très complexe ; il y entre le choix des « plein air » et des intérieurs, l'atmosphère des scènes qui réagissent sur le ton affectif de l'action, les jeux de physionomie de l'acteur, la beauté apprêtée des femmes, les gestes.*
- 128 *Le scénario le plus simplet n'est-il pas un produit de l'imagination affective ? Et cet art populaire n'agit-il pas puissamment sur les masses humaines par des thèmes généraux capables de toucher des cerveaux très cultivés, tout comme les chansons de la rue ont inspiré de grands musiciens tels que Liszt*⁵⁶ ?

129

*

- 130 Ainsi, le cinéma est un art comme le théâtre, et il serait vain de vouloir, avec les méthodes de la critique actuelle purement subjective, lui assigner un rang hiérarchique.
- 131 Mais alors, le cinéma appartient d'abord à l'hygiène mentale. Car, quelque représentation compliquée que l'on se fasse d'un art, il aboutit toujours au but, qui est de satisfaire à un besoin organique, d'ailleurs bien antérieur à notre civilisation, puisqu'il s'exprime dans les pierres et les dessins travaillés loin dans la période préhistorique.
- 132 On peut compliquer les théories sur l'art ; on ne fera pas qu'il ne se ramène à cette condition biologique, qui, seule, peut l'expliquer⁵⁷. De même, le sentiment amoureux a été raffiné par l'imagination littéraire ; il n'en est pas moins réductible aussi à des éléments organiques qui en recèlent les moyens de compréhension.
- 133 Alors la question devient objective et, par un côté, abordable pour le biologiste, comme aussi pour l'artiste raisonnable, qui ne doit pas être opposé, en principe, à l'aide que les techniques scientifiques peuvent lui apporter pour fortifier et rendre plus féconde encore sa propre technique.
- 134 J'ai dit, ici⁵⁸, comment ce problème se posait dès maintenant.
- 135 Le cinéma est un moyen puissant d'agir sur le cerveau des foules et, d'abord, un instrument très efficace de distraction. Plusieurs questions sollicitent l'attention du physiologiste. Et de leur bonne solution dépend, pour une large part, l'avenir de cet art populaire, qui est lié à l'organisation sociale vers laquelle nous tendons.
- 136 Or, s'est-on attaché à diminuer la fatigue que cause le cinéma pour que soit atteint le maximum de son effet bienfaisant ? La succession des scènes est, en général, trop rapide ; en a-t-on déterminé le rythme optimum ? Et la durée de chaque film, les pauses des entr'actes, ainsi que la composition psychologique du programme n'importent-elles pas grandement ?⁵⁹ A-t-on surtout recherché par l'expérimentation les meilleurs procédés pour amener le rire et, partant, un délassement tonique ?⁶⁰
- 137 Enfin, jusqu'à quel point l'impression d'effroi provoquée par les scènes dramatiques peut-elle être poussée sans inconvénient pour le spectateur de résistance nerveuse moyenne ?
- 138 Le choix de la musique, qui est fortement incorporée aux projections, doit être aussi étudié méthodiquement. Il est remarquable que les accompagnements des scènes pathétiques soient presque toujours les mêmes. Et ce qui montre, en outre, l'action de la musique classique sur la foule, c'est que ces accompagnements sont généralement tirés d'un petit nombre d'œuvres anciennes, parmi lesquelles la Symphonie inachevée de Schubert, et surtout l'Ouverture d'Egmont et l'Ouverture de Coriolan de Beethoven. Combien on néglige l'éducation du peuple, puisqu'on ne se soucie pas de lui faire connaître quand ces morceaux passent à l'orchestre !⁶¹
- 139 Or, toutes ces questions peuvent être étudiées expérimentalement – ainsi que je l'ai montré il y a plusieurs années, avec mon collaborateur le D^r Mourgue – par l'inscription graphique de la respiration, qui décèle fidèlement l'angoisse, le rire et même le simple intérêt intellectuel que suscite le film.
- 140 Il s'agit encore d'établir si le cinéma – et quel cinéma – est favorable à l'enfant. Il existe une littérature énorme sur ce point, notamment en Amérique, où des mesures ont été

prises pour la protection des jeunes. On en trouvera des relations dans le Bulletin [International] de la Protection de l'Enfance⁶². C'est là, surtout, que le rapport du cinéma avec la psychiatrie et l'hygiène mentale est le plus apparent. Aussi, en Suède, il existe un expert psychiatre des films.

- 141 Ainsi, le cinéma soulève un monde de problèmes, et, de leur solution, dépend le bien plus ou moins grand qu'il fera aux masses auxquelles il s'adresse, et, par conséquent, le véritable intérêt des industriels et des auteurs.
- 142 Toutes ces questions se posent avec force parce que le cinéma est, par sa nature, un instrument de distraction collective. Or cet art, en France, traverse une crise grave, par suite, notamment, de la concurrence américaine⁶³ (et allemande).
- 143 Pour aider l'industrie, il faudrait étudier les meilleures conditions de cette production artistique.
- 144 Mais on ignore les données du problème, et l'on ne veut pas faire appel aux seules compétences qui permettraient de diriger les recherches. On croit toujours que l'empirisme le résoudra, mais il dépasse cependant la simple expérience des professionnels. Et l'on s'entête dans une voie qui n'a rien donné, qui ne peut rien donner – par ignorance, par méfiance, par un intérêt mal compris.
- 145 Ce seront, en définitive, les industriels, comme tout le public français, qui feront les frais de cet aveuglement. Car rien de ce qui est contraire à l'intérêt biologique des individus ne pourra réussir ni subsister.
- 146 Un détail seul exprimera la mentalité que je critique ici. On a créé naturellement une vaste Commission du cinéma. À peu près tous les ministères y sont représentés, sans omettre celui de l'Agriculture. Mais le ministère de l'Hygiène n'y figure pas⁶⁴.

147

Docteur Toulouse

En guise de conclusion

Présentation de la re-publication du rapport d'Édouard Toulouse et de Raoul Morgue

« Expériences de Filmologie en 1920 » par Yves Galifret, assistant [de Henri Piéron] au Collège de France

- 148 Il en est de la filmologie comme de toutes les recherches intellectuelles, elle existait avant la lettre, et, en feuilletant les publications anciennes, on lui découvre d'illustres devanciers.
- 149 Alors qu'on élabore des plans de travail avec un peu de cette exaltation que donne le sentiment d'aborder un domaine encore vierge, on trouve, par hasard, avec un étonnement mêlé de beaucoup d'admiration... et peut-être d'un peu de dépit, que telle expérience dont on faisait le projet, des précurseurs, quelques dizaines d'années plus tôt, l'ont conçue et parfaitement réalisée.
- 150 C'est en effet le 27 juillet 1920 que les docteurs É. Toulouse et R. Mourgue présentaient à la 44^e session⁶⁵ de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences, une

communication intitulée : « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques », juillet 1920, c'est-à-dire vingt-neuf ans avant que le rapport des journées d'études de Knokke-le-Zoute ne mentionnât, dans la rubrique des problèmes psycho-physiologiques, l'intérêt de l'enregistrement des modifications respiratoires⁶⁶.

- 151 Avec l'autorisation de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences⁶⁷, nous reproduisons ici le texte de la communication.
- 152 On y relèvera des affirmations qui, dans l'état actuel de la science psychologique, peuvent faire sourire, telle cette phrase du quatrième alinéa, où il est dit que le but du film est d'exciter « l'attention » dans les films documentaires, « l'émotion » dans les films dramatiques, « le sentiment du comique » dans les films comiques. Encore n'est-il pas certain que, même en 1949, on n'enseigne pas une psychologie de ce type dans certaines classes de lycée, et si l'on devait exprimer un regret, ce serait que les conceptions d'il y a trente années n'aient pas vieilli plus.
- 153 On pourra, menant la critique d'un point de vue plus général, mettre en doute, la fécondité d'expériences de ce type. On pourra penser qu'il y a, dans les modifications respiratoires, un épiphénomène grossier, hors de proportion avec la subtilité et la complexité des mécanismes psychologiques éveillés chez le spectateur d'un film. Mais cette critique n'est nullement appelée par le texte de Toulouse et Mourgue. Ils ont formulé par avance, eux-mêmes, les réserves qui s'imposaient : « Nous n'avons pas fait d'analyse psychologique... Un seul fait nous importait : savoir ou non s'il y avait réaction ».
- 154 Si donc, ils ont été inévitablement prisonniers de leur époque⁶⁸ quant à l'instrumentation intellectuelle, la légitimité de leur attitude scientifique ne saurait être contestée : leur seule ambition étant d'apporter un élément d'information supplémentaire.
- 155 Cet élément d'information a-t-il un intérêt pour le psychologue ? Quelle est sa valeur ?
- 156 Eu égard aux limitations matérielles, il est difficile de recueillir un nombre suffisant de tracés pour dégager de l'ensemble des généralisations valables.
- 157 Ceci constitue un handicap sérieux. Mais à supposer qu'on possède un matériel expérimental suffisant, il ne saurait être question, en aucun cas, de construire une psychologie sur les tracés respiratoires⁶⁹. Ces tracés constituent seulement – ainsi que l'ont compris Toulouse et Mourgue – un révélateur de choix. On dira que les réactions d'intérêt peuvent être notées d'autre façon, c'est vrai. Mais il est vrai aussi que, dans certains cas, le tracé respiratoire met en évidence des phénomènes qu'il aurait été difficile de saisir autrement. Nous pensons en particulier à la belle étude de Fulchignoni⁷⁰, qui a montré que la modification du rythme de projection, par passage de 24 images à 16 images par seconde, provoque un ralentissement du rythme respiratoire, accompagné d'une augmentation d'amplitude des mouvements.
- 158 Cette simple constatation pose maints problèmes du plus grand intérêt : quel est l'élément efficace ? modification du rythme de stimulation ? ralenti du mouvement ? et l'efficacité de ce ralenti est-elle indépendante de la signification ? si oui, ceci signifie que, par modification de la dynamique de l'image, on peut induire des modifications du système végétatif, appelant des corrélatifs psychologiques, sinon les modifications respiratoires sont la conséquence des phénomènes affectifs – à déterminer – provoqués par le ralenti ; et peut-être y a-t-il là un jeu de causalité réciproque qui rend extrêmement délicate la détermination de l'antériorité.

- 159 On voit par ces quelques notations que les tracés pneumographiques méritent mieux que le dédain. On a fait, bien sûr, de la pseudo-expérimentation stérile en utilisant souvent des techniques d'origine physiologique, pour la seule raison que l'appareillage donnait une caution scientifique. Des excès de ce genre expliquent la méfiance des psychologues honnêtes à l'encontre du « physiologisme ». Mais aussi bien devant les travaux récents que devant ceux de 1920, une telle méfiance n'est pas justifiée. Qu'on lise les réflexions de Toulouse et Mourgue sur le « sentiment de réalité » au cinéma, et l'on verra comment, avec netteté, ils posent le problème éclairé par Fulchignoni ; là, le stade du « physiologisme » est dépassé.
- 160 Aussi n'est-ce pas seulement comme une curiosité, mais aussi pour ce qu'elle garde d'actualité que nous avons voulu remettre sous les yeux des lecteurs de la *Revue* l'étude qui suit.
- 161 *Revue Internationale de Filmologie*, 2^e année, n° 5, 1^{er} trimestre 1949, pp. 75-76.

162

FIN ⁷¹

NOTES

1. Avec mes remerciements, posthumes, à Marcel Lapierre, qui avait collecté partie de ces textes, et, anthumes, à Patrick Ramseyer, Pascal-Manuel Heu et Bernard Bastide pour me les avoir précisément localisés.
2. *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Paris, Société d'Éditions scientifiques, tome I : *Introduction générale*. Émile Zola, 1896, XIV-286 p.
3. En toile de fond, les thèses provocatrices de son homologue italien, Cesare Lombroso (1835-1909), avec notamment son *Homme de génie* (traduit chez Alcan en 1889), et celle, non moins contestée, d'un Max Nordau (1849-1923) sur la *Dégénérescence* (publiée également chez Alcan en 1894).
4. Cf. l'analyse de sa réception par Agnès Sandras-Fraysse, « La folie de l'Enquête : Zola disséqué », <www.fabula.org.>, 15 janvier 2008. Laquelle est également déjà auteure d'un gustatif « Quand le pot de Zola "bouille" », *Humoresques*, n° 22, « Rires scatologiques », juin 2005, pp. 119-141. Signalons en outre qu'Eisenstein avait lu et annoté l'ouvrage du D^r Toulouse (voir *le Mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986, p. 250, note 25).
5. Voir : « Ventrilogie », monologue publié à la Une de *l'Écho de Paris*, n° 4564, 23 novembre 1896 ; suivi par une chanson de Jacques Ferny, donnée à ce même moment à « La Roulotte » de Georges Charton, « L'Émile Zola d'Édouard Toulouse », pastiche condensé en huit strophes des chapitres de l'ouvrage du Docteur (publiée dans ses *Chansons de La Roulotte*, Paris, Fromont, 1900). Bruant récidivera avec une « Lettre à Émile Zola », – à chanter sur l'air de *Cadet Rousselle* –, publiée en 1898 dans son hebdomadaire *la Lanterne* (n° 35, illustrations de Louis Borgex), où il invite Zola, au lendemain de son « J'accuse ! », à calmer ses ardeurs, par ce refrain à reprendre en chœur : « Ah ! ah ! Calmez-vous don' / L'docteur Toulouse avait raison ».
6. Cf. interview de Mme Veuve Toulouse par Pierre Chaleix, *la Tour de Feu*, n° 63-64, décembre 1959, pp. 126-131. Et voir la correspondance avec le D^r et Mme Toulouse, dans *O.C.*, Gallimard,

Tome I**, 1976 et Tome III, 1978 – où l'on remarquera qu'Artaud penche ensuite plutôt pour le docteur et psychanalyste René Allendy.

7. Voir Bernard Baillaud, « Édouard Toulouse, Antonin Artaud et la revue *Demain* », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Artaud en revues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, pp. 189-194.

8. *Anthologie des œuvres du Docteur Toulouse. Au fil des préjugés*, textes choisis et assemblés par Antonin Artaud, Paris, Éditions du Progrès civique, 1923, 298 p. – préface d'Antonin Artaud, pp. V-VII reprise sans plus de commentaires dans *O.C.*, Gallimard, T. I*, 1976, pp. 211-212.

9. Voir, après un premier inventaire réalisé par Michel Ciardi, à la suite de son article « Édouard Toulouse et l'idéal biocratique » (*Synapse*, n° 74, mars 1991), la bibliographie établie par Michel Huteau, à partir des archives conservées à l'hôpital Édouard-Toulouse de Marseille, dans *Psychologie, psychiatrie et société sous la III^e République. La biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, Paris, L'Harmattan, 2002.

10. Voir notamment Annick Ohayon, « Les médecins hygiénistes français face à la politique raciale allemande. 1933 -1939 », *l'Évolution psychiatrique*, vol. 66, n° 2, avril-juin 2001, pp. 348-356 ; de la même, « L'émergence d'un mouvement sexologique français (1929-1939), entre hygiénisme, eugénisme et psychanalyse », *PSN*, vol. 1, n° 4, sept. 2003, pp. 50-61 ; Michel Huteau, *Psychologie, psychiatrie et société sous la III^e République : la biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, op. cit. ; Alain Drouard, « Une histoire de la sexologie française. Biocratie, eugénisme et sexologie dans l'œuvre d'Édouard Toulouse », *Sexologies*, vol. 16, n° 3, juillet-septembre 2007, pp. 203-211.

11. *La double existence du D^r Morart*, Réalisation et scénario : Jacques Grétilat, d'après le drame d'André de Lorde et du D^r Toulouse, Image : Géo Kessler, Production : Films Pierrot [Pierre Hot], Distribution : Pathé Cinéma, 1275 m., 45 min. Sortie publique, 4 mars 1920. Interprétation : Jacques Grétilat (D^r Morart), Jeanne Delvaire (Hélène Morart), Jean Debutcourt (leur fils Paul), Germaine Sablon (Yvonne Saurel, sa fiancée), Pierre Hot (Saurel), Émile Drain (D^r André), André Marnay (D^r Le Sage).

12. Texte repris à l'identique par *Cinéma-Revue*, « Journal d'informations cinématographiques, adressé gratuitement à tous les directeurs d'exploitations cinématographiques », Paris, Charles Mendel, n° 3, mars 1913, pp. 81-83. Remerciements à Bernard Bastide pour avoir retrouvé ce texte.

13. Enquête menée par Serge Basset, du 30 juillet au 13 septembre 1912, sur « ce genre nouveau, dernier né du théâtre » [sic], ami ou frère ennemi ? Les réponses des dits auteurs dramatiques ont été reprises par Alain Carou dans son ouvrage, *le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, École nationale des Chartes / AFRHC, 2002, pp. 327-343.

14. Art de reproduction « mécanique », précisait-on à l'époque, donc pas un Art, pour justifier le régime de censure auquel on le soumettait, alors que la censure sur le théâtre était, elle, théoriquement (faute, en fait, de crédits !) levée depuis juin 1906.

15. Sur cette question de l'art, Jean-Philippe Restoueix a refait l'état des lieux à l'époque : « À l'origine du "sixième Art". La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914 », dans Michel Lagny, Michel Marie, Jean A. Gili et Vincent Pinel (dir.), *les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, AFRHC/Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, pp. 311-325.

16. « *Ars homo additus naturae* », célèbre formule qui remonte à Francis Bacon (*Novum Organum scientiarum*, vol. 3, 1623).

17. Le mime, la pantomime était un spectacle encore bien vivant, en France et en Angleterre... au début du XX^e siècle. Voir pour la France : Ariane Martinez, *la Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, 322 p. ; et un choix de textes, établi par Gilles Bonnet, *Pantomimes fin de siècle*, Paris, Éditions Kimé, 2008, 252 p.

18. « Vers 1910, a relevé Marcel Lapierre, nous avons vu en France des bandes qui étaient interprétées par [Gorô] Udagawa et [Tchiomi] Kawamura, artistes du Théâtre Impérial : *la Trahison du Daimio* [Daïmyô no Uraguri, Pathé, 1913], *le Châtiment du Samourai* [Samurai, Pathé,

1908], *la Geisha* [*Ikyô no Tsuyu*, ou *The Geisha Girl at Moscow*, Pathé, 1911], films dont les tableaux archaïques faisaient penser aux gravures d'Outamaro et de Hokousai. Un peu plus tard, on reçut de l'Empire du Soleil levant des films plus modernes, comme *Deux hommes sous un même kimono* [peut-être *Futari Haori*, produit par la société Yokota, associée à Pathé, 1910] » (*les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 625). Nous remercions notre correspondant et ami japonais, Haruo Takahashi, d'avoir pu nous apporter ces précisions que nous donnons entre crochets. Pour les trois premiers films cités, il s'agit donc de films produits par la maison Pathé mais tournés au Japon. Haruo Takahashi nous précise par ailleurs que les deux acteurs cités étaient en fait élèves et enseignants de japonais au Conservatoire d'art dramatique de Paris, et qu'ils donnèrent quelques spectacles à Paris en 1909 – dont chez Antoine – grâce au soutien de l'« exploratrice » Jane Dieulafoy [source : Miyako Shinbun, « Théâtre japonais à Paris », Tokyo, 25 juin 1909, p. 3].

19. Le curieux pourra consulter Albert Giraud, *Inventaire bibliographique des pastorales théâtrales en Provence*, Paris, CNRS, 1984.

20. Nous renvoyons ici à l'imposant travail réalisé par Michel Huteau, *Psychologie, psychiatrie et société sous la III^e République. La biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, Paris, L'Harmattan, 2002. Disons brièvement ici qu'en médecin, hygiéniste et fervent adepte du positivisme, Toulouse pense que « le point de vue biologique doit être la base de toute organisation de la société », à partir de quoi il construira toute sa doctrine et son action.

21. Il s'agit sans doute de *Safety Last!* (*Monte là-dessus !*), réalisation : Sam Taylor et Fred Newmeyer, 1923, qui ne manqua pas de fasciner des milliers de spectateurs par la fameuse scène, truquée, où l'on voit Harold Lloyd suspendu dans le vide aux aiguilles d'une horloge, au sommet d'un building.

22. Le D^r Toulouse, tout en reconnaissant les découvertes de Freud, ne maniera la psychanalyse qu'avec des pincettes. Il condamne les « exagérations » auxquelles son école s'est laissée entraîner (communication à la 4^e Conférence internationale de psychotechnique, Paris, octobre 1927) pour demander qu'on en revienne à la prudence de Freud lui-même : « La psychanalyse, dont les conceptions doivent être retenues surtout à titre d'hypothèses... » (« Les problèmes sexuels de notre temps », conférence donnée salle Pleyel, Paris, 13 mai 1931). C'est avec cette prudence qu'il acceptera de préfacier le copieux *Traité de sexologie normale et pathologique* du psychanalyste français, le D^r Angelo Hesnard (Paris, Payot, 1933).

23. Toulouse fait allusion ici au nombre et à la variété des enquêtes qui, depuis 1916, se sont multipliées – et dans des revues pas nécessairement spécialisées – pour tenter de résoudre ce que tous les professionnels s'accordaient à reconnaître comme la crise du cinéma français.

24. Voir Pascal Manuel Heu, *le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

25. Au retour de son séjour enquête aux États-Unis, Charles Pathé (1863-1957) tente de trouver remède à la crise que traverse le cinéma français, et publie une étude provocatrice, « Étude sur l'évolution de l'industrie cinématographique française destinée aux auteurs, scénaristes, metteurs en scène, opérateurs et artistes. Considérations générales », datée « Vincennes, mai 1918 », publiée dans *Hebdo-Film*, et distribuée sous forme de brochure (reprise par Marcel L'Herbier [dir.], *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946, pp 213-228 [curieusement datée « 1912 »] ; également dans Jacques Kermabon (dir.), *Pathé, premier empire du Cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 408-411). Pierre Lherminier, dans son édition des écrits de Charles Pathé (*Écrits autobiographiques*, Paris, L'Harmattan, 2007), a bien repris – pp. 285-290 – sa réponse à l'enquête qu'avait faite Henri Diamant-Berger l'année précédente (parue dans *le Film*, n° 51, 5 mars 1917), mais s'est contenté d'évoquer sans plus – p. 321 - ce copieux document.

26. Il s'agit donc, comme il va l'explicitier, de la communication faite à l'« Association française pour l'avancement des sciences », 44^e session qui s'est tenue à Strasbourg en 1920 (la première depuis la guerre), « Des réactions respiratoires au cours des projections cinématographiques »,

résultat d'un travail en laboratoire réalisé avec la collaboration du D^r Raoul Mourgue (1886-1950), comme lui médecin psychiatre, hygiéniste et adepte du positivisme.

27. Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, Povolovsky & Cie, 1925 ; repris avec d'autres textes sous le titre *l'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditeurs français réunis, 1967 [première édition : Éditions du Sagittaire, 1946] – préface de Georges Sadoul. Le compte rendu de Moussinac est redonné en annexe à « Cinéma : expression sociale » (pp. 163-169), texte prévu pour le deuxième cycle de conférences du Vieux-Colombier en 1927, non prononcé mais publié dans *l'Art cinématographique*, Librairie Félix Alcan, T. IV, nov. 1927, pp. 23-49.

28. G.-Michel Coissac lui consacre un chapitre entier dans son *Histoire du Cinématographe* (Paris, Cinéopse & Librairie Gauthier-Villars & Cie, 1925).

29. Janus aux deux visages... c'est ainsi aussi que Jean Bancal, « docteur en droit, rédacteur au ministère de l'Intérieur », présente le cinématographe : Ch. I : Les bonnes influences, pp. 7-11 ; Ch. II : Les influences néfastes, pp. 12-59, pour justifier par suite l'intervention de la censure (*la Censure cinématographique*, Paris, José Corti, 1934).

30. Le rendement était donc bien l'objectif de Charles Pathé.

31. D^r Jakob Billström (1880-1953), lequel semble avoir laissé moins de traces que son successeur en 1928, le D^r Gunnar Bjurman (1880-1951) – biographie de ce dernier par Gôsta Werner (1908-2009), *Eros et thanatos*, Malmö, Victor, 2008, 40 p.

32. Le D^r Toulouse est fort bien informé. En juin 1911 est instituée une commission de censure avec les attendus suivants : « Granskningsman må ej godkänna biografbilder, vilkas förevisande skulle strida mot allmän lag eller goda seder eller eljest kunna verka förråande, upphetsande eller till förvillande av rättsbegreppen. Bilder som framställa skräckscener, självmord eller grova förbrytelser på sådant sätt eller i sådant sammanhang att dylik verkan kan åstadkommas, må sålunda icke godkännas. » [Le censeur ne peut pas donner son approbation aux films qui présenteraient des scènes *contraires au droit général ou aux bonnes mœurs, ou qui se livreraient à des scènes viles, excitantes, ou qui créeraient la confusion dans les concepts juridiques*. Les films qui montrent des scènes *d'horreur, de suicide ou de crime* de telle manière ou dans un tel contexte qu'ils puissent atteindre à ces effets préjudiciables, le censeur ne saurait donc les approuver].

33. Suite des attendus : « Till förevisning vid sådan föreställning, till vilken barn under 15 år lämnas tillträde, må ej heller godkännas bilder som äro ägnade att skadligt uppgaga barns fantasi eller eljest menligt inverka på deras andliga utveckling eller hälsa. Bilder av annan beskaffenhet än nu nämnts må granskningsman ej vägra godkänna. » [On ne saurait laisser l'accès à ces spectacles aux enfants de moins de quinze ans, on ne saurait accepter des films *susceptibles de nuire, en l'excitant, à leur imagination ou d'une autre manière d'être préjudiciables à leur développement mental ou à leur santé*. Aux films de cette sorte, le censeur ne saurait désormais donner son approbation].

34. Jean Bancal donne la liste détaillée des 30 membres de la commission instituée à la suite du décret du 25 juillet 1919 et qui passe en partie de l'autorité du ministère de l'Intérieur à celle de la direction des Beaux-arts (*La Censure cinématographique, op. cit.*, pp. 133-136). Six seulement appartiennent au milieu du cinéma : Jean Benoit-Lévy, Léon Brézillon, Jules Demaria, Léon Gaumont et Charles Pathé – pour les producteurs et exploitants ; un seul réalisateur : Abel Gance. Et précisons que la commission de travail se réduisait de fait à 8 membres, présidée par Paul Ginisty, où ne figurait plus aucun représentant de la profession. Notons enfin qu'Henri Rousselle en faisait tout de même partie, mais au titre de conseiller municipal de Paris, et jusqu'à ce qu'il décède en 1925.

35. Jean Bancal a parfaitement souligné ces contradictions : sur les censures locales et le pouvoir des préfets voir *ibid.*, p. 149 et sq.

36. « Service libre de prophylaxie mentale », et premier service « ouvert » de psychiatrie en France, installé dans les locaux de l'asile Sainte-Anne, à Paris, le 1^{er} juin 1922 à l'initiative de

Henri Rousselle, alors président du conseil général de la Seine, et du D^r Toulouse, qui en prit la direction. Le service devint hôpital Henri-Rousselle au lendemain de son décès, le 11 mars 1926.

37. Henri Laugier (1888-1973), fondateur du Centre de physiologie du travail, professeur de physiologie à la Sorbonne, après sa thèse soutenue en 1919. Il sera le premier directeur du CNRS en 1939, et secrétaire général adjoint de l'ONU en 1946. Il préfacera l'ouvrage de Gilbert Cohen-Séat qui « fonde » l'entreprise filmologique : *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Tome 1, *Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946.

38. Louis Lapicque (1866-1952), neurophysiologiste, professeur de physiologie générale à la Faculté des sciences de Paris (Sorbonne). Républicain et franc-maçon, il milita pour les idées socialistes, la laïcité, les libertés de culte et de pensée et les droits de la femme.

39. Ce rapport a été intégralement repris par *la Revue Internationale de Filmologie*, 2^{ème} année, n° 5, 1949, pp. 77-83 ; nous donnons, à la fin de ce parcours, le texte de présentation justifiant des raisons de cette reprise : « Expériences de Filmologie en 1920 », signé Yves Galifret.

Quant à l'histoire de cette revue, voir François Albera et Martin Lefebvre (dir.), « La filmologie de nouveau », *CiNéMAS*, vol. 19, n°s 2-3, printemps 2009, pp. 1-374.

40. Hugo Münsterberg (1863-1916), pionnier de la psychologie appliquée, d'origine allemande, qui finit sa carrière à Harvard. Il est notamment l'auteur d'un des premiers travaux d'importance sur le cinéma, dont toutefois le Dr Toulouse ne semble pas avoir eu connaissance, *The Photoplay : A Psychological Study* (1916 ; rééd. à l'initiative d'Allan Langdale, Londres, Routledge, 2002) – un chapitre en a été traduit dans l'anthologie de Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Flammarion, coll. « Champs arts », n° 798, 2008, pp. 441-454.

41. P. Zoneff et E. Meumann, « Über Begleiterscheinungen psychischer Vorgänge in Athem und Puls » [Sur les concomitants respiratoires et vasculaires des processus psychiques], 1^{er} article, *Philosophische Studien*, XVIII, n° 1, 1901, pp. 1-113. Erich Meumann est également l'auteur d'une *Aesthetik der Gegenwart* [Esthétique du présent], Leipzig, 1908.

42. Voir Henri Piéron, compte rendu du travail de Lucien Cellérier cité ci-après, *l'Année psychologique*, vol. 22, n° 22, 1920, pp. 380-381.

43. Lucien Cellérier, « Des réactions organiques accompagnant les états psychologiques », *Archives de psychologie*, T. XVII, n° 68, décembre 1919, pp. 257-296 [Note du D^r Toulouse corrigée].

44. Il s'agit des recherches menées par Étienne-Jules Marey (1830-1904), inventeur, on le sait, en 1882 de la chronophotographie. Renvoi ici à ses « Études physiologiques sur les caractères graphiques des battements du cœur et des mouvements respiratoires ».

45. Mario Ponzo (1882-1960), haut représentant de la psychologie expérimentale italienne, connu pour ses recherches à partir de 1913 sur les illusions d'optique. Auteur en 1911 d'un rapport à l'Académie des Sciences de Turin : « Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche » [De quelques observations psychologiques faites pendant les représentations cinématographiques]. Voir Liborio Termine, « Mario Ponzo, Uno spettatore sdoppiato lo psicologo al cinema », *Cinema Nuovo*, n° 4-5, août-octobre 1985, pp. 53-59 ; et Alessandro Marini, « Spettatori nel 1911 », Olomouc (Tchéquie), Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Romanica IX, *Philologica* 76, 2000, 10 p.

46. Léon Moussinac s'est manifestement « documenté », qui précise (voir texte suivant) : « Pathé-Revue », n° 1 : « bras artificiel pour blessé de guerre », « saut du chien au ralenti ».

47. Léon Moussinac précise à nouveau qu'il s'agit de Firmin Gémier – D^r Gilles Berliac, dans un face à face avec sa jeune (et séduisante) épouse, Emmy Lynn – Marthe Berliac, dans *Mater dolorosa* d'Abel Gance (1916).

48. Il s'agit apparemment du même mémoire que celui de 1901, – réédition ? –, *Wilhelm Wundt's Philosophische Studien*, Leipzig, XVIII, n° 1, 1903.

49. E. Küppers, « Über die Deutung der plethysmographischen Kurve » – *Zeitschrift für Psychologie*, Bd 81, H. 4 bis, 6 (1919), pp. 129-181 [Note du D^r Toulouse corrigée].

50. *Mater dolorosa*, réalisation : Abel Gance, production : Le Film d'Art (Louis Nalpas), sorti le 7 mars 1917 – avec Emmy Lynn dans le rôle de la mère. Reçu avec éloge par Émile Vuillermoz (*le Temps*, 10 mars 1917), par Colette (*le Film*, 4 juin 1917), le film lui valut les félicitations et encouragements personnels de Charles Pathé (Cf. Roger Icart, *Abel Gance*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 81). *Mater dolorosa*, succès commercial, mais un des films visés par la Censure pour atteinte à la licence des mœurs !

51. Roger Icart a relevé cette scène dans le détail, soulignant son accent dramatique créé par un « simple » objet, le téléphone (*op. cit.*, pp. 79-80). Plus tard, Antonioni...

52. *Le Quotidien*, n° 1842, mercredi 28 février 1928, p. 2 ; repris avec le même titre dans *la Griffes cinématographique*, 15 septembre 1929.

53. Décret du 18 février 1928, promulgué par Gaston Doumergue avec l'appui du nouveau ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Édouard Herriot, visant principalement à la réforme du régime de censure instauré depuis le décret du 25 juillet 1919. Voir de nouveau Jean Bancal, *la Censure cinématographique*, *op. cit.*, ch. V, pp. 202 et sq.

54. Édouard Herriot, élu maire de Lyon en 1905, devait occuper le poste pendant un demi-siècle et y faire preuve d'une politique sociale novatrice. On lui doit notamment la commande, en 1909, à l'architecte Tony Garnier, d'un hôpital moderne, destiné à remplacer l'ancien Hôtel-Dieu : édifié dans le quartier de Grande-Blanche, ses 32 pavillons seront achevés en 1933, et il sera baptisé, naturellement, en 1935, Hôpital Édouard-Herriot. On lui doit aussi la création d'une « Maison des mères » (un « asile » de 35 lits pour recevoir les femmes enceintes sans domicile, inauguré en 1918 au château de Gerland) ; elle s'accompagnera de restaurants ouverts gratuitement aux mères nourrices et de la construction de crèches municipales. À noter que la principale animatrice de cette politique sociale visant à encourager la natalité après la guerre et à lutter contre la mortalité infantile, fut la propre sœur des frères Lumière, Jeanne Lumière-Koehler (1870-1926). [Les activités d'Édouard Herriot en faveur du cinéma d'enseignement et d'éducation, et en particulier du cinéma d'hygiène sociale, sont évoquées dans Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007 (NDE)].

55. Voir Pascal Manuel Heu, *op. cit.*, « Anatole France, caution fragile [de Paul Souday] », pp. 180-183. Ajoutons aux sources qu'il donne, Claude Aveline, « Du cinématographe » [soit, Anatole France et le cinéma, notes de 1923], dans « Anatole France le vivant », *les Cahiers franciens*, n° 7-9, Paris, novembre 1987, pp. 100-106.

56. Voir notamment Julien Tiersot, *la Chanson populaire française et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931.

57. Laissons au docteur la responsabilité de l'étrange syllogisme qu'il est en train de développer, partant d'une prémisse déjà discutable. Et n'allez surtout pas lui parler de sublimation, le « soufre » introduit par la psychanalyse !

58. Le D^r Toulouse renvoie ici à son article paru dans *le Quotidien* du 7 décembre 1926.

59. On peut mesurer à nouveau ce qui le sépare de l'analyse de Moussinac, voir *Naissance du cinéma*, *op. cit.*, ch. 2 « Rythme ou mort » (paru dans *l'Humanité*, n° 10 072, « Du rythme cinématographique », vendredi 9 juillet 1926, p. 4). Et on est loin, plus généralement encore, des réflexions sur le rythme – René Clair, Germaine Dulac... – nées au lendemain de la sortie du film d'Abel Gance, *la Roue* (1923).

60. Dans l'ombre, Henri Bergson... Voir Élie During, « Du comique au burlesque : Bergson », *Art Press*, hors-série n° 24, « Le burlesque : une aventure moderne », octobre 2003.

61. Sur le rôle donné à la musique au cinéma, son contemporain, le D^r Paul Romain, sera beaucoup plus radical : « rôle quasi hypnotique » et « manière d'ozonateur acoustique » (Voir notamment *Cinémagazine*, n° 39, 25 septembre 1925, pp. 515-518, et n° 20, 18 mai 1928, pp. 267-268. Et plus largement Laurent Guido, « Le D^r Romain, théoricien du "musicalisme" », *1895*, n° 39, « Musique ! », octobre 2002, pp. 67-100).

62. *Bulletin international de la protection de l'enfance*, 1921-1939, publié à Bruxelles. Voir aussi Raymond Borde et Charles Perrin, *les Offices du Cinéma éducateur*, Lyon, PUL, 1992, 122 p., et Christel Taillibert, *l'Institut International du cinématographe éducatif*, Paris, L'Harmattan, 1999, 402 p.
63. Signalons seulement ici un travail de recherche, en langue anglaise, et pour l'instant non traduit, Jens Ulff-Möller, *Hollywood's Film Wars with France* (New York, University of Rochester Press, 2001, 202 p.) réalisé à partir du dépouillement des archives diplomatiques. Nous remercions au passage, l'auteur, pour sa traduction du texte suédois sur la censure.
64. Jean Bancal en fournit à nouveau la liste détaillée (*op. cit.*, pp. 225-226). La commission est cette fois totalement aux mains du ministère des Beaux-arts, composée de 32 membres, dont 16 représentent la profession, parmi lesquels, Charles Delac, Pierre de Maroussem, Louis Lumière, Louis Aubert, Léon Brézillon, Raymond Lussiez – pour les producteurs et exploitants –, Germaine Dulac et Charles Burguet – côté réalisateurs. Mais la commission permanente, dix membres, présidée toujours par Paul Ginisty, ne compte pas un seul membre de la profession. Encore moins de physiologue ou de psychologue. Ah ! le vœu du D^r Toulouse a peut-être été exaucé en 1931, puisque l'on voit figurer dans le nouveau « Conseil supérieur du Cinéma » institué par décret le 17 décembre 1931, un certain D^r [Emmanuel] Leclainche (1861-1953), en tant que « chef de service à l'Office national d'hygiène sociale », de formation, vétérinaire...
65. [NdA] Session tenue à Strasbourg.
66. [NdE] Le rapport de ces journées d'études, daté juin 1949, est donné – français et anglais – en tête de ce numéro de la *Revue*, pp. 3-20, et plus particulièrement pp. 8-9.
67. [NdA] Que l'AFAS trouve ici l'expression des remerciements de la *Revue Internationale de Filmologie*.
68. [NdA] Encore que, grâce à Édouard Toulouse, cette époque ait enregistré d'importants progrès.
69. [NdA] Pas plus que la graphologie seule ou la physiognomonie.
70. Enrico Fulchignoni (1913-1988), docteur en médecine, un temps professeur de psychologie sociale à l'Université de Rome, il s'est tourné ensuite vers le théâtre (Theatro Sperimentale de Messine, puis de Florence), pour entrer en 1941 au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome et se consacrer au cinéma comme analyste, avec quelques incursions dans la réalisation et le scénario. Il a notamment été co-fondateur, en 1948, avec Jean Rouch, Roberto Rossellini, Henri Langlois et Claude Lévi-Strauss, du Comité international du Film ethnographique et sociologique, et président, à partir de 1950, de la section audiovisuelle de l'UNESCO à Paris. Il a rassemblé ses réflexions dans *La moderna civiltà dell'immagine* (1964) (*la Civilisation de l'image*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 262, 1975), reprenant, sans doute – car il ne le précise pas –, ses articles donnés, à partir de 1947, notamment à la *Revue internationale de filmologie*, à *Bianco e Nero* (Rome)...
71. Pour la suite, voir Laurent Jullier, « La question psychologique dans la RIF (1947-1962) », *CiNéMAS*, vol. 19, n°s 2-3, printemps 2009, pp. 143-167. Notons au passage, pour souligner encore cette étonnante filiation entre les recherches du D^r Toulouse et celles de la Filmologie après la Deuxième Guerre mondiale que l'hôpital Henri-Rousselle fut associé dès sa fondation à l'Institut de Filmologie par son laboratoire de psychologie que dirigeait alors René Zazzo.

RÉSUMÉS

Cet ensemble de textes, réédités pour la première fois pour la plupart, met en lumière l'intérêt que le cinéma a suscité chez les scientifiques qui cherchaient à évaluer les changements que la perception de l'image intermittente pouvait occasionner sur la physiologie et la psychologie des spectateurs en y appliquant leurs procédures de mesure et de contrôle. Les questions que pose et se pose le Dr Toulouse, fondateur du Laboratoire de psychologie expérimentale à l'École des Hautes Études, puis d'une « Ligue d'hygiène et de prophylaxie mentales » et d'une association d'études sexologiques, prennent, en un sens, la suite des recherches de Jules-Etienne Marey. Elles relaient tout un riche corpus de textes médicaux et elles annoncent celles que les psychologues et les psychiatres de l'Institut de Filmologie poseront immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale. Elle atteste en outre de la connaissance qu'avait alors un scientifique des travaux de Hugo Münsterberg, pionnier de la psychologie « industrielle » et de l'approche psychologique du film.

This set of texts, reproduced here for the first time in most cases, demonstrates the interest in cinema taken by scientists who were seeking to evaluate the changes that the intermittent image might cause in the physiology and psychology of spectators, by applying their methods of measurement and verification. The questions posed by Dr Toulouse, founder of the Experimental psychology laboratory at the École des hautes études, of the "League for mental hygiene and disease prevention", and of the "Association for Sexological Studies", continue in a sense the research of Jules-Etienne Marey, passing on a very rich corpus of medical texts and announcing the questions that the psychologists and psychiatrists of the Institute of Filmology were to pose immediately after World War Two. They show also Dr Toulouse's knowledge of the works of Hugo Münsterberg, pioneer of "industrial" psychology and the psychological approach to film.

AUTEUR

JEAN-PAUL MOREL

Archiviste (auprès du fonds Henri Poulaille et du fonds Élie Faure) et éditeur de textes rares parmi lesquels Contes et nouvelles érotiques de Jean de La Fontaine, Tout Ubu colonial et autres textes d'Ambroise Vollard, et, concernant le cinéma, les Chroniques d'un cinéphile de Claude Aveline (1994), l'Usine aux images de Canudo (1995), Pour le Septième Art d'Élie Faure (2010). Il a écrit une biographie d'Élie Faure, dirigé plusieurs catalogues d'exposition ou d'ouvrages monographiques sur Toulouse-Lautrec, Fernand Léger, Maggi et la magie du Bouillon Kub.

Archivist (the Henri Poulaille and Elie Faure collections) and publisher of rare texts (les Chroniques d'un cinéphile, Claude Aveline (1994), l'Usine aux images, Canudo (1995), Pour le Septième Art, Élie Faure (2010). He has written a biography of Élie Faure and published several catalogues and studies of Toulouse-Lautrec, Fernand Léger, and others.