

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

87 | 2019

Émulsion – Mouvement – Accélééré – Couleur

---

### Edgar Morin, *le Cinéma, un art de la complexité.* *Articles et inédits – 1952-1962*

Édouard Arnoldy

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6904>

DOI : 10.4000/1895.6904

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2019

Pagination : 176-180

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Édouard Arnoldy, « Edgar Morin, *le Cinéma, un art de la complexité. Articles et inédits – 1952-1962* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 02 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6904> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6904>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 janvier 2023.

Tous droits réservés

---

# Edgar Morin, le Cinéma, un art de la complexité. Articles et inédits – 1952-1962

Édouard Arnoldy

---

## RÉFÉRENCE

Edgar Morin, *le Cinéma, un art de la complexité. Articles et inédits – 1952-1962*, Textes collectés, édités et présentés par Monique Peyrière et Chiara Simonigh, Paris, Nouveau monde éditions, 2018, 617 p.

- 1 Presque exactement au moment d'entamer l'écriture de cette chronique, paraît un ouvrage dont l'importance ne fait pas de doute *a priori*. Publié aux Presses du Réel dans la collection « Médias/théorie » (dirigée par Emmanuel Alloa, Emanuele Coccia, Antonio Somaini et Emanuele Quinz), le volume est une monographie dédiée à Dziga Vertov et à ses écrits sur le cinéma. *Dziga Vertov. Le ciné-œil de la révolution – Écrits sur le cinéma* est évidemment important parce qu'il réunit des textes dispersés, des années 1920 aux années 1950, des poèmes et des articles sur le métier de cinéaste ou sur certains films en particulier (une large partie est réservée au cinéma sonore). La table des matières en ligne (<http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6021&menuá>) attise la curiosité. Au passage, la taille du volume ne manque pas de frapper (776 pages). Ensuite, il y a l'annonce d'une introduction signée François Albera ainsi que d'une postface d'Antonio Somaini.
- 2 Cette parution dit quelque chose de l'intérêt (éditorial) prononcé pour les écrits de cinéastes et des artistes ces dernières années – et la volonté de présenter des textes pas toujours facilement accessibles. Quelques-unes des dernières publications consacrées à des réalisateurs-théoriciens du cinéma bénéficient de textes de présentation (dus à des spécialistes reconnus) eux-mêmes importants (y compris par les pages y consacrées). Sans trop chercher, on a à l'esprit l'édition d'Élie Faure, *Pour le septième art* par Jean-Paul

Morel (2015) – dont une appréciation détaillée et enthousiaste a été publiée dans cette revue. On se réjouit ainsi de (re)découvrir Dziga Vertov, de même qu'on attend de lire les propositions d'Albera et Somaini, précisément parce qu'on sait que les deux éditeurs devraient contribuer à appréhender le cinéaste avec un regard renouvelé.

