



HAL
open science

LA SOCIOLOGIE FILMIQUE COMME RUPTURE HEURISTIQUE

Joyce Sebag

► **To cite this version:**

Joyce Sebag. LA SOCIOLOGIE FILMIQUE COMME RUPTURE HEURISTIQUE. Angela Maria Zocchi e Gianfranco Spitilli (eds), Immagini e ricerca sociale, 2020. hal-03551280

HAL Id: hal-03551280

<https://hal.science/hal-03551280>

Submitted on 1 Feb 2022

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.

LA SOCIOLOGIE FILMIQUE COMME RUPTURE HEURISTIQUE

Avec **Joyce Sebag**

Introduction

Nous nous proposons de présenter en quoi la sociologie filmique propose différents points de rupture avec la sociologie scripturale. Et, au-delà, comment la sociologie filmique ouvre une voie vers une production plus démocratique des savoirs.

Notre démarche initiée institutionnellement en 1996 à l'Université d'Évry —aujourd'hui Université d'Évry Paris-Saclay— vise à proposer une sociologie qui prend au sérieux une écriture cinématographique. Ce qui a signifié dès le départ un travail de réflexion épistémologique et la volonté de mettre en place une collaboration entre sociologues, ethnologues, anthropologues, historiens, philosophes et les professionnels du cinéma auxquels se sont joints les professionnels de la photographie. Ainsi la démarche a été double : d'une part à l'intérieur des sciences humaines entre la sociologie et l'anthropologie ou l'ethnologie qui utilisaient l'image-son depuis longtemps, d'autre part entre les sociologues et les professionnels de l'image quand ils disposaient d'une sensibilité aux sciences humaines. En d'autres termes, ils s'agissait aussi de nous imprégner de la longue histoire du cinéma documentaire et de la photo documentaire.

Ce chapitre repose sur la double expérience pédagogique de la création d'un Master de Sociologie intitulé « Image et Société », puis de l'encadrement de thèses en Sociologie filmique qui combinent un documentaire vidéo et un mémoire écrit centré sur les questions de la mise en image de la sociologie. Par ailleurs, la réalisation de cinq documentaires sociologiques et la publication de notre ouvrage *La Sociologie filmique. Théories et pratiques* (Sebag & Durand, 2020) ont aussi influencé l'écriture de ce chapitre.

1 – UNE RÉFLEXION ÉPISTÉMOLOGIQUE AU LONG COURS

Marcel Mauss, dans ses descriptions minutieuses de la gestuelle, des techniques du corps ou des rituels s'en est largement tenu à des analyses textuelles et n'a pas utilisé l'image comme l'avait fait Bronislaw Malinowski ou comme le recommandait Albert Khan qui a financé des opérateurs pour rapporter photos et films des lointaines contrées mal connues des Occidentaux. Margaret Mead et Georges Bateson, Marcel Griaule, puis Jean Rouch placent l'image au cœur de leur démarche d'anthropologues et d'ethnologues

Les prémisses d'une sociologie par l'image

Mais c'est avec l'expérience menée conjointement par Jean Rouch et par Edgar Morin pour la réalisation de *Chronique d'un été* (1960) qu'émerge une préoccupation cinématographique pour la sociologie dont la suite souhaitée par Pierre Naville ne se prolongea pas durablement. Ce dernier mena dans les années 1966 un travail de recherche sur ce qu'il appelait *l'instrumentation audiovisuelle* comme il existe l'instrumentation statistique (Naville, 1966) quoique l'on puisse suggérer que ces « instruments » ne sont pas de même nature... Lors d'un séminaire réunissant Jean-Luc Godard et son laboratoire, Pierre Naville a justifié et valorisé l'utilisation de l'image dans la recherche sociologique : il lançait ainsi le débat sur l'usage de l'audiovisuel en sociologie, très réticente à son égard, dans la mesure où nombre de sociologues l'excluaient au nom de la « scientificité » de la discipline, à partir de principes positivistes aujourd'hui abandonnés.

Pour Pierre Naville, l'image est porteuse d'une forme neuve de l'écriture sociologique ; il ne s'agit pas pour lui de produire des documents audiovisuels accompagnant le texte scientifique. Bien au contraire, l'image est le principe « de toute une conception du processus de création de la donnée sociologique et de son traitement [...] en rupture avec des habitudes mentales acquises, c'est à dire, un nouveau maniement des symboles et des signes » (Naville, 1966, 165). Ce qui conduit Pierre Naville à poser « la question de savoir si les images optiques et sonores qui peuplent le monde où nous vivons presque à l'égal de ces images signifiantes spécifiques que sont les mots, peuvent donner lieu à une sémiotique particulière qui permettrait leur emploi direct dans la recherche » (*Idem*, 166). En d'autres termes, l'image peut-elle tenir lieu de concept ? Une théorie ou une recherche scientifique peut-elle être directement menée par le maniement de la caméra sans le support de l'écrit ? Cette question, Sergueï Eisenstein se l'était plus ou moins posée, au moment où il prit le pari de tourner *Le Capital* de Marx. Le film n'a jamais pu être réalisé. Pierre Naville n'a pas non plus finalisé de recherches par le cinéma. La question reste entière aujourd'hui encore. Toutefois, elle ne se pose pas dans les mêmes termes. S'agit-il d'une

évolution des sciences sociales vers une réflexion davantage centrée sur la relation au sujet ? S'agit-il aussi de positionnements autour de questions que l'image peut aisément mettre en scène, comme par exemple celle du choix entre le relativisme culturel ou l'universalité des invariants de la culture et de la pensée ; ou bien celle de l'implicite au sein du social ?

Le défi est aujourd'hui de faire du recours à l'image-son une démarche suffisamment institutionnalisée pour qu'elle ne soit pas éphémère. Ce qui passe par un travail cumulatif et réflexif. Le rapport que la sociologie a entretenu avec l'image a à voir avec celui qu'elle entretient avec le propos conceptualisé.

L'image en question : image et texte

Dans la culture occidentale, de manière dominante, l'image demeure associée à l'absence de/ou à la faible maîtrise de l'écrit. Reste ancrée l'idée que l'utilisation de l'image dans la transmission des valeurs religieuses notamment (fresques, tableaux, sculpture par exemple) n'était pas sans relation avec la volonté de l'Église d'étendre son message en instruisant les fidèles illettrés par des illustrations de la Bible et des Évangiles. Pourtant cet usage iconographique est le résultat, d'une évolution longue au sein de l'Église (Debray, 1992).

En effet, il est impossible de relater ici l'ensemble des débats qui ont animé pendant des siècles le monde occidental sur la question de la représentation et la valeur du symbole et du signe dans l'appréhension du divin et du réel. Dans son ouvrage, Régis Debray examine la problématique de l'iconoclasme, de la représentation de l'Invisible et de la répression de l'idolâtrie dans l'émergence d'une religion qui se sépare de toutes les figures allégoriques des puissances surnaturelles. Car nous dit-il, « que racontent ces allégories encore abstraites ? Le triomphe de la foi sur la mort. La résurrection du Christ, la survie des martyrs. Les premières images de cette foi nouvelle qui disait refuser l'image ont été comme poussées par les mythes bibliques de l'immortalité de l'âme » (*Idem*, 23) Et il ajoute plus loin, « les adeptes du Christ eux-mêmes n'ont pu résister à la compulsion imaginaire, alors qu'ils avaient fait leur, l'interdit mosaïque pour marquer la différence à l'intérieur d'une romanité idolâtre » (*Idem*, 25). De cette représentation est issu l'art chrétien du retable et de la fresque à partir du IV^e siècle.

Pierre Naville, voit dans cette utilisation de l'image par le catholicisme une illustration du texte. Elle existe nous dit-il en tant que « complément anecdotique ». Tandis que dans « l'illustration au sens d'enluminure, antérieure à l'emploi de la typographie par Gutenberg, elle avait une signification synthétique autrement profonde » (Naville, 1966, 162). Cette idée est confortée par d'autres travaux sur les images médiévales où l'enluminure en tant qu'illustration apparaît comme le lieu d'expression du fantasme, de la transgression et de la « parodie du rite catholique » (Camille, 1997).

La dichotomisation de l'image et du sens à l'intérieur de la société occidentale, est étudiée par Roland Barthes. Dans la « Rhétorique de l'image », il analyse comment « l'image a été tenue pour un lieu de résistance au sens ». Selon lui, « l'image est sentie comme un sens pauvre : les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image... Comment le sens vient-il à l'image ? Où le sens finit-il ? Et s'il finit, qu'y a-t-il au-delà ? (Barthes, 1982, 25). Toutes ces questions irriguent les réflexions des sociologues qui souhaitent pratiquer leur discipline par l'image.

Qu'est-ce que la Sociologie filmique ?

On comprend dès lors qu'affirmer la possibilité de développer la sociologie filmique revient aussi faire face à ces débats épistémologiques et à affronter les résistances qui peuvent naître d'une crainte de l'abandon des constructions théoriques qui ont traversé l'histoire de la sociologie.

Comment dès lors dépasser cette vision ? Cela suppose une solide réflexivité sur la démarche et sur les ruptures que cela entraîne. Faire de la sociologie PAR l'image (ici image animée, cinéma, vidéo...) conduit à se différencier de la sociologie visuelle (et au delà des *visual studies* telles qu'elle sont constituées dans le monde anglo-saxon) qui, en général travaille sur des images qui sont réalisées par d'autres auteurs (photographes, cinéastes) que les sociologues. Ainsi, faire de la sociologie filmique constitue une première rupture avec la sociologie-papier puisqu'il s'agit de penser PAR l'image (et le son), ce qui constitue en soi une révolution dans la démarche intellectuelle.

2 – SOCIOLOGIE FILMIQUE : DE QUELQUES RUPTURES HEURISTIQUES

L'inversion du sensible et de la raison

Que signifie penser par l'image ? Pour répondre à une telle question, il nous faut revenir à la place de l'image par rapport à la parole dans la perception du monde et dans la pensée. Pour certains auteurs comme Rudolf Arnheim (1976), la perception visuelle et l'image sont premières par rapport à la parole, laquelle ouvre aux concepts via les échanges langagiers et via l'écrit pour conduire vers l'abstraction et la pensée raisonnée. Ce qui nous renvoie à la question de la complexité du rapport image/sens telle que l'a posée Jean Mitry.. Ce dernier reprend les travaux du théoricien russe Boris Eichenbaum qui, dès 1927, évoque le lien indissoluble entre « la perception et la compréhension du film » qui correspond à « la formation d'un langage intérieur qui assemble les images séparées » (Mitry, 1987, 164). Hypothèse reprise par des sémiologues contemporains qui évoquent l'idée d'un « langage interne » (*Idem*).

Penser par l'image est une remise en cause de l'hégémonie de la raison (ou de la rationalité) dans la pensée humaine et dans les sciences (dont les sciences sociales !). L'image/son fait entrer l'émotion, le sensible, la gestuelle, le corps dans le processus de la connaissance sociologique (et des autres sciences humaines bien sûr). Ce renversement conduit à penser autrement les « statuts » de l'image et de la parole qui l'accompagne (entretien ou voix off dans le documentaire et dialogues dans la fiction) : sauf à faire de la « radio avec des images », le sociologue-cinéaste s'interroge sur la fabrication de ses images afin qu'elles « parlent ». C'est-à-dire que, dans l'absolu, leur pertinence advienne sans le texte. Ceci est aussi vrai dans la conduite d'un entretien filmé où l'environnement, mais surtout le corps exprime un paralangage indispensable à la compréhension profonde du texte.

Ainsi, le tournage du documentaire est important à plusieurs titres et il doit être préparé longuement par le sociologue : imprégnation du milieu, confiance réciproque avec les personnages. Ce que négligent trop souvent les nouveaux arrivants dans le champ. Or c'est cette immersion dans la durée qui est :

- la condition d'une qualité des images et des sons (il n'y a pas de sociologie filmique avec des matériaux de mauvaise qualité !),
- la condition pour que le sociologue-cinéaste soit agile avec la caméra (et le micro) afin qu'il puisse réagir à toutes les contraintes du tournage (mouvement des personnages, lumières changeantes...) et à tous les types d'imprévus,
- le moyen de choisir les meilleurs *points de vision* (Magny, 2001) ou les *postes d'observation* (Guéronnet, 1997) pour poser la caméra (et les micros), penser ses déplacements, choisir les lumières, et surtout choisir les focales (mettre ou ne pas mettre dans le champ ; penser le hors-champ) pour faire parler les images plutôt que les personnages...

La lente fabrication d'un film comme processus de connaissance

Penser *par* l'image dépasse le seul moment du tournage et ce renversement intellectuel accompagne le sociologue-cinéaste tout au long de la fabrication du documentaire en un long processus dans lequel le retour permanent à l'interrogation sur la nature de ses rapports à l'image-son enrichissent sa démarche sociologique :

- si la vidéo est un outil de *captation ethnographique* qui équipe le sociologue pour une observation active (une *observation équipée*) supérieure à la seule observation visuelle, il regarde chaque jour ses rushes pour en vérifier non seulement la qualité mais pour s'assurer que les indices ou les attributs d'une situation et des personnages sont bien présents à l'image (et au son) ; il complète ses prises de vues, grossit les détails et réorganise le hors-champ. En effet, tout ce qui ce qui n'a pas été saisi par la caméra reste absent : à la différence d'une mauvaise prise de note, il ne peut pallier les lacunes de prises de vues et de son par un effort de mémoire : celles-ci sont définitives ;
- le *dérushage*, certainement la plus longue étape du processus est celle où l'attention se concentre sur les résultats, c'est-à-dire les matériaux du tournage : les images et les sons sont revus plusieurs fois dans des ordres différents, avec des essais-erreurs permanents : ce qui conduit à une connaissance approfondie des données empiriques beaucoup plus riche que la relecture des notes où la relecture des entretiens : de fait c'est durant ce dérushage qu'est repensé le scénario originel et que la production de connaissances sociologiques est la plus intense à travers cette multiplicité des lectures des séquences et des plans ;

- enfin, le *montage*, en tant qu'association des éléments analysés ci-dessus est le dernier processus de production de connaissances ; ce peut être aussi vrai dans l'écriture-papier, mais ici, en associant images, sons environnants et paroles (3 types d'information), le sociologue est plus riche avec le cinéma qu'avec le seul texte.

La transformation du rapport entre le sociologue et son objet de recherche

La sociologie filmique a aussi pour objectif de faire émerger la parole de l'objet sociologique (l'individu filmé) qui devient *sujet*. L'objet-sujet se transforme en *sujet-sujet*, c'est-à-dire en sujet actif. Autrement dit, la sociologie filmique cherche à

- faire du sujet, objet de la recherche, un acteur de la recherche...
- faire entrer le *je* (les subjectivités) des objets-sujets et celui du sociologue dans le jeu de la recherche de deux façons :
 - le personnage-sujet devient *je*,
 - le *je* du sociologue devient un *je* dans la recherche.
- ainsi, se trouve interrogée la place de la subjectivité dans la sociologie filmique : comment générer le jeu social, l'inclure dans les dispositifs de recherche ? Quelle est la place de la relation avec l'autre ? Chacun perçoit ici les convergences avec les courants interactionnistes et ethnométhodologiques. Au-delà, la sociologie filmique ne craint pas d'exposer les subjectivités des sujets ou du sociologue, à condition que les premières soient objectivées et que la seconde soit maîtrisée à travers un travail de réflexivité.
- on peut encore aller plus loin dans ce processus de participation des sujets, à travers plusieurs voies :
 - concevoir les débats qui suivent les projections des documentaires sociologiques comme des moments de production collective des savoirs, car ceux-ci se présentent comme des objets et des prétextes de disputes et d'approfondissements des enjeux sociaux,
 - recourir à la *photovoice* ou au *cinevoice* qui consistent à donner un appareil photo ou une caméra aux sujets qui deviennent les photographes ou les réalisateurs des images-sons sur leur condition et sur leurs trajectoires (Desille & Nikielska-Sekula, 2020) : les questions qui subsistent ici est celle des temporalités longues pour former les sujets-acteurs de leurs productions visuelles. Dans la *photo-élicitation* (Harper, 2002), le sociologue fait parler les sujets sur leurs représentations imagées faite ou non par le sociologue-photographe ; on peut procéder de la même façon en leur projetant des rushes sur eux-mêmes, qu'ils commentent. Dans tous les cas, le recueil des impressions subjectives des personnages photographiés ou filmés apparaissent très riches sociologiquement.
 - associer les sujets ou les personnages du film à l'écriture du scénario et aux étapes suivantes de sa réalisation (Queirolo Palmas, 2018, 2020).

Tous ces procédés nous rapprochent de la sociologie publique que prône Michael Burawoy (2009) pour faire sortir la sociologie des murs de l'Université. Mais en même temps, il s'agit de rester dans la démarche rigoureuse de la discipline : la diversité des points de vue proposés par un documentaire sociologique a pour objectif de faire éclater les débats et non pas d'enfermer le spectateur dans le film à thèse (film militant). La diversité des points de vue ouvre sur des tensions qui peuvent donner du souffle à la narration, quoique cela reste en général insuffisant pour créer la narration qui fasse tenir le film (et le spectateur en haleine).

Loin d'être du relativisme, la multiplicité des points de vue nous fait renouer avec la tradition philosophique classique. Ainsi peut-on parler de connaissance dialoguée que l'on retrouve chez Platon pour qui les dialogues socratiques ne font pas émerger une vérité mais ramènent l'individu à s'interroger sur les fondements de la société dans laquelle il vit. On peut penser ici au *Banquet* dont la construction avec ses « plans de coupe » —en utilisant le jargon cinématographique— renvoie à la structure de nos propres documentaires.

CONCLUSION

Avec la sociologie filmique émerge un mode de narration, une construction d'un récit qui fait sortir cette discipline du seul espace académique tout en maintenant dans sa construction tout ce qui fait la rigueur de la démarche universitaire. Loin d'opposer écriture scripturale et image, la sociologie filmique organise leur

complémentarité, par exemple à travers les entretiens filmés : le sensible et la raison s'interpénètrent toujours un peu plus dans une « société de l'image de masse ».

Pour se différencier dans l'offre picturale, la sociologie filmique pourrait tenter un dernier type de rupture, plutôt « esthétique » en osant une écriture cinématographique du documentaire. À la différence de l'écriture d'articles ou d'ouvrages où le style, la syntaxe, la forme ne sont guère pris en compte, le documentaire sociologique ne peut se dispenser de se préoccuper du style : ton, narration, qualité des images-sons et du montage... Il doit aller à la conquête d'un public hors de celui des pairs, ce qui n'est que rarement la préoccupation des chercheurs dans leurs écrits. L'entreprise est de longue haleine alors qu'un autre risque, dans ces essais, menace : celui de l'esthétisme avec la perte de la charge et de l'épaisseur sociologiques...

Éléments bibliographiques

- Arnheim Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Gallimard, 1976 [1969].
- Barthes Roland, « Rhétorique de l'image » *Communications*, n° 4, 1967 (texte réédité dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Points-Seuil, 1982).
- Burawoy, Michael, « Pour la sociologie publique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009.
- Camille Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.
- Debray Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Desille Amandine & Karolina Nikielska-Sekula, *Visual Methods in Migration Studies: New possibilities, theoretical implications and ethical questions*, Cham, Switzerland, Springer, 2020.
- Guéronnet Jane, *Le geste cinématographique*, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre/FRC, 1987.
- Harper Douglas, “Talking about pictures: A case for photo elicitation”, *Visual Studies*, Vol. 17/1, 2002.
- Magny Joël, *Le point de vue*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma/CNDP, 2001.
- Mitry Jean, *La sémiologie en question, Langage et cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.
- Naville Pierre, « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *Revue française de Sociologie*, VII, 1966.
- Queirolo Palmas Luca, « Scrivere e fare sociologia con le immagini. La prospettiva delle etnografia filmiche », in R. Serpieri, A.L. Tota (a cura di), *Quali culture per altre educazioni possibili ?*, Milano, Franco Angeli, 2018. https://ojs.francoangeli.it/_omp/index.php/oa/catalog/book/322
- Queirolo Palmas Luca, “Filming (With) Gangs: An Essay on Visual Sociology in Barcelona”, in D. Brotherton and R. Gu (ed.), *International Handbook of Critical Gang Studies*, London: Routledge, 2020.
- Sebag Joyce et Jean-Pierre Durand, *La Sociologie filmique. Théories et pratiques*, Paris, Éditions du CNRS, 2020.