Document généré le 2 juin 2025 13:32

Sociologie et sociétés

Quelques problèmes de sociologie du cinéma

Annie GOLDMANN

Volume 8, numéro 1, avril 1976

Pour une sociologie du cinéma

URI : https://id.erudit.org/iderudit/001304ar
DOI : https://doi.org/10.7202/001304ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)
1492-1375 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

GOLDMANN, A. (1976). Quelques problèmes de sociologie du cinéma. *Sociologie et sociétés*, *8*(1), 71–80. https://doi.org/10.7202/001304ar

Résumé de l'article

" (...) faire de la sociologie du cinéma ce n'est pas rechercher dans le film un reflet plus ou moins fidèle de la société. (...) Le cinéma est dans la réalité sociale elle-même, il en fait partie à la fois par son organisation économique et par la médiation de l'auteur, sans parler des chocs en retour qui se produisent, avec des décalages temporels, entre le cinéma et la réalité. (...) La sociologie du cinéma a pour but de répondre à la question suivante : pourquoi à tel moment historique y a-t-il tel cinéma ? Pourquoi le néo-réalisme en Italie dans les années d'après guerre et non pas en Allemagne ou en France ? " L'auteur illustre son propros théorique par des analyses des films de Lang et par des exemples puisés à même ses travaux sur le néo-réalisme italien.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1976

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

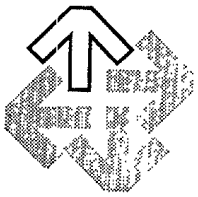
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Quelques problèmes de sociologie du cinéma



ANNIE GOLDMANN

L'approche sociologique du cinéma n'en n'est qu'à ses débuts et, pour l'instant, il s'agit bien plutôt de poser certains problèmes de découpage et de méthode que de donner de véritables résultats. Cependant, en s'inspirant de la sociologie de la littérature telle qu'elle a été développée en France [1] on peut déjà poser quelques jalons étant entendu que la spécificité de la production cinématographique pose aussi d'autres questions et mérite d'autres réponses.

Précisons, en premier lieu, que nous nous intéresserons à la sociologie du cinéma du point de vue de la création, mais que les problèmes de la réception des films restent entiers et que, s'ils ne sont pas abordés ici c'est qu'ils n'ont pas encore donné lieu à des recherches approfondies.

Disons d'emblée que, pour nous, faire de la sociologie du cinéma ce n'est pas rechercher dans le film un reflet plus ou moins fidèle de la société. L'idée que le cinéma, comme toute autre production culturelle d'ailleurs, serait un miroir placé au-delà de la société qu'il réfléchirait de manière plus ou moins exacte nous semble totalement insuffisante et réductrice. Le cinéma est dans la réalité sociale elle-même, il en fait partie à la fois par son organisation économique et par la médiation de l'auteur, sans parler des chocs en retour qui se produisent, avec

1. Cf les travaux de Lucien Goldmann.

des décalages temporels, entre le cinéma et la réalité. Il y a entre les deux un mouvement à double sens qui doit nous inciter à nous méfier de tout mécanisme sociologique. De plus, de quelle société s'agirait-il ? Celle-ci n'est pas un tout homogène mais un ensemble de phénomènes, de tendances et rares sont les œuvres qui atteignent à une vision totalisante englobant les problèmes fondamentaux de la réalité.

La sociologie du cinéma a pour but de répondre à la question suivante : pourquoi à tel moment historique y a-t-il tel cinéma ? Pourquoi le néo-réalisme en Italie dans les années d'après-guerre et non pas en Allemagne ou en France ? Pourquoi le nouveau cinéma français dans les années 60 ? Or, il est évident que pour répondre à cette question il faut tout d'abord résoudre celle de la véritable signification intrinsèque des œuvres envisagées, c'est-à-dire en faire une véritable analyse [2]. Ce n'est qu'après cette opération que l'intégration dans les structures sociales existantes permettra d'aborder la phase explicative.