- 3 Ce détour par la publication des écrits de Vertov permet d'observer une « règle éditoriale » à laquelle l'ouvrage d'Edgar Morin, *le Cinéma, un art de la complexité*, n'échappe pas – et c'est plutôt bien ainsi ! – à savoir la publication d'un ouvrage volumineux (617 pages), visant l'exhaustivité et privilégiant, dans la foulée, une connaissance la plus complète des écrits d'un auteur particulier. Comme les ouvrages précédemment évoqués, celui-ci bénéficie du même privilège – autre choix éditorial récurrent plutôt bénéfique –, soit le temps laissé à la présentation de l'édition (qui était annoncée dans les colonnes du n° 75 de 1895 en 2015 à l'occasion d'un dossier Morin intitulé « Un sociologue au cinéma » qui proposait une première bibliographie de ses articles dispersés). Ici, ce sont les deux initiatrices, Monique Peyrière (CNRS) et Chiara Simonigh (Professeure à l'Université de Turin) qui se chargent à la fois de présenter le recueil de textes et, plus largement, la réflexion de Morin sur le cinéma. Dans un premier temps, elles exposent, sur près de dix pages, des « partis pris éditoriaux », pour, ensuite, chacune proposer deux essais très riches et très complémentaires qui doivent aider le lecteur à cerner la complexité des liens du sociologue à un de ses objets privilégiés, le cinéma.
- 4 Peyrière relate les « étapes et finalité d'une collecte » (pp. 11-16) – les difficultés inhérentes à la recherche d'une œuvre un peu dispersée, les découvertes au hasard du réaménagement du Centre Morin au CNRS (des notes, des analyses de films, parfois des brouillons), et, enfin, la constitution d'un fonds d'inédits (faisant l'essentiel, nous dit Peyrière, de la dernière partie du présent ouvrage). Plutôt qu'une finalité singulière, ce qui est amorcé est à la fois la compilation d'un ensemble de textes écrits entre 1952 et 1962 (approchant l'exhaustivité – ayant notamment dû faire face à la disparition d'archives lors d'inondations au CNRS) et le portrait de l'auteur par ses propres articles, en vue de la « rencontre avec ce chercheur rigoureux, érudit et rationnel » (Peyrière). Car, chose étonnante quand on sait l'aura du sociologue, la préfacière paraît animer sa démarche d'une volonté de *re-connaissance* pour Morin, défendant notamment l'actualité de propos tenus voici plus d'un demi-siècle. S'adressant aux générations postérieures à ces écrits des années 1950-1960 et aux lecteurs venus d'horizons divers (la sociologie et les études cinématographiques), l'ouvrage, pas loin d'être présenté comme le deuxième volet du *Cinéma ou l'homme imaginaire*, a donc pour finalité ultime « d'accompagner une juste évaluation du rôle du cinéma et la reconnaissance de l'apport de ses textes aux théories du cinéma » (p. 15). Toujours dans cette entrée en matière, Simonigh expose « la structure de l'ouvrage : l'unité dans la multiplicité » (pp. 16-20). Pour la chercheuse italienne, l'hétérogénéité des textes compilés permet de prendre la mesure des nombreuses entrées qui caractérisent (et définissent largement) les écrits de Morin sur le cinéma ou sur des films. Cette hétérogénéité des écrits dit beaucoup, selon Simonigh, de l'approche particulière de Morin (c'est sa singularité dans la diversité), en même temps que sa considération particulière pour le cinéma (« un phénomène complexe » qui « impose des stratégies différentes et entremêlées », p. 17).
- 5 Aux toutes premières pages du recueil, la préface est légitimement réservée à Morin. Très courte, à peine une page, cette ouverture est incisive, et dit immédiatement au

lecteur à quoi s'en tenir. Cet exergue a le très grand mérite de dire les enjeux conjoints d'une étude du cinéma et d'une approche du monde par le cinéma. À la lecture des textes compilés, les mots qui figurent là d'entrée reviennent souvent comme un écho. Le point d'ancrage d'une réflexion à la croisée de la sociologie et du cinéma paraît nécessairement être la réalité. Le mot, repris une douzaine de fois en à peine une demi-page, indique bien que ses études du cinéma, les films commentés par Morin et l'expérience de *Chronique d'un été* participent d'une même démarche, en vue du questionnement de la « réalité », et précisent ainsi la fonction essentielle du cinéma selon Morin. Cette réalité humaine, indique-t-il, est « tissée d'imaginaire », qui « collabore avec le réel dans les arts où s'opère la naissance d'un univers fantôme doté d'effet de réalité » (p. 7.) Le cinéma a pour « mission », note-t-il, « d'affronter la double nature du réel » (p. 7.)

- 6 Écrivant cela, Morin affirme la dimension politique de sa démarche – et l'intelligence du cinéma, quel qu'il soit, de fiction, documentaire ou de montage. On mesure d'entrée sa familiarité, peu ou prou affirmée, avec des penseurs considérant eux aussi l'impératif d'une approche critique et politique du cinéma (Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et les fers de lance actuels de la Théorie Critique, Oscar Negt et Alexander Kluge). Le cinéma a cette mission d'interpréter la « réalité humaine », non pour dresser un constat froid, sans portée, mais bien pour transformer ce qui doit l'être (ou le cinéma comme lieu d'une activité intelligente). L'exergue du livre est là, à cet instant précis de la préface où Morin dit distinctement ce qu'il attend du cinéma. Les mots sont incisifs, et exposent d'autant mieux l'idée de cinéma qu'il défend tout au long de ses propos sur le cinéma, des années 1950 à aujourd'hui : « L'imaginaire collabore avec le réel dans les arts où s'opère la naissance d'un univers fantôme doté d'effet de réalité. La mission du cinéma est d'affronter cette double nature du réel. Il oblige les spectateurs à se poser des questions fondamentales sur leur vie, leur société, leur monde, voire sur l'homme lui-même. Que ce soit par les moyens du cinéma de fiction, du cinéma-vérité, par les moyens du film de montage, par des moyens autres, il s'agit de confronter l'humanité avec son image pour provoquer une secousse, un choc d'où peut naître une réflexion, une prise de conscience, une ouverture à la pensée interrogative, à la pensée chercheuse » (pp. 7-8).
- 7 À partir de là, le lecteur n'a qu'une envie : suivre Morin sur cette voie et avec lui, ou comme lui (en toute modestie), réfléchir *avec* et *sur* le cinéma... La table des matières fait état de cinq grandes parties. Dans l'ordre : « Catharsis/Mimésis/Psychosis » (pp. 89-231) ; « Archétypes/Stéréotypes » (pp. 235-305) ; « Éros/Thanatos » (pp. 309-425) ; « Bonheur/crise » (pp. 429-487) ; « Cinéma-essai » (pp. 491-610). Sans revenir sur l'organisation du recueil, il y a sans doute une autre manière d'appréhender l'œuvre de Morin, en distinguant prioritairement les textes qui parlent de cinéma et ceux qui sont plutôt consacrés à des films – les uns n'étant évidemment pas imperméables aux autres, loin s'en faut ! Cette distinction fondamentale permet d'aborder la première partie en considérant d'abord l'objet commun à des articles pour la plupart écrits hors des frontières des études cinématographiques. Il s'agit bien pour Morin de se faire le défenseur d'un de ses objets de prédilection, le cinéma, lorsqu'il écrit dans les *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée* (1961), dans le *Bulletin de psychologie* (1955) ou encore dans les *Cahiers internationaux de sociologie* (1954). Certes, le sociologue, appuyant son argumentation sur des chiffres et des tableaux, ne s'efface jamais complètement au profit du théoricien (de la sociologie, du cinéma). Lorsqu'il effectue des « recherches

sur le public cinématographique » (1953, pp.151-171) ou quand il étudie « les problèmes des effets dangereux du cinéma » (1953, pp.173-190) pour la *Revue Internationale de Filmologie*, la portée des articles est d'abord empirique, moins théorique et, sans doute, moins stimulante quant aux ouvertures que ces articles offrent – la priorité étant l'étude de cas avec les outils de la sociologie.

- 8 Les études strictement sociologiques ou ses articles sur des films confortent certes la cohérence et la diversité de l'ensemble et des approches choisies par l'auteur. Pour autant, ce sont là parfois des contributions inégales, moins stimulantes dans le cadre de l'élaboration d'une théorie du cinéma. Plutôt : on peut considérer que les écrits de Morin ne sont jamais aussi séduisants que lorsque le sociologue prend le *cinéma* à bras le corps, moins peut-être lorsque ses textes approchent la critique de *films* ou la chronique journalistique (non sans redire au passage que cette diversité d'approche et de style fonde une pensée vraiment singulière). C'est peut-être en ce point précis que deux chercheurs généralement rapprochés, Morin et Kracauer, n'entretiennent pas un rapport identique à leur objet. Souvent exclusivement (et erronément) appréhendés pour leurs approches sociologiques respectives, ils sont très certainement proches lorsqu'il s'agit d'appréhender le cinéma comme un phénomène multiple et en constante interaction avec des domaines relevant des sciences humaines. Néanmoins, sans être excentrées du reste de l'œuvre, certaines chroniques de Morin dédiées à des films, à des stars ou à des thématiques particulières resserrent peut-être moins strictement les liens entre des études distinctes consacrées pour les unes au cinéma et pour les autres, au film. C'est certainement là que les approches de Kracauer et Morin valent d'être distinguées. Si l'un et l'autre abordent le cinéma, notamment autour de questions de sociologie, Kracauer propose dans *Théorie du film* quelque chose comme une méthode d'analyse de (séquences de) films. Cet avant-dernier ouvrage de Kracauer ne porte pas ce titre par hasard, et nous permet de considérer qu'il s'intéressa au cinéma et au film, précisant, par la méthode qu'il échafaude dans ce livre, ce qu'il propose d'étudier, soit des *moments*, de courts passages, séquences, instants, fragments de films pour penser le cinéma, qui est pour lui comme pour Morin « un univers fantôme doté d'effet de réalité ». L'observation de l'équilibre entre les tendances formatrice et réaliste d'un film est très certainement le point névralgique de la *théorie du film* de Kracauer, par la place accordée par lui à l'analyse fine d'un film, d'une séquence, d'un moment, d'un passage dans un film. Morin excelle, lui, plutôt dans l'étude du cinéma, et ne propose certainement pas une méthode d'analyse de film.
- 9 Les textes, longs et approfondis, des deux éditrices disent que la puissance de la pensée de Morin est de se situer à de multiples frontières. Ainsi, le long article de Peyrière, « Sur le cinéma : les théories en actes d'Edgar Morin », (pp. 21-62) éclaire le lecteur des multiples croisements qui font la pensée de Morin, articulant l'étude d'un objet et d'un champ disciplinaire (la théorie) comme la technique et la sociologie, l'écran et l'anthropologie ou encore le contenu de films et la théorie du cinéma. Cet écheveau de disciplines qu'il confronte en étudiant le cinéma (qui intéresse Morin précisément parce que cet « art de la complexité » concerne directement plusieurs disciplines) constitue le terrain de jeu de prédilection de la pensée de Morin. La singularité de sa réflexion se construit et s'entretient effectivement par les contacts entre disciplines qu'il élabore dans plusieurs textes : la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la théorie du cinéma. Comme les œuvres de Benjamin et Kracauer qui systématisent l'entremêlement de questions d'histoire, de philosophie, de sociologie et des médias photographiques, qui instaurent le principe de ne jamais dissocier « l'étude de cas » et

la théorie – tous très certainement frappés du sceau de la *praxis* marxiste, le travail de Morin n'est jamais aussi stimulant que lorsqu'il considère le cinéma dans sa fonction de révélateur et d'interprète d'une réalité incertaine – y compris pour toutes ces disciplines des sciences humaines qu'il fréquente.

- 10 Un passage des « préliminaires à une sociologie du cinéma » (1954) précise où Morin situe le cinéma, et ce que ce dernier peut avec les disciplines dont il est naturellement proche. Il vaut de le (re)lire pour bien comprendre la portée d'une pensée *sur* et *avec* le cinéma : « Notre projet ne peut donc être que celui-ci : il s'agit en même temps d'éclairer le cinéma par la société et d'éclairer la société par le cinéma. De renouveler la théorie du cinéma par la science de l'homme et d'enrichir la science de l'homme par le cinéma. Et précisons, pour ceux qui seraient étrangers à l'esprit de la dialectique : nous ne voulons nullement expliquer le cinéma par ce que nous savons déjà de l'homme ou de la société, ou vice versa. Nous cherchons plutôt à connaître cette *zone d'ombre* des civilisations et de l'aventure humaine où les disciplines séparées – histoire, psychologie, sociologie, économie – piétinent. Le cinéma se tient dans cette zone d'ombre » (p. 107). Encore une fois en des termes proches d'un Kracauer parlant de l'histoire comme d'un « domaine intermédiaire » (dans *l'Histoire. Des avant-dernières choses*), Morin définit en ces lignes ce qui restera tout au long de son œuvre son projet, ou plus exactement sa ligne de conduite théorique. La richesse des écrits de Morin sur le cinéma se concentre certainement en ce point, celui où il confronte systématiquement le cinéma à des domaines proches – considérant toujours ces liens comme les symptômes d'analogies fortes.
- 11 La dernière partie du recueil, « Cinéma-essai » (pp. 491-598), s'arrête sur un double moment, d'histoire du cinéma et de la pensée de Morin. Ce dernier grand volet du livre s'articule entièrement autour de l'expérience de *Chronique d'un été*, qu'il soit question de son époque, des films qui lui sont contemporains, de l'émergence conjointe de nouvelles vagues ou du film lui-même. Cette partie vaudrait sans doute à elle seule d'être reprise et discutée au regard de textes réfléchissant comme Morin (et quelques-uns de ses interlocuteurs) à la notion même de documentaire. Il pourrait alors s'agir d'analyser les propos de Morin en prêtant attention aux écrits d'un Luc de Heusch par exemple ou, encore une fois, d'un Siegfried Kracauer sur les termes autour desquels leurs réflexions s'articulent toutes, sans nécessairement parvenir à une entente complète entre eux : art, document, réalité (vérité). J'ai, pour ma part entamé une telle discussion dans un paragraphe de *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer* (« Siegfried Kracauer, théoricien de l'expérimentation documentaire ? »). Dans un dialogue avec Albert Memmi, « À propos du cinéma vérité » (1963), Morin affirme une position très proche de l'anthropologue belge et du théoricien allemand, plaçant au cœur des débats les rapprochements et les écarts entre l'art, le document (photo-cinématographique) et la réalité. Dans sa discussion avec Memmi, Morin réfute toute antinomie radicale « entre l'art et la vie ou l'art et le document » pour privilégier « une antinomie dialectique, c'est-à-dire que la limite existe, il est vrai, mais qu'il y a aujourd'hui une zone d'éclatement et d'interférence et de passage de l'un dans l'autre » (p. 581).
- 12 Une postface, signée Morin, « Ma vie et le cinéma », clôt l'ouvrage (propos recueillis par Peyrière, pp. 599-610). Il y évoque notamment « une dialectique entre la réalité et le double », l'illusion de la réalité et l'imaginaire (p. 601). Cette ouverture finale est l'occasion saisie par le sociologue pour revenir sur les chemins sinueux qui l'ont

conduit sur les traces du cinéma. Il dit sa fierté et son émotion à avoir contribué à la légitimation de l'entrée du cinéma à la Sorbonne ; il y revient sur ses rencontres fondatrices (Georges Friedman, son mentor, Gilbert Cohen-Séat qui introduit la filmologie à l'université) ; il parle de sa « petite bande cosmopolite » qui partage avec lui un même goût pour certaines formes documentaires (dont Luc de Heusch, Joris Ivens, Jean Rouch – avec le cinéma de Vertov, pas loin, comme point de repère). Le bilan d'une vie militante à travers l'expérience de *Chronique d'un été* fait état de quelques échecs et déceptions, avant de rebondir immédiatement sur un ton à la fois sérieux et un peu provocateur, pour dire qu'il « adore les films de la télévision brésilienne, la série *Dona Beija* », « un chef d'œuvre » (p. 605). Morin conforte ainsi son intérêt pour un cinéma qui a toujours été « totalement méprisable » aux yeux d'une « haute intelligentsia universitaire » (Adorno, Marcuse), suivant plutôt, dit-il, les voies tracées par quelques rares penseurs : Epstein, Balázs, Kracauer (p. 607).

- 13 Les derniers mots de la postface parlent encore une fois de son amour du cinéma. Plus exactement, il parle de l'amour au cinéma, comme pour dire tout ce qu'il lui doit et la vaste portée de cet art de la complexité (p. 610) : « Quand nous sommes au cinéma, nous avons de la compréhension d'autrui, du monde, des choses. On tombe amoureux... ».