1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015

Varia

Congrès international de Filmologie, Paris, 19-23 février 1955. De la méthode en sociologie du cinéma

Georges Friedmann et Edgar Morin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4967>

DOI : 10.4000/1895.4967

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 120-123

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Georges Friedmann et Edgar Morin, « Congrès international de Filmologie, Paris, 19-23 février 1955. De la méthode en sociologie du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4967> ; DOI : 10.4000/1895.4967

Aka: Gembaku no ko (les Enfants d'Hiroshima, Kaneto Shindo, 1952).

Congrès international de Filmologie, Paris, 19-23 février 1955

De la méthode en sociologie du cinéma

par M. G. Friedmann, *Professeur au Conservatoire des Arts et Métiers*
et E. Morin, *Attaché de Recherches au CNRS*

1. La critique des films vaut ce que vaut son auteur, elle est à la mesure de sa culture et de sa sensibilité. On peut toutefois essayer d'étudier les films au-delà de l'habituelle critique subjective ou impressionniste, si grandes qu'en soient les qualités. Pour dégager *les contenus* et les besoins sociaux auxquels ils correspondent.

2. Les films sont pleins de richesses subjectives : ils s'adressent au sentiment, à la participation, ils narrent des événements fictifs et romanesques. Mais ces caractères subjectifs sont en même temps des *choses* sociales, au sens durkheimien du terme. Les faits psychiques collectifs – Durkheim disait « représentations collectives »¹ – sont aussi des *choses* qui peuvent être étudiées *extérieurement* à nous, c'est-à-dire du même coup, *objectivement*.

3. De là provient sans doute l'intérêt particulier que nous devons attacher aux contenus des films. Le film cristallise – entendons ce terme à la fois dans son sens de transparence et de solidification – des phénomènes d'ordinaire impondérables parce qu'ils relèvent du domaine confus du sentiment et de la subjectivité. Il nous permet d'introduire la démarche objective dans un domaine jusqu'alors peu connu. C'est dire que tout film, même d'art, d'évasion, même s'il aborde le rêve et la magie, peut être examiné comme une chose. C'est dire ainsi que toutes les *choses* filmiques sont susceptibles de nous renseigner sur les zones d'ombre de nos sociétés qui constituent ce qu'on peut appeler diversement : les représentations, l'imaginaire, l'onirique ou l'affectivité collectifs.

4. Une telle élucidation sociologique pose des problèmes de méthode essentiels. La plupart des films projetés sur les écrans des salles de spectacle sont doublement polarisés.

D'une part les films véhiculent et reflètent des mœurs et usages, des valeurs, des tabous, des pratiques *réelles* et par là ils constituent des *documentaires*, de véritables archives sociologiques qui peuvent nous renseigner sur la vie et le fonctionnement même d'une société (cf. tout ce que nous pouvons apprendre du Japon par des films comme *Okasan*, *les Enfants d'Hiroshima*, *Lettres d'amour*)².

1. Cf. en particulier l'article « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1898, et *les Règles de la Méthode Sociologique*, Paris, [Félix Alcan] 1895.

2. *Okaasan (la Mère)* de Mikio Naruse (1952) ; *Aka: Gembaku no ko (les Enfants d'Hiroshima)* Kaneto Shindo (1952) ; *Koibumi (Lettre d'amour)* de et avec Kinuyo Tanaka (1953) (NdE).

Okaasan (la Mère, Mikio Naruse, 1952)

D'autre part les films proposent des modèles idéaux de conduite (avec les stars), ils donnent à voir des situations imaginaires, et par là leurs structures romanesques peuvent correspondre à des structures oniriques ou magiques.

5. La plupart des films sont des *cristallisations* complexes de *réalité sociale* et d'*imaginaire social* (réalité et imaginaire étant l'un et l'autre objectivés dans le film et objectivement susceptibles d'étude). On peut déjà supposer qu'ils correspondent à un double besoin qu'ont mis en relief des enquêtes de Lazarsfeld : besoin de retrouver la réalité quotidienne ; besoin aussi de s'en évader³. Le film paraît bien répondre à un besoin *complexe* de projection et d'identification où l'on cherche simultanément à se retrouver et à se fuir.

3. Paul Lazarsfeld (1901-1976), sociologue marxiste autrichien ayant émigré aux États-Unis en 1933 où il développa une sociologie des médias polémique avec la théorie critique des théoriciens de l'École de Francfort (NdE).

6. L'une des deux polarisations peut dominer et une première typologie se présente d'elle-même. On trouve, à un pôle, les films plus fortement axés sur le contenu social réel (par *degré* décroissant : documentaire, documentaire romancé, film néo-réaliste, réaliste...). À l'autre, les films plus fortement axés sur le rêve ou l'évasion (film onirique, fantastique, d'aventures).

7. C'est à partir de l'analyse détaillée des différents éléments de réalisme et d'irréalisme – de document et d'imagination – d'idéalisation et de péjoration, composant chaque genre et chaque film, qu'il serait fructueux d'étudier, le succès qu'ils obtiennent et l'évolution de ce succès, selon les audiences, les catégories d'âges, les milieux socio-économiques, etc. Par là même, on pourrait saisir les *besoins* auxquels ils répondent et leurs modalités successives. L'analyse des contenus débouche ainsi à la fois sur l'histoire sociale d'une nation et l'étude pratique d'un marché.