Faire de la sociologie du cinéma, c'est donc tenter de relier de manière médiatisée toutes les corrélations que l'on peut déceler entre les caractéristiques d'un certain courant cinématographique, un auteur, ou un genre cinématographique, et la manière dont certains groupes sociaux se posaient les problèmes de leur époque. Si nous disons groupes et non pas individu (l'auteur), c'est parce que nous pensons que plus la vision est globale et cohérente plus elle est liée aux catégories mentales de groupes sociaux et non pas d'un individu isolé.

Tout ceci implique, au départ, un découpage adéquat de l'objet de recherche. L'intégration dans les structures sociales données exige une limitation géographique et historique pour des raisons évidentes. Chaque étude doit se limiter à un pays, une époque, un auteur, un courant. Il faut évidemment éviter les découpages horizontaux, les comparaisons de pays à pays, de cinéastes totalement étrangers entre eux dans le temps et l'espace, attitude ahistorique qui ne peut aboutir qu'à un formalisme inopératoire. La comparaison entre des cinéastes très différents par leur époque, le pays où ils ont vécu et tourné, de même que le choix d'un objet trop large et mal délimité sociologiquement, ne peut aboutir qu'à des considérations d'ordre technique très limitées.

Cependant nous rencontrons une difficulté, qui n'est pas propre au cinéma d'ailleurs, mais est plus apparente dans ce domaine que dans les autres arts. Faut-il mettre au même niveau d'analyse tous les films donnés, sans tenir compte de leur « qualité [3] » ? En d'autres termes, devons-nous accorder la même importance, du point de vue sociologique, à des films dont la fonction est uniquement de distraire qu'à des films qui peuvent prétendre au statut d'œuvre d'art, au même titre qu'un tableau ou un roman. Les films qui sont de véritables œuvres n'auraient-ils pas — paradoxalement — une signification sociologique plus grande que ceux qui suivent de plus près la réalité ou les idées du moment ?

---

2. Pour plus de détails sur cette question cf. notre ouvrage « Cinéma et société moderne », ed. 10/18.

3. Nous n'entrerons pas ici dans la polémique de la définition de l'œuvre d'art qui a donné lieu à une littérature aussi riche que variée.

En fait, il y a différents niveaux d'analyse qui correspondent aux différents types de films. À première vue, il peut sembler que les films de catégorie « B », c'est-à-dire « commerciaux » relèvent davantage de l'analyse sociologique si l'on considère que celle-ci a seulement pour but de donner des indications sur la société, dans la mesure où ils peuvent facilement servir à repérer certains thèmes ou comportements directement liés à des attitudes sociales connues. En fait, il n'en est rien car, outre qu'un film de cette catégorie a une signification très pauvre qui ne dépasse presque pas celle de l'anecdote et des conventions admises au moment où il est réalisé, il ne donne qu'un aspect limité, partiel du déjà existant qu'il ne fait que reproduire ; on risque alors de faire de la sociologie positiviste, c'est-à-dire de se contenter d'enregistrer l'apparence des phénomènes et non leurs tendances internes évolutives, leur essence. On peut, par exemple, étudier le racisme ou l'homosexualité et la trangression progressive de certains tabous au niveau de la morale sexuelle ; mais très souvent, lorsque des films commerciaux commencent à oser représenter des amours entre Noirs et Blancs *(Devines qui vient dîner ce soir ?)* ou une relation homosexuelle (*Bloody Bloody Sunday*) c'est que le public est déjà prêt à les accepter, qu'il y a eu évolution des mœurs ; ce genre de film masque d'ailleurs les contraintes sociales et morales qui rendent la situation intolérable et s'en tient à la psychologie des personnages. Il est rare qu'il anticipe sur les tendances d'évolution ; il reproduit généralement un état d'esprit déjà existant et décelable par ailleurs. Il est fort probable que nous assisterons dans les années à venir à une abondance de films sur la femme maintenant que le sujet est entré dans les préoccupations courantes ; mais le premier film qui a posé le problème du malaise de la femme dans la société moderne est bien *Le désert rouge,* d'Antonioni, il y a dix ans. Les films dits commerciaux sont plus ou moins liés aux structures sociales existantes et à l'idéologie dominante, c'est-à-dire à l'image que la société veut se donner d'elle-même ; il est donc relativement facile de les décoder car les indications que l'on peut en retirer recoupent celles que l'on peut obtenir, par ailleurs, à l'aide de toutes les autres sources de documents.

Le problème est plus complexe lorsqu'il s'agit de films dits « d'auteur ». Même s'ils racontent une histoire en apparence limitée à des personnages, ils se situent, en réalité, au niveau plus général des rapports de l'homme avec les autres, avec la nature, avec l'amour, etc. à l'intérieur d'une vision cohérente embrassant le monde dans sa totalité telle que peuvent l'imaginer — d'une manière implicite — certaines catégories de personnes (groupes sociaux) à un moment historique donné.

À partir d'une banale histoire d'amour, Godard a posé dès 1965 dans *Le Mépris* le problème du déclin de la culture humaniste classique et de la crise des valeurs de la société occidentale, *Morgan* de K. Reisz, sous les dehors d'une comédie burlesque, a exprimé vers la même époque, la désillusion d'une génération dans ses espoirs révolutionnaires : *Théorème* de Pasolini, affirme, un peu plus tard, l'incapacité de la bourgeoisie à assumer son rôle historique et à trouver un sens au monde. Ce sont ces films qui, après une analyse mettant en lumière leur structure significative, posent les vrais problèmes de la société de leur temps parce qu'ils ne se situent pas au niveau de l'apparence des phénomènes mais au niveau de l'essence de la réalité et de ses tendances possibles.

Très souvent, et cela n'étonnera pas si l'on songe combien le cas est fréquent en littérature ou en peinture, le cinéaste est un précurseur, exprime certains problèmes dont les groupes eux-mêmes n'ont pas conscience ; dans ce cas, le « message » ne passe pas, le public ne décode pas le film. C'est le cas de presque toutes les avant-gardes qui anticipent sur la réalité et c'est en quoi elles peuvent nous faire prendre conscience de notre propre situation et agir sur notre réflexion.

C'est ainsi que les analyses que nous avions faites du cinéma contemporain de 58 à 68 nous avaient permis de dégager dans les œuvres de Godard, Antonioni, Resnais et Robbe-Grillet, les aspects négatifs d'une société qui, si l'on s'en tenait à la production cinématographique courante, et surtout aux analyses sociologiques officielles et universitaires, apparaissait, au contraire, comme une société dépourvue de conflits et orientée inévitablement vers l'accession au bien-être et au bonheur. Quoique l'appréhension et les conclusions de ces cinéastes fussent différentes et même opposées, c'était un remarquable exemple du rôle que peut jouer le cinéma dans la mise à jour de tendances encore invisibles que la sensibilité de certains cinéastes leur permet d'explorer. Des films de Brigitte Bardot qui flattaient le désir d'évasion du public et contribuaient à maintenir son apathie, ou de ceux de Godard qui dénonçaient l'essence de la réalité sociale, lesquels étaient les plus « réalistes », c'est-à-dire les plus révélateurs ? Les événements qui ont secoué la société européenne des gens en mai 68 ont très largement confirmé la crise ressentie auparavant par ces cinéastes.

Cette différenciation que nous opérons à l'intérieur de l'objet de recherches entre films dits « commerciaux » et films qui auraient un statut d'œuvres d'art — avec toute la série de jalons intermédiaires que cette échelle comprend — peut sembler choquante car elle implique un jugement de valeur qui ne serait pas « scientifique [4] ». De plus nous sommes encore impressionnés par l'aspect quantitatif et ne sommes pas tout à fait conscients qu'une des caractéristiques du cinéma est justement de permettre l'élaboration de quelques œuvres d'art, et, en même temps, une immense quantité d'objets de consommation. Or c'est un phénomène très courant dans les autres activités culturelles et qui s'est présenté même à des époques antérieures où la facilité de production technique n'existait pas comme aujourd'hui. De même qu'il y eut de grands peintres qui, au Moyen Age par exemple, ont transcendé la religion chrétienne ou ont exprimé la spiritualité du christianisme dans des œuvres que nous interrogeons encore aujourd'hui, de même, il y eut, en même temps, une immense production de peintures plus ou moins anonymes, destinées à des particuliers, collectivités ou petites églises, et qui, en obéissant aux prescriptions de l'Église (que l'on songe à toutes les formes successives de la représentation de la Vierge en fonction du culte officiel : Mater Dolorosa, Mère de l'Enfant, Reine des Cieux) subissait ni plus ni moins ce que l'on appelle aujourd'hui l'idéologie dominante. Tout sociologue de la culture sait que l'analyse des premiers, si elle pose des problèmes esthétiques, plus complexes, n'en révèle pas moins des aspects fondamentaux de la société de l'époque, même si, en apparence, ces œuvres en sont plus éloignées [5].

4. Cf. travaux de Lucien Goldmann sur les liens entre jugement de fait et jugement de valeur.

5. Cf. travaux de Pierre Francastel.

Le problème le plus délicat est évidemment celui posé par toute une série de films situés entre ces deux catégories grossièrement définies plus haut et qui représentent la majorité des cas que nous rencontrons. Ils se situent, en général, au niveau d'intuitions partielles qui n'aboutissent pas à un univers parfaitement maîtrisé mais sont indicatifs d'un certain changement. C'est le cas, par exemple de la série des films de James Dean des années 50 annonciateurs du malaise de la jeune génération américaine sans cependant réussir à le mettre en rapport avec la réalité dans sa totalité.

Disons enfin que l'approche des grandes œuvres du cinéma, comme dans les autres arts, nous offre, à nous critiques, cet incomparable privilège d'enrichir constamment notre réflexion et notre sensibilité par les questions innombrables qu'elles ne cessent de nous poser.

L'ouvrage de Kracauer *De Caligari à Hitler* a été la première tentative d'analyse du cinéma en fonction de la société. Outre l'inégalable connaissance qu'avait son auteur de la société et du cinéma allemands du début du siècle jusqu'aux années 40 il a eu l'incontestable mérite d'avoir mis en relation la production cinématographique avec une classe donnée : la petite bourgeoisie dont on sait le rôle qu'elle a joué dans les événements politiques de l'Allemagne entre deux guerres. Kracauer, inclinant plus vers la psychologie sociale que la sociologie proprement dite, a mis l'accent sur la tendance de la classe moyenne allemande à remettre son destin entre les mains d'un homme fort, d'un chef, et a vu dans tout le cinéma allemand des indications prémonitoires de cette tendance grâce au thème prédominant du magicien, du médecin psychanalyste et maître des âmes que l'on retrouve avec insistance dans *Caligari, Le montreur* ou le *Cabinet des figures de cire,* etc. Les analyses de Reich sur la passivité des masses confirment en grande partie ce point de vue ; mais, alors que ce dernier explique le phénomène par la nature du système social qui enlève toute autonomie et toute initiative aux classes non dirigeantes, Kracauer, malheureusement, en fait une constante psychologique du peuple allemand grâce à laquelle il interprète tout son cinéma (à part le cinéma réaliste) de manière tendancieuse, impressionné qu'il était par la suite des événements : le nazisme.

Il nous semble que si, dans l'ensemble, cette analyse comporte des éléments véridiques, il n'en reste pas moins vrai que l'on a parfois l'impression que Kracauer fait des efforts désespérés pour faire cadrer tous les films dans ce cinéma ; d'où certaines incohérences, impossibilités et parfois même, une certaine confusion.

Ces difficultés nous paraissent provenir d'un problème méthodologique mal posé. Kracauer met au même niveau — dans l'analyse — tous les films produits, aussi bien *Caligari, Le dernier des hommes* ou *Mabuse* que les films de série. Cette confusion l'empêche de voir autre chose que la soumission de l'âme allemande au maître et l'amène à réduire tous ces grands films à un seul et même thème.

Or, si nous y regardons de plus près, on s'aperçoit que des phénomènes comme les films expressionnistes, tout en s'intégrant à l'analyse de Kracauer, le font cependant sur un autre mode que celui, simplificateur, du magicien manipulateur des âmes. Si *Caligari* et *Le montreur d'ombres* mettent au premier plan le rôle d'un personnage doué de pouvoirs mystérieux, ils révèlent aussi, et surtout,

un univers où la réalité a complètement perdu son caractère de certitude, où les frontières entre le réel et le rêve (ou la folie) sont volontairement estompées et jamais définies. Car, on ne sait pas, à la fin de *Caligari* si le narrateur était un fou qui invente une histoire ou si le directeur de l'asile est réellement Caligari. Le film se termine sur cette ambiguïté jamais résolue et c'est cela qui lui donne son caractère terrifiant et trouble. De même, dans *Le montreur d'ombres,* la conduite du récit est telle que la réalité devient rêve, le rêve réalité ; grâce à une structure théâtrale d'emboîtements successifs utilisant les miroirs, les transparences, les rideaux s'entrouvant les uns sur les autres, on ne sait plus dans quel univers se situe l'action : vrai ou faux, sommeil ou veille ? Plus encore que le thème de l'homme manipulateur — qui annonce peut-être Hitler comme le croit Kracauer mais qui est insuffisant pour interpréter les films dans leur totalité — ce qui est intéressant c'est de noter qu'à l'époque où ils ont été tournés, le climat des œuvres cinématographiques était dominé par une réalité incertaine, ambiguë, en crise, profondément bouleversée par la guerre et les événements qui l'ont suivie et dans laquelle les hommes ne se reconnaissaient plus. Il s'agit d'une vision particulière à cette époque — commune peut-être à tout le mouvement expressionniste — qui explique les jeux d'ombre et de lumière (qui servent à ôter tout « réalisme »), l'architecture des décors déformés, l'emploi des surimpressions etc. Dans ce contexte, le pouvoir exorbitant que prend un individu (magicien, médecin, etc.) se comprend d'autant mieux que ses victimes n'ont plus aucun point de repère à lui opposer et ne peuvent donc lui résister. Cet aspect s'est d'ailleurs enrichi dans la série des *Mabuse* où la réalité elle-même se trouve peuplée de gens irréfléchis (l'aristocratie), impuissants (la police) ou réduits à l'état d'ilotes (les aveugles au service de Mabuse).

C'est ainsi que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'analyse des grands films qui, en apparence ne posent pas directement les problèmes sociaux de l'époque, sont cependant plus révélateurs que ceux qui s'en tiennent à une description limitée du réel sans poser les problèmes fondamentaux du sens de ce réel.

Le dernier des hommes offre une excellente analyse de la situation de la petite bourgeoisie qui croit faire partie de la bourgeoisie et craint par dessus tout de se prolétariser. La déchéance du vieux portier n'est pas due au manque à gagner (il en est à peine question) mais au fait que, ayant été rétrogradé, il rejoint ainsi la classe des prolétaires (le gardien de nuit). C'est l'illusion de la petite bourgeoisie qui dans son mépris du prolétariat ne se rend pas compte qu'en cas de crise économique elle se retrouvera impitoyablement rejetée vers lui par la bourgeoisie. C'est en relation avec la crise des années 20 et du statut des différents groupes sociaux que le film prend donc sa véritable signification du point de vue sociologique. Le prestige de l'uniforme sur lequel le film semble fondé n'est que le symbole, dirions-nous, de cette attitude ; s'en tenir à l'amour des Allemands pour l'uniforme et le prestige qu'il confère nous paraît totalement insuffisant.

Il faut éviter l'écueil qui consiste à faire seulement de l'analyse de contenu et des corrélations entre certains aspects du contenu — explicite ou non — avec certains éléments de la réalité sociale. On risque de tomber dans un mécanisme outrancier et surtout de réduire l'œuvre à ce qu'elle présente de moins original. C'est au niveau des *catégories mentales* élaborées par les groupes sociaux d'une

part et dominant l'univers des œuvres d'autre part, que doivent se faire les corrélations.

On a beaucoup épilogué sur *M* pour savoir dans quelle mesure il évoquait les événements de l'Allemagne au bord du nazisme. On a soutenu, à la suite des interventions des SS eux-mêmes lors du choix du titre du film [6] que l'organisation de la pègre était une allusion directe aux troupes nazies qui terrorisaient alors les villes, que la police inopérante et la véritable substitution de pouvoir qui s'effectuait à la fin du film avec la scène du jugement «populaire », correspondaient bien à l'impuissance des appareils légaux de la République de Weimar face à la montée de la force nazie. Mais tout cela ne suffit pas à déchiffrer le film et à expliquer le fait que 40 ans après on y soit encore sensible. On pourrait même dire que cet aspect nous est indifférent dans la mesure où il n'y a pas de référence historique directe. De plus, le thème de la pègre et de son pouvoir était courant à l'époque (le célèbre *Opéra de Quat'sous* en est un brillant exemple). Il nous semble que là aussi c'est rester au niveau du contenu de l'œuvre alors que l'analyse devrait déboucher sur la mise en lumière de la véritable vision du monde de Lang à cette époque. On s'aperçoit alors que l'univers du film est dominé par deux forces parallèles parfaitement organisées (même si la police prend du retard, elle est quand même sur le point d'aboutir) entre lesquelles l'individu isolé n'a aucune aucune chance de survie. C'est la relation entre ces trois éléments qui est significative. Ne voir que la puissance de la pègre ou le cas insoluble du malade mental ne permet pas de rendre compte de l'œuvre dans sa totalité car on se trouve contraint de négliger l'un ou l'autre de ces éléments dans l'impossibilité où l'on se trouve de les relier entre eux. L'univers du film est dominé par deux organisations parallèles puissantes, douées des moyens d'investigation moderne, rationnels, (inutile de préciser ce point si évident dans le film) entre lesquelles se débat un individu isolé doué de moyens dérisoires (la scène du couteau dont se sert M pour sortir du cagibi) qui n'a plus de possibilité de s'affirmer que dans le crime (d'où ses lettres aux journaux). De toutes façons, en effet, quelle que soit la position que l'on prenne : innocence de M (c'est-à-dire emprisonnement déguisé) ou culpabilité (condamnation à mort par la pègre ou la police) il n'y a aucun espoir pour lui [7]. Si on ajoute les autres personnages dont la passivité est évidente, la mère qui attend son enfant, la logeuse de M qui — symboliquement — n'entend rien et semble parfaitement idiote, et la versalité des foules incapables de rationaliser, de se maîtriser ni même de fournir des témoignages précis, on a le tableau clair, désespéré de la société de l'époque tel que pouvait le voir un libéral comme Lang pour lequel la situation était tragique et sans issue. Démontrer un parallélisme entre ce qui est dans le film au niveau du contenu et ce que nous savons de l'époque, consisterait simplement à dire que le cinéma est ancré dans la réalité ; ce qui importe c'est d'essayer de voir comment il est ancré dans la réalité et non pas comment il en est le reflet ; dans le cas présent comment cette réalité était-elle perçue par un grand cinéaste et comment il l'a transposée dans l'univers imaginaire qu'est un film. Ce qui permet d'ailleurs d'analyser en même temps sa forme puisque, nous l'avons dit, celle-ci est étroitement liée à sa signification.

6. On sait que le titre initial était « *Les assassins sont parmi nous* ».

7. L'idée que l'individu est *malade* est sans doute à rapprocher de l'existentialisme et de sa conception de l'homme.

Un autre exemple tiré d'une recherche que nous commençons permet de comprendre plus clairement les rapports du cinéma et de la société tels que nous les entendons. Cette fois-ci il ne s'agit pas d'un auteur mais d'un courant cinématographique : le néo-réalisme italien. Très vite nous nous sommes aperçu que les livres d'histoire du cinéma classent sous cette rubrique toute une série de cinéastes qui ont en commun l'utilisation de moyens techniques simplifiés, d'acteurs non professionnels et la volonté de rompre avec le cinéma artificiel et conventionnel des vingt années précédentes. On cