



HAL
open science

Jalons pour une anthropologie des savoirs cinématographiques

Baptiste Buob, Damien Mottier

► **To cite this version:**

Baptiste Buob, Damien Mottier. Jalons pour une anthropologie des savoirs cinématographiques. *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2021, Savant cinéma, 39, pp.7-22. 10.4000/rhsh.6278 . halshs-03352087

HAL Id: halshs-03352087

<https://shs.hal.science/halshs-03352087>

Submitted on 28 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jalons pour une anthropologie des savoirs cinématographiques

Baptiste Buob et Damien Mottier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhsh/6278>
DOI : 10.4000/rhsh.6278
ISSN : 1963-1022

Éditeur

Éditions de la Sorbonne

Édition imprimée

Pagination : 7-22
ISSN : 1622-468X

Ce document vous est offert par Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Baptiste Buob et Damien Mottier, « Jalons pour une anthropologie des savoirs cinématographiques », *Revue d'histoire des sciences humaines* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 05 novembre 2021, consulté le 19 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rhsh/6278> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhsh.6278>



Revue d'histoire des sciences humaines est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Jalons pour une anthropologie des savoirs cinématographiques

Baptiste Buob

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (UMR 7186), Université Paris Nanterre, CNRS

Damien Mottier

Unité de recherche Histoire des arts et des représentations (HAR, EA 4141), Université Paris Nanterre

Au lieu de se borner, comme on fait aujourd'hui, à confronter médecins et médecins, industriels et industriels, professeurs et professeurs, on s'apercevrait peut-être qu'il existe des correspondances plus subtiles entre les individus et les rôles¹.

Pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivent la Libération, émergent en France nombre d'institutions qui sont aujourd'hui encore des piliers de la formation, du financement, de l'industrie et de la diffusion du cinéma. L'après-guerre est aussi la période durant laquelle vont se fortifier de nouvelles conceptions et pratiques savantes du film. L'acceptation du 7^e art en tant que fait de culture, la distinction entre théoriciens, critiques et cinéastes, l'éclatement des panoramas nationaux ainsi que la prise de conscience de l'existence d'orientations plurielles en matière de pensées et d'usages du cinéma constituent alors le terreau d'un renouvellement de la théorie cinématographique². Cette transformation s'accompagne d'une présence croissante des réalisations et expérimentations audiovisuelles au sein de l'université et de l'émergence de réflexions propres à certaines disciplines que l'on regroupera, à partir des années 1970, sous l'appellation « sciences humaines et sociales ».

Alors qu'est inaugurée la salle de projection de la Cinémathèque française, que s'ouvre l'Institut des hautes études cinématographiques, que voient le jour le Centre national de la cinématographie et la Fédération française des ciné-clubs et que se créent des festivals et organismes de diffusion nationaux, le cinéma devient une

1 Lévi-Strauss, 1955, 20.

2 Casetti, 2005 [1993].

« addiction répandue » parmi les étudiants et les intellectuels³ en même temps qu'un objet plus ou moins légitime de l'enseignement et de la recherche en sciences humaines et sociales. De nouveaux cadres de référence irriguent la critique et inspirent les cinéastes tout en consolidant l'esquisse de différentes approches « disciplinaires » du cinéma. La reconnaissance de catégories telles que le « cinéma scientifique » (celui des sciences de la nature), institué dès les années 1930 et incarné par des personnalités comme Jean Comandon, Jean Painlevé ou Pierre Thévenard, co-auteur d'un ouvrage de synthèse sur le sujet en 1948⁴, et l'émergence après la guerre du « film ethnographique », dans le périmètre du musée de l'Homme et sous la plume d'André Leroi-Gourhan⁵, accompagnent la naissance de la « filmologie » au sein de la Sorbonne, l'intérêt de la psychologie pour les images animées et le développement de recherches philosophiques, sociologiques et historiques avec et sur le cinéma.

Cette période précède l'apparition des « études cinématographiques » au sein des universités et leur institution pluridisciplinaire au cours des années 1970. Elle est relativement bien connue des historiens du cinéma, grâce notamment aux travaux consacrés à certaines figures marquantes⁶ ou à l'histoire circonscrite de revues⁷, de manifestations⁸ et de diverses institutions⁹. Incontournables pour qui s'intéresse au cinéma de l'après-guerre, ces travaux esquissent les contours de ce moment particulier, en consolidant le plus souvent la postérité de quelques femmes et hommes, œuvres, pratiques et institutions au profit d'une logique de démarcation qui délimite des périmètres disciplinaires qui ne sont pourtant pas encore tout à fait constitués. Si les années de l'après-guerre sont à n'en pas douter une période où se sont forgées les conditions propices à un certain engouement des sciences humaines et sociales pour le cinéma comme phénomène social et comme pratique, n'est-ce pas aussi – voire surtout – un moment de mise en commun rendu possible par la circulation des idées, des projets et des pratiques dans un milieu partagé ? L'objectif du présent dossier est de tracer plus précisément le délinéament de ce moment.

3 Sève, 2012, 94.

4 Tassel et Thévenard, 1948.

5 Le 1^{er} Congrès international du film d'ethnologie et de géographie humaine est organisé au musée de l'Homme en 1947 et préfigure la création du Comité du film ethnographique quelques années plus tard. Ce congrès a inspiré à Leroi-Gourhan un article (Leroi-Gourhan, 1983 [1948]) qui est souvent considéré comme « l'acte officiel de naissance du cinéma ethnographique » (France, 1979 [1973], 139).

6 André Bazin (Andrew, 1983 [1978]) ; Joubert-Laurencin, 2018 ; pour ne donner que deux références parmi une multitude), Jean Painlevé (Hamery, 2009), Jean Rouch (Henley, 2009), Georges Sadoul (Baecque, 2003), Étienne Souriau (Domenicali et Le Tinier, 2017), etc.

7 Grâce notamment aux écrits sur les critiques de cinéma, la *Revue du cinéma* et les *Cahiers du cinéma* (Baecque, 1991 et 1992), sur la filmologie et la *Revue internationale de filmologie* (Sève, 2012) et sur le monde littéraire et la revue *Fontaine*, par exemple, où l'on croise, autour de Max-Pol Fouchet, aussi bien Alexandre Astruc, Jean Cocteau, Maurice Merleau-Ponty, Roger Leenhardt que Jean Rouch (Vignale, 2012).

8 Tel le festival de Biarritz de 1949 (Cimello-Mesplomb, 2013) ou les rencontres cinématographiques franco-allemandes (Tode, 2010).

9 À l'instar du Bureau international du film d'ethnologie et de géographie, quelques années avant le Comité du film ethnographique (Mottier, 2017), ou de l'Association pour la recherche filmologique (Association pour la recherche filmologique, 2012), pour ne donner que trois exemples.

Anthropologie des (lieux de) savoirs

Réunis sous l'intitulé « savant cinéma », une expression qui n'est pas à confondre avec le cinéma scientifique et désigne de façon plus vaste une relation instruite au cinéma, les articles qui composent ce dossier abordent dans un même élan la diversité des discours savants sur le cinéma et des usages savants du cinéma, tout en tentant de mettre au jour, sur la période qui nous intéresse, des interactions négligées par les histoires souvent compartimentées des disciplines. S'ils traitent *a priori* de figures bien connues de l'histoire du cinéma, en se focalisant respectivement sur les débuts de carrière du critique et théoricien André Bazin et du sociologue Edgar Morin, les articles de Baptiste Buob et de Valérie Vignaux dévoilent le milieu dans lequel ces individus ont évolué et révèlent les fondements de leurs réflexions sur le cinéma, modelées par des engagements contrastés et par leur inscription dans des institutions universitaires qui participèrent à l'élaboration de leur pensée. Tandis qu'André Bazin voit son intérêt pour le cinéma se développer au sein d'un organisme créé sous Vichy, la Maison des lettres de la Sorbonne, Edgar Morin fréquente après la Libération l'Institut de filmologie, premier lieu de recherche universitaire entièrement consacré au cinéma, fondé, lui aussi, à la Sorbonne. La mise en regard de ces deux contributions révèle différentes facettes des développements critiques et théoriques en faveur du cinéma qui s'opèrent dans le milieu universitaire, lequel est tout à la fois un lieu de recherche et d'enseignement et un lieu de socialisation et d'éducation au cinéma. Stéphane Privat, dans son article, rend compte quant à lui du statut performatif très particulier que l'éducateur Fernand Deligny a accordé à la pratique du film, dans le cadre de l'expérience de la Grande Cordée qui prit en charge à partir de 1948, avec le soutien de réseaux d'éducation populaire souvent portés par des militants communistes, des adolescents considérés par les institutions spécialisées comme délinquants, difficiles, caractériels ou anormaux. Privat insiste sur l'importance du dialogue théorique engagé par l'éducateur Deligny avec le psychologue Henri Wallon, vice-président de l'Institut de filmologie, qui a soutenu et accompagné cette tentative. Abdallah Azzouz s'empare, dans son article, d'un objet nouveau dans le contexte de l'après-guerre : la télévision. À la faveur d'une histoire croisée des médias, il analyse la façon dont la télévision, au retentissement pourtant limité, s'est intéressée au cinéma comme expression artistique et dont les rapports entre ces deux mondes ont été pensés par le producteur et théoricien Jean Thévenot dans la revue *L'Écran français* ainsi que par le cinéaste et critique Marcel L'Herbier. Les deux derniers articles s'intéressent aux relations ambiguës du cinéma et de l'ethnologie, à un moment fondateur de l'institutionnalisation du film ethnographique. Interrogeant le processus de réalisation du court métrage *L'Invention du monde* (1952), Anaïs Mauuarin propose une réflexion qui témoigne de l'intensité des affinités entre surréalisme et ethnologie. Elle analyse la manière dont ces relations ont été remobilisées et reconfigurées après la guerre par les auteurs de ce film, Michel Zimbacca et Jean-Louis Bédouin, avec l'appui des collections de la photothèque du

musée de l'Homme, tandis que Robert Nardone, Loïc Petitgirard et Catherine Radtka reviennent sur la mission ethnographique et cinématographique Ogooué-Congo, dont l'un des courts métrages (*Au pays des pygmées*, 1946) fut primé au cours du 1^{er} Congrès international du film d'ethnologie et de géographie humaine organisé au musée de l'Homme en 1947. Nardone, Petitgirard et Radtka portent un regard original sur cette mission pluridisciplinaire qui associe pendant trois mois de terrain en Afrique équatoriale (Gabon et République du Congo) des diplômés de l'Institut des hautes études cinématographiques et de l'Institut d'ethnologie et des chercheurs du musée de l'Homme, en considérant le rôle central qu'y a joué le savoir pratique, technique et instrumental, en matière d'enregistrement sonore, d'un ingénieur du Conservatoire national des arts et métiers (Cnam) : André Didier.

Au croisement de l'histoire des techniques et du cinéma, de l'histoire des idées et de l'histoire des sciences humaines et sociales, ce dossier adopte ainsi la perspective générale d'une anthropologie des savoirs et propose d'étudier, en reprenant la proposition de Nicolas Adell, les aspects structurés et structurants des savoirs sur le cinéma et du cinéma sur les savoirs dans un contexte historiquement situé :

Dans quelle mesure les connaissances [...] sont-elles le produit de l'environnement naturel, social et symbolique qui les met en œuvre (c'est l'aspect structuré) ? Et, de façon inverse, en quoi ces connaissances contribuent-elles à organiser (à hiérarchiser, à égaliser, à mettre en série, à opposer, etc.) les individus et les institutions qui les portent ou les reflètent (c'est l'aspect structurant) ? Cette double dimension est le nœud central de l'anthropologie des savoirs, tout à la fois méthode d'investigation et objet de la quête anthropologique annoncée¹⁰.

Non réductible aux discours et usages scientifiques qui constituent des formes de savoir parmi d'autres, la réflexion engagée sur les savoirs cinématographiques permet d'interroger un ensemble d'initiatives et de recherches qui visent à appréhender le cinéma comme un enjeu de savoirs théoriques, pratiques, académiques, cinéphiliques ou populaires : comment, dans une relation « plastique¹¹ », le cinéma, en tant que geste créatif, processus technique, infrastructure économique et dispositif de médiation, a-t-il façonné « une pluralité de formes et de modes de savoir¹² » en même temps qu'il s'est trouvé façonné par ces approches ? Il ne s'agit pas ici de se focaliser sur des « communautés de pratiques¹³ » ou des « communautés de savoirs¹⁴ », mais plutôt, comme le proposent justement dans ce numéro Nardone, Petitgirard et Radtka,

¹⁰ Adell, 2011, 13.

¹¹ La « double vertu » du caractère plastique, « susceptible de recevoir comme de donner la forme » (Malabou, 2005, 33), nous semble bien résonner avec la double dimension du projet de l'anthropologie des savoirs.

¹² Adell, 2011.

¹³ Lave et Wenger, 1991.

¹⁴ Adell, 2011

d'envisager le cinéma comme un « objet-frontière », c'est-à-dire un « objet d'interface » qui autorise la collaboration et l'action de « groupes hétérogènes » grâce à sa « flexibilité interprétative¹⁵ ».

Partant de l'idée de revisiter un milieu et d'analyser les divers mondes qui le constituent, les contributions ici réunies abordent chacune à leur manière la pratique du cinéma et la réflexion sur le cinéma en relation avec des perspectives de recherche plus ou moins constituées à l'époque : la sociologie (Vignaux), l'ethnologie (Nardone, Petitgirard et Radtka), la filmologie et la pédagogie (Privat), l'éducation (Buob), l'histoire des médias (Azzouz) ou des arts (Mauuarin). Ce croisement s'opère en tissant les fils d'itinéraires individuels (André Bazin, André Didier, Marcel L'Herbier, Edgar Morin, Jean Thévenot, Michel Zimbarca, etc.) qui traversent différentes configurations et participent à la mise en œuvre de réflexions et d'expérimentations sur (par ou avec) le cinéma (la « tentative » de la Grande Cordée portée par l'éducateur Fernand Deligny, le court métrage *L'Invention du monde* des cinéastes Michel Zimbarca et Jean-Louis Bédouin, l'ingénierie du son de la mission ethnographique Ogooué-Congo, la rubrique « Critique télévisuelle » de *L'Écran français*, etc.). Il s'agit ainsi de réévaluer comment le cinéma, en tant qu'objet de pratiques et de réflexions des sciences humaines et sociales qui constituent le fondement même de l'indiscipline des études cinématographiques, s'est construit et inscrit dans divers « lieux de savoir¹⁶ » dans le contexte de l'après-guerre. Le lecteur croisera ainsi les noms de personnes et de lieux qui, pour certains, évoquent directement l'histoire du 7^e art (l'Institut de filmologie, l'Institut des hautes études cinématographiques, le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, etc.), mais aussi de quelques autres qui, s'ils n'y sont pas associés de façon évidente, ont participé aux approches savantes du cinéma en France durant les années 1940 et au-delà (la Maison des lettres, le Conservatoire national des arts et métiers, le musée de l'Homme, le Centre national de la recherche scientifique, etc.).

Les lieux de savoirs sont pour nous une manière de cartographier ce milieu de l'après-guerre et, à travers un réseau de correspondances et de relations ou d'évitements, de contribuer à une anthropologie des savoirs cinématographiques historiquement située dont ce dossier vise à poser les premiers jalons.

Multipositionnalités

L'idée à l'origine de ce dossier est née de notre perplexité en tant qu'anthropologues lorsque, dans le cadre de recherches sur les relations entre cinéma et ethnologie, nous nous sommes intéressés à la période de l'après-guerre. Cette période est constitutive

¹⁵ Voir Nardone, Petitgirard et Radtka (ce numéro), en référence à Star et Griesemer, 1989.

¹⁶ Christian Jacob définit un « lieu de savoir » comme un « lieu de construction, de matérialisation, d'objectivation, d'inscription et de circulation sociale » (Jacob, 2014, 15).

d'une pratique savante du cinéma – le « cinéma ethnographique » –, dont la définition intellectuelle et institutionnelle n'a pas été sans ambiguïtés. Sans toujours le dire, le cinéma ethnographique prolonge à sa manière une catégorie du « cinéma de recherche » bien établie avant la Seconde Guerre, le « cinéma scientifique », tel qu'il s'est développé dans les laboratoires cinématographiques de quelques prestigieuses institutions comme l'Institut Pasteur¹⁷ en France – ou l'Institut für den Wissenschaftlichen Film¹⁸ en Allemagne –, tout en étant reconnu comme cinéma d'avant-garde avec les œuvres de Painlevé et de Comandon notamment. Outre les affinités entre la figure du médecin-cinéaste et celle de l'ethnologue-cinéaste, qui articulent méthodiquement les préoccupations des arts et des sciences, nous avons eu le sentiment, en consultant plusieurs fonds d'archives, de découvrir un continent pour partie ignoré par des spécialistes préoccupés d'établir la genèse de leur pratique de la recherche en reprenant, sans suffisamment d'attention et de distance critique, les témoignages des pionniers. Ainsi, il serait restrictif de limiter le parcours de Jean Rouch à une oscillation entre deux univers, ceux de l'ethnologie et du cinéma, tout comme il serait maladroit de les considérer comme étanches l'un à l'autre ou de réduire une pratique savante à l'œuvre d'un seul homme. L'étude de cette période incite en effet à inscrire la construction des carrières et les trajectoires individuelles dans un milieu partagé fait de collaborations et de circulations, et à porter l'attention sur les transactions intellectuelles, les ancrages et les emprunts réciproques en se gardant d'un « disciplinocentrisme » qui consisterait à les consigner dans des domaines de recherche qui ne sont pas alors toujours clairement définis et délimités. Certains films de l'après-guerre rendent d'ailleurs bien compte de ces entrelacs : *Rendez-vous de juillet* de Jacques Becker¹⁹ et *Désordre* de Jacques Baratier²⁰ témoignent, chacun à leur manière, de la porosité des mondes (poésie, mission ethnographique, théâtre, musique, cinéma, histoire de l'art, etc.), de la recherche de liberté et des préoccupations des acteurs de cette période de renaissance, de renouveau artistique et intellectuel. Mettant en évidence la multipositionnalité des acteurs et la dissémination des idées par l'appréhension des savoirs cinématographiques en train de se faire et de se penser en actes dans divers lieux de savoir – où celui-ci est « l'objet et l'enjeu d'opérations, de processus, de négociations²¹ » –, l'étude de ce milieu doit nous prémunir d'une lecture rétrospectivement disciplinaire.

17 Le laboratoire cinématographique créé à l'Institut Pasteur par Jean Comandon en 1933 a été démantelé en 1970. Il possédait notamment un dispositif de prise de vues à grande vitesse qui était un véritable instrument de recherche permettant l'observation fine, la description et l'analyse différée du comportement de micro-organismes (Do O'Gomes, 1996).

18 Sattelmacher, Schulze et Waltenspül, 2021.

19 Sur Jean Rouch et *Rendez-vous de juillet* (Becker, 1949), voir Mottier, 2017.

20 Également féru d'Afrique (du Nord), ami de Jacques Audibert, Jacques Baratier sera proche de Jean Rouch (Graff, 2014, 314). Cependant, *Désordre* (Baratier, 1950) ayant été programmé au festival de Biarritz un an après qu'*Initiation à la danse des possédés* (Rouch, 1949a) y obtint le prix du festival (Gourmelen, 1999), on peut se demander s'ils ne se sont pas connus dès cette époque.

21 Propos de Christian Jacob dans Müller, 2009, 121.

Ainsi, le Cercle, la salle de cinéma du musée de l'Homme où s'engage une réflexion sur le cinéma ethnographique²², accueille de nombreux ciné-clubs, d'importantes manifestations et des congrès cinématographiques. Dans un contexte où l'on commence à s'intéresser aux conséquences du spectacle cinématographique sur les individus²³, le philosophe Maurice Merleau-Ponty donne sa fameuse conférence sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie » à l'Institut des hautes études cinématographiques²⁴, où enseignent notamment l'ethnologue Marcel Maget²⁵ et le journaliste et historien Georges Sadoul, quand il n'intervient pas à l'Institut de filmologie²⁶. Le critique de cinéma Jacques Doniol-Valcroze aurait incité Jean Rouch, qui n'est pas encore ethnologue mais journaliste, à organiser une projection de ses premières images – montées avec l'appui de l'équipe de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture alors dirigée par Armand Deleule, rencontré à l'École du génie avant la guerre²⁷ – au club de jazz du Caveau des Lorientais, après avoir assisté à une projection au musée de l'Homme aux côtés de Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, André Leroi-Gourhan ainsi que de son « copain » Marcel Griaule²⁸. Ce dernier sera d'ailleurs invité, à l'instar du sociologue Georges Friedmann, du philosophe Henri Lefebvre, de l'historien de la littérature Jean Pommier ou du psychiatre et psychanalyste Serge Lebovici, à participer au premier cycle de conférences de l'Institut de filmologie, où il interviendra sur le thème : « Déontologie coloniale du cinéma²⁹ ». C'est toujours au musée de l'Homme, dans cette salle de projection où se côtoient chercheurs et cinéphiles³⁰, qu'un autre cofondateur des *Cahiers du cinéma*, André Bazin, redécouvre le « cinéma scientifique » du biologiste Painlevé³¹, fondateur dans les années 1930 de l'Institut de cinématographie scientifique et directeur général de la Cinématographie. Et c'est avec le concours de la photothèque du musée et de son département d'ethnologie musicale que Michel Zimbarca réalise un film surréaliste sur les « arts primitifs », *L'invention du monde*³². Paul Rivet, fondateur dudit musée, n'est-il pas d'ailleurs à cette époque le directeur du Conseil supérieur de la radiodiffusion française ? Et Pierre Schaeffer, connu de nos jours comme père fondateur de la musique concrète, qui a fait ses armes au studio de

22 Pelé, 2015, 235.

23 Guillain, 2012.

24 Albera, 2013.

25 Adell, à paraître.

26 Vignaux, 2009.

27 Rouch, 1988a.

28 Le rôle de Jacques Doniol-Valcroze est ici exprimé au conditionnel car, si en une occasion Jean Rouch lui attribue la paternité de cette projection (Rouch, 1988b), il désigne plus souvent Michel Leiris comme en étant à l'origine (voir, par exemple, Rouch, 1991, 38).

29 Voir notamment Albera, 2009.

30 Gallois, 2013.

31 Bazin, 1947.

32 Zimbarca, 1952.

recherche du futur Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF)³³, ne participe-t-il pas lui aussi au même milieu, en tant que contributeur de *La Revue du cinéma*³⁴ et membre du premier jury de l'Institut des hautes études cinématographiques³⁵ ? La Maison des lettres de la Sorbonne n'a-t-elle pas vu André Bazin s'éveiller au cinéma et participer à ce qui est généralement considéré comme le premier « ciné-club » durant l'Occupation³⁶, avant que Rouch, pas encore reconnu pour ses talents d'ethnographe-cinéaste, y monte sur les planches après la guerre aux côtés de férus d'Antonin Artaud³⁷ et y projette la première version de son film *Les Magiciens de Wanzerbé* (1949)³⁸ ?

Trop dense pour être anecdotique, la mise au jour de l'existence de relations entre des personnes le plus souvent considérées séparément les unes des autres par l'histoire de nos disciplines pourrait être prolongée à l'infini. Cet entrelacs et cette circulation dans des espaces séparés rétrospectivement par l'histoire des disciplines et la logique de démarcation qui leur est associée témoignent à n'en pas douter de l'existence d'un « monde social » composé d'une grande variété de « segments » et d'une myriade de « micro-mondes³⁹ » peu différenciés, de divers « lieux de savoir » en interconnexion où se côtoient une multitude de chercheurs (en sciences naturelles et en sciences humaines et sociales), de cinéastes, de critiques, d'artistes, de pédagogues, d'écrivains voyageurs, d'hommes et de femmes de radio, de télévision, de théâtre et de lettres, d'étudiants, lesquels pouvaient d'ailleurs être tout à la fois.

L'éducation populaire comme creuset

Le projet à l'origine de ce numéro n'a pas été fondamentalement infléchi⁴⁰. Au contraire, le résultat du travail collectif le conforte et l'enrichit – même si de nombreuses pistes de recherche n'ont finalement pas été traitées ni évoquées (on peut par exemple regretter l'absence de contributions sur la Cinémathèque française et l'Institut des hautes études cinématographiques, qui font assurément partie de ce monde savant). Au terme du processus éditorial, il apparaît cependant qu'une ligne de force vient parcourir cette « nébuleuse cinéphile » qui, en définitive, ne paraît pas aussi « inconstituée » que

33 Dallet, 1996, 34 ; Tournet-Lammer, 2006 ; Bertrand Dorléac, 1986.

34 Schaeffer, 1992 [1946].

35 Dallet, 1996, 46.

36 Touchard, 1959, 7.

37 Buob, à paraître.

38 *L'Aurore. Organe de la résistance républicaine*, 6 février 1950, p. 6.

39 Suivant le sens qu'Anselm Strauss confère à ces mots (Strauss, 1992 [1978]).

40 Voir l'appel à contribution de ce numéro : <https://journals.openedition.org/rhsh/4489>. Nous profitons de cette mention pour remercier chaleureusement toutes celles et tous ceux qui ont participé à l'élaboration de ce numéro : non seulement les responsables de la revue, les relectrices et relecteurs ayant accepté de donner leur avis sur les premières versions des textes, mais aussi celles et ceux dont les propositions et les articles n'ont, à regret, pas été retenus au terme du processus d'évaluation.

nous l'avions initialement supposé⁴¹. Un retour sur la création à la Sorbonne du Centre universitaire de culture cinématographique – une piste de recherche qui n'a pas non plus été directement approfondie dans ce dossier – est à ce titre éclairant et montre que ces différents lieux de savoir ne sont pas sans relations.

Le 8 décembre 1947, le Comité parisien des œuvres en faveur de la jeunesse scolaire et universitaire (Copar) organise dans ses locaux, au 15 de la rue Soufflot à Paris, une réunion préparatoire en vue de la constitution d'un Centre universitaire de culture cinématographique⁴². La création de ce centre vise un double objectif : « développer parmi la jeunesse de l'université une culture cinématographique authentique » et « mettre le cinéma moderne au service de l'université et [...] en faire un véritable instrument pédagogique⁴³ ». Pour mener à bien sa mission, le Centre ambitionne, d'une part, d'aider et de coordonner les activités déjà foisonnantes au sein de différents espaces universitaires et, de l'autre, de développer ses propres activités dans trois domaines : projection de films pour les étudiants, accompagnement de la réalisation de films amateurs et organisation de conférences sur différentes questions que pose le cinéma. Après la guerre, en plus des activités cinématographiques qui se développent au profit des étudiants dans les « Maisons des facultés⁴⁴ », fourmillent à la Sorbonne diverses initiatives en faveur du « cinéma éducateur », considérant que les films offrent des possibilités nouvelles à l'enseignement aussi bien de l'histoire que de la littérature, de la géographie, de la linguistique ou de la philosophie :

Pour les historiens, documents pris sur le vif pour la période contemporaine, [le cinéma] reconstruit le passé d'une manière vivante plus suggestive que le livre le mieux fait. Il permet aux géographes de voyager dans leur fauteuil pour étudier les formes, les reliefs, les genres de vie, en somme de contempler la physionomie physique et humaine de toute la planète en insistant sur les détails indispensables. Les correspondances entre les différentes formes d'art sont évoquées par les adaptations cinématographiques des romans classiques et modernes. Le cinéma peut et doit se mettre au service de la linguistique non seulement en aidant à la prononciation de la langue, mais en faisant pénétrer les spectateurs dans la vie quotidienne et dans l'âme du pays étudié. La philosophie elle-même y trouve un enrichissement, puisque le cinéma est créateur de mythes⁴⁵.

41 Dans l'argumentaire qui a précédé la constitution du numéro, nous reprenions à notre compte l'idée de Lucien Sève de l'existence d'une « nébuleuse cinéophile inconstituée » (Sève, 2012, 96).

42 « Création d'un Centre universitaire de culture cinématographique », 10 décembre 1947 (Archives départementales de Paris, 3874W 91)

43 « Note sur le Centre universitaire de culture cinématographique », 7 mai 1948 (Archives départementales de Paris, 3874W 91).

44 Voir à ce propos la contribution de B. Buob dans le présent dossier.

45 « Rapport sur les activités cinématographiques » de la Fédération des groupes d'études, s. d. (Archives départementales de Paris, 3874W 91).

À la Maison des lettres de la Sorbonne, un groupe d'ethnologie s'est constitué. Y intervient notamment Raoul Hartweg, de retour de la mission Ogooué-Congo⁴⁶. Plusieurs films documentaires tournés en Afrique y sont projetés alors que paraît, en lien avec le 1^{er} Congrès international du film d'ethnologie et de géographie humaine organisé au musée de l'Homme en 1947, le texte d'André Leroi-Gourhan qui propose une typologie originale des films intéressant les sciences humaines et s'interroge sur les conditions dans lesquelles un film peut être qualifié d'ethnologique : « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il⁴⁷ ? » Parmi celles et ceux qui résident à la Maison des lettres durant ces années figurent notamment le futur théoricien de l'art, spécialiste de « l'art nègre » et du primitivisme, Jean Laude⁴⁸, membre actif du groupe parisien Surréalisme révolutionnaire et employé au musée de l'Homme, ou encore Raymond Vogel, qui sera avec René Vautier de l'aventure d'*Afrique 50*, un film pédagogique initialement commandé par la Ligue de l'enseignement, qui deviendra ce que l'on considère désormais comme le premier film anticolonial de l'histoire du cinéma français⁴⁹, aux antipodes du primitivisme de *L'Invention du monde*⁵⁰.

Le jour de la réunion destinée à préparer la création du Centre universitaire de culture cinématographique se trouvent associés des institutions universitaires comme le Copar et les maisons d'étudiants – avec notamment le responsable du groupe de cinéma de la Maison des lettres d'alors, Jean Prat, ancien de l'Institut des hautes études cinématographiques –, l'une des associations phares qui œuvrent au mouvement d'éducation populaire, Travail et Culture, représentée par Michel Zimbacca, ainsi que le journal *L'Écran français*. Se révèle dans ce rapprochement la proximité entre plusieurs lieux de savoir, que le lecteur retrouvera dans les contributions d'Abdallah Azzouz (*L'Écran français*), de Baptiste Buob (la Maison des lettres), d'Anaïs Mauuarin et de Stéphane Privat (Michel Zimbacca et Travail et Culture). La filmologie, abordée par Stéphane Privat et Valérie Vignaux, est également présente au sein de ce Centre universitaire de culture cinématographique où se crée une « section filmologie » – qui mènera des réflexions sur « l'étude du développement de l'idée abstraite chez l'enfant », en recourant à des projections de films, et sur « l'influence du cinéma sur l'enfance délinquante⁵¹ » –, en collaboration notamment avec l'Association internationale de filmologie et Gilbert Cohen-Séat⁵². Il est également à noter, même si la connexion est plus ténue, que le Centre avait également prévu d'inviter Jean Painlevé – qui œuvre à cette époque au Cnam où travaille l'ingénieur André Didier,

46 Voir à ce propos la contribution de R. Nardone, L. Petigirard et C. Radtka dans le présent dossier.

47 Leroi-Gourhan, 1983 [1948].

48 Bertrand Dorléac et Paudrat, 2019.

49 Gallinari, 2015, 156-157.

50 Voir à ce propos la contribution d'A. Mauuarin dans le présent dossier.

51 « Note sur le Centre universitaire de culture cinématographique », 7 mai 1948 (Archives départementales de Paris, 3874W 91).

52 « Compte-rendu de l'activité du C.U.C.C. », s. d. (Archives départementales de Paris, 3874W 91).

auquel la contribution de Robert Nardone, Loïc Petitgirard et Catherine Radtka est consacrée – à venir présenter certains de ses films.

Cet exemple du Centre universitaire de culture cinématographique de la Sorbonne, longuement développé, fait apparaître, sans que nous l'ayons vraiment anticipé, un cadre de pensée qui irrigue les actions de la plupart des acteurs croisés dans les articles ici réunis : presque toutes les personnes et les institutions mentionnées dans ce numéro ont à voir, de près ou de loin, avec le mouvement dit d'« éducation populaire » qui, en s'appuyant sur des réseaux militants, devient dès la Libération « une préoccupation clairement partagée par l'administration publique et les organismes privés, associations et mouvements, qui en défendaient, dès avant le conflit, [les] finalités⁵³ ». Cette préoccupation a contribué à structurer le champ des savoirs théoriques sur le cinéma et à renouveler les pratiques académiques à la Libération. Elle est en effet pour partie issue d'un mouvement qui s'est développé avant et durant la guerre. Les actions portées notamment par des associations comme Peuple et Culture ou Travail et Culture – association que le lecteur croitera à plusieurs reprises dans le dossier⁵⁴ et dont les bases, dans la continuité des actions de l'association Jeune France menées au début de l'Occupation, sont pour partie constituées au Centre de culture populaire de la Maison des lettres⁵⁵ – traduisent l'esprit qui anime plusieurs des initiatives prises à la Libération : le « cinéma social » promu par Edgar Morin, la volonté de diffuser la culture cinématographique au sein de l'université dans le sillage du cinéma éducateur, à travers la télévision et les télé-clubs, ainsi que le désir de Deligny de transformer les « milieux » par le film, dans le cadre ultérieur de l'« éducation permanente », participant au moins en partie à ce vaste projet d'éducation des masses et des élites et de rayonnement de l'action culturelle⁵⁶.

L'éducation populaire joue à n'en pas douter un rôle de catalyseur dans la production, la validation et la transmission des savoirs sur et par le cinéma. Mais une association comme Travail et Culture, qui visait à « apporter la culture aux travailleurs »,

53 Mignon, 2007, 23.

54 Joffre Dumazedier (voir la contribution d'A. Azzouz dans le présent dossier), Pierre-Aimé Touchard et André Bazin (voir la contribution de B. Buob) assistent à son premier comité directeur ; Jean Painlevé (voir la contribution de R. Nardone, L. Petitgirard et C. Radtka) occupe un temps la fonction de secrétaire général de cette association, qui accueille Fernand Deligny, tandis que Chris Marker (voir la contribution de S. Privat) dirige la revue *DOC* publiée avec Peuple et Culture, une autre association d'éducation populaire (voir les « Éléments historique de Travail et Culture » établis par Robert Aimé et Maurice Delarue, conservés aux Archives départementales du Val-de-Marne, fonds Robert Aimé, 511J).

55 Outre Travail et Culture, il est à noter que Jeune France est également la matrice à partir de laquelle se fonde l'Idhec (voir la contribution de B. Buob dans le présent dossier), que l'on y croise Maurice Martenot (mentionné dans la contribution de R. Nardone, L. Petitgirard et C. Radtka) et Jean Thévenot (au cœur de la contribution d'A. Azzouz), aux côtés de Pierre Schaeffer et Roger Leenhardt à Radio Jeunesse, et qu'un de ses anciens membres, Louis-Émile Galey, devient ensuite directeur général de la Cinématographie nationale et du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, qui préfigure le Centre national de la cinématographie (voir la contribution de B. Buob). Sur Jeune France, voir Chabrol, 1990 ; Faure, 1989. Sur Travail et Culture, voir notamment Hénon, 1986 ; Rovin, 1959 ; Pauwels, 1978.

56 Selon les termes employés par Jean-Marie Mignon pour qualifier les actions de ces deux associations (Mignon, 2007).

notamment en formant des animateurs culturels dans différents domaines artistiques⁵⁷, n'est pas un isolat. D'autres lieux de savoir, avec leurs spécificités et leurs orientations propres, méritent tout autant d'être reconsidérés à travers ce prisme. L'Institut des hautes études cinématographiques, par exemple, apparaît comme un point d'ancrage essentiel. Dans les dix numéros de son bulletin parus entre mai 1946 et janvier 1948, les questions de la culture et de l'éducation populaire sont omniprésentes, à travers les signatures des fondateurs du groupe de cinéma de la Maison des lettres, Jean-Pierre Chartier et André Bazin, ce dernier rendant compte de « ses » Jeunesses cinématographiques, « étroitement fédérées à Travail et Culture⁵⁸ », ou encore des contributions du réalisateur des films de la mission Ogooué-Congo, Jacques Dupont⁵⁹, sorti de la première promotion de l'Institut des hautes études cinématographiques. Dans un « Manifeste », ode au « film culturel », celui-ci défend un cinéma artisanal qui permettrait de remonter « aux sources pures du cinéma où l'émotion jaillit » : « C'est avec nos petits films sans histoire, bien mieux qu'avec vos superproductions, bâtardes de la littérature et du théâtre, que nous forcerons le secret d'un art qui cherche encore son expression, que nous vaincrons, pour gagner l'éternité promise aux œuvres d'art, les méfaits du temps qui passe, que nous fraierons enfin les voies du cinéma de demain⁶⁰. » L'après-guerre libère des initiatives et des expérimentations mues par la volonté de refonder le cinéma sur de nouvelles bases techniques, idéologiques et théoriques. Certaines ne seront pas couronnées de succès, à l'image de *L'Invention du monde* – qui inaugure, selon Ado Kyrou, le « documentaire sensible⁶¹ » –, mais d'autres vont ouvrir des perspectives singulières, des « tentatives » où le cinéma n'est plus simplement un moyen de rendre compte du monde et de l'écrire avec une « caméra-stylo⁶² », mais un agent de sa transformation⁶³, ce que l'on pourrait désigner, avec Fernand Deligny, comme les agents provocateurs de « dispositifs d'existence » renouvelés.

Ces premiers jalons d'une histoire inclusive des sciences humaines et sociales attachée aux savoirs cinématographiques dans l'après-guerre permettent de découvrir sous un angle inattendu certains des lieux, des itinéraires et des expérimentations qui ont contribué à une mise en œuvre pragmatique des savoirs ne dissociant jamais

⁵⁷ Hénon, 1986, 218.

⁵⁸ Bazin, 1946, 14.

⁵⁹ Une évocation du projet dans le troisième numéro, une lettre envoyée depuis le terrain dans le septième et une fiche sur le film *Les Pirogues de l'Ogooué* rédigée par Jean Prat, formé à l'Idhec et ancien responsable du groupe de cinéma de la Maison des lettres après la Libération, dans le dixième.

⁶⁰ Dupont, 1946, 15.

⁶¹ Kyrou, 2005 [1953], 217.

⁶² Astruc, 1948.

⁶³ Nous pensons notamment aux films *Afrique 50* (1950) – déjà mentionné –, *Les statues meurent aussi* (1953) – réalisé par Alain Resnais (un ancien de la Maison des lettres), Chris Marker (acteur de Travail et Culture) et Ghislain Cloquet (formé à l'Idhec) – ou, plus tard, *Chronique d'un été* – qui réunira Edgar Morin et Jean Rouch (1961).

véritablement la réflexion sur le cinéma de la pratique du cinéma, et aussi de mettre au jour des points d'articulation qui témoignent d'une histoire « collective, faite de groupes, de mouvements, d'alliances et de styles⁶⁴ » qui est encore à écrire.

64 Feuerhahn et Orain, 2019.

Bibliographie

- Adell, N.**, 2011, *Anthropologie des savoirs*, Paris, Armand Colin.
- Adell, N.**, à paraître, « Les expérimentations ethnologiques de Marcel Maget (1909-1994) », *Bérose. Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*.
- Albera, F.**, 2009, « Présentation. Filmologie, le retour ? », *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*, 19 (2-3), p. 13-56.
- Albera, F.**, 2013, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895*, 70, p. 120-153, en ligne : <https://journals.openedition.org/1895/4680> ; DOI : 10.4000/1895/4680.
- Andrew, D.**, 1983 [1978], *André Bazin*, traduit de l'anglais par S. Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française.
- Association pour la recherche filmologique**, 2012, « La création de l'association pour la recherche filmologique », *1895*, 66, p. 100-113, en ligne : <https://journals.openedition.org/1895/4466> ; DOI : 10.4000/1895.4466.
- Astruc, A.**, 1948, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, 144, p. 5.
- Baecque, A. de**, 1991, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma.
- Baecque, A. de**, 1992, « Avant-propos », dans *La Revue du cinéma : anthologie*, Paris, Gallimard, p. III-XV.
- Baecque, A. de**, 2003, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard.
- Baratier, J.**, 1950, *Désordre*, Océans Films, 18 min.
- Bazin, A.**, 1946, « Notes en cours d'expérience », *Bulletin de l'IDHEC*, 4, p. 14-15.
- Bazin, A.**, 1947, « Beauté du hasard », *L'Écran français*, 121, p. 10.
- Becker, J.**, 1949, *Rendez-vous de juillet*, UGC Gaumont, 112 min.
- Bertrand Dorléac, L.**, 1986, *Histoire de l'art, Paris 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Bertrand Dorléac, L. et Paudrat, J.-L.**, 2019, « Repères biographiques », dans Laude, J., *Écrits sur l'art*, textes réunis sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Louis Paudrat, Paris, Les Presses du réel.
- Buob, B.**, à paraître, « La pièce manquante ? Très rapide compte-rendu des prémices d'une recherche traitant des relations de Jean Rouch avec un certain univers théâtral de l'après-guerre, complété par une réédition de *La Conférence sur les locomotives* d'André Frédérique », dans Remillet, G., Savelli, J. et Scheinfeigel, M. (dir.), *Jean Rouch, passeur d'images et de mondes*, Paris, Téraèdre.
- Casetti, F.**, 2005 (1993), *Les théories du cinéma depuis 1945*, traduit de l'italien par S. Saffi, Paris, Armand Colin.
- Chabrol, V.**, 1990, « L'ambition de Jeune France », dans Rioux, J.-P. (dir.), *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 161-178.
- Dallet, S.**, 1996, *Pierre Schaeffer. Itinéraires d'un chercheur*, Paris, Éditions du Centre d'études et de recherche Pierre Schaeffer.
- Do O'Gomes, I.**, 1996, « Le cinéma scientifique : l'œuvre de Doyen, Thévenard et Comandon », *La Gazette des archives*, 173, p. 183-189.
- Domenicali, F. et Le Tinnier, F.**, 2017, « Étienne Souriau : fragments pour une biographie intellectuelle », *Nouvelle revue d'esthétique*, 19, p. 151-196.
- Dupont, J.**, 1946, « Manifeste », *Bulletin de l'IDHEC*, 2, p. 15.
- Faure, C.**, 1989, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon/CNRS.
- Feuerhahn, W. et Orain, O.**, 2019, « Pour une histoire inclusive des sciences humaines et sociales », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 34, p. 7-10, en ligne : <https://journals.openedition.org/rhsh/2937> ; DOI : 10.4000/rhsh.2937.

- France, C. de**, 1979 [1973] « Corps, matière et rite dans le film ethnographique », dans France, C. de (dir.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, Paris, Mouton/EHESS, p. 139-163.
- Gallinari, P.**, 2015, *Les communistes et le cinéma. France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Gallois, A.**, 2013, « Le cinéma au Musée de l'Homme : la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture ? Première partie : 1937-1953 », *Journal des anthropologues*, 134-135, p. 375-392.
- Gimello-Mesplomb, F.**, 2013, *Objectif 49 : Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier.
- Gourmelen, A.**, 1999, « "Le festival du film maudit" et le "rendez-vous de Biarritz". Biarritz, 1949 et 1950 », *1895*, 29, p. 105-126.
- Graff, S.**, 2014, *Le cinéma-vérité : films et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Guillain, A.**, 2012, « Henri Wallon et la filmologie », *1895*, 66, p. 50-73, en ligne : <https://journals.openedition.org/1895/4459> ; DOI : 10.4000/1895.4459.
- Hamery, R.**, 2009, *Jean Painlevé : le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Henley, P.**, 2009, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hénon, P.**, 1986, « Les débuts d'un mouvement : Travail et Culture », *Cahiers de l'animation*, 57-58, p. 217-222.
- Jacob, C.**, 2014, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, en ligne : <http://books.openedition.org/oep/423> ; DOI : 10.4000/books.oep.423.
- Joubert-Laurencin, H.**, 2018, « Éloge de la dispersion : petite introduction à la lecture de Bazin », dans Bazin, A., *Écrits complets*, édition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Macula, vol. 1, p. 15-64.
- Lave, J. et Wenger, E.**, 1991, *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, New York/Cambridge, Cambridge University Press.
- Leroi-Gourhan, A.**, 1983 [1948], « Cinéma et sciences humaines : le film ethnologique existe-t-il ? », dans Leroi-Gourhan, A., *Le fil du temps*, Paris, Fayard, p. 59-67.
- Lévi-Strauss, C.**, 1955, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon.
- Malabou, C.**, 2005, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, 20, p. 31-39.
- Mignon, J.-M.**, 2007, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte.
- Mottier, D.**, 2017, « Jean Rouch au rendez-vous de juillet : métamorphose d'un ethnologue cinéaste », *Journal des africanistes*, 87, p. 64-93.
- Müller, B.**, 2009, « Les lieux de savoir : un entretien avec Christian Jacob », *Genèses*, 76, p. 116-136.
- Pauwels, L.**, 1978, *Comment devient-on ce que l'on est ?*, Paris, Stock.
- Pelé, L.**, 2015, « Le film ethnographique et son comité au Musée de l'Homme », dans Blanckaert, C. (dir.), *Le Musée de l'Homme : histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Éditions Artlys, p. 235-237.
- Rouch, J. et Morin, E.**, 1961, *Chronique d'un été*, Argos film, 86 min.
- Rouch, J.**, 1949a, *Initiation à la danse des possédés*, CNRS/Comité du film ethnographique, 23 min.
- Rouch, J.**, 1949b, *Les Magiciens de Wanzerbé*, Comité du film ethnographique, 33 min.
- Rouch, J.**, 1988a, « Entretien avec Nicole Echard, n° 5 », *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, France Culture, 8 juillet.
- Rouch, J.**, 1988b, « Entretien avec Nicole Echard, n° 6 », *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, France Culture, 11 juillet.
- Rouch, J.**, 1991, « Ma vie en Rouch. Entretien avec Sergio Toffetti », dans *Jean Rouch : le renard pâle*, Turin, Centre culturel français/Museo nazionale del cinema, p. 27-39.

Rovan, J., 1959. « Travail et Culture », *Cahiers du cinéma*, 91, p. 13-14.

Sattelmacher, A., Schulze, M. et Waltenspül, S., 2021, « Introduction : Reusing Research Film and the Institute for Scientific Film », *Isis*, 112 (2), p. 291-298.

Sève, L., 2012, « La filmologie en retour arrière (1943-1947) », *1895*, 66, p. 92-99, en ligne : <https://journals.openedition.org/1895/4464> ; DOI : 10.4000/1895.4464.

Schaeffer, P., 1992 [1946], « L'élément non visuel au cinéma », dans *La Revue du cinéma : anthologie*, Paris, Gallimard, p. 461-477.

Star, S. L et Griesemer, J. R., 1989, « Institutional ecology, "translations" and boundary objects : amateurs and professionals on Berkeley's museum of vertebrate zoology », *Social Studies of Science*, 19 (3), p. 387-420.

Strauss, A. L., 1992 [1978], *La trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan.

Tassel, G. et Thévenard, P., 1948, *Le cinéma scientifique français*, Paris, Éditions de la Jeune Parque.

Tode, T., 2010, « Le détonateur de la culture cinématographique allemande d'après-guerre :

les rencontres cinématographiques franco-allemandes (1946-1953) », *1895*, 60, p. 100-121, en ligne : <http://journals.openedition.org/1895/3871> ; DOI : 10.4000/1895.3871.

Touchard, P.-A., 1959. « D'"Esprit" au "Parisien libéré" », *Cahiers du cinéma*, 91, p. 5-9.

Tournet-Lammer, J., 2006. *Sur les traces de Pierre Schaeffer : archives 1942-1995*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel/La Documentation française.

Vautier, R., 2013 [1950], *Afrique 50*, Les Mutins de Pangée, 19 min.

Vignale, F., 2012, *La revue Fontaine : poésie, résistance, engagement. Alger 1938-Paris 1947*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Vignaux, V., 2009, « Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques*, 19 (2-3), p. 249-267.

Zimbacca, M. et Bédouin, J.-L., 2010 [1952], *L'invention du monde*, dans *Les surréalistes et le cinéma*, Choses vues, 24 min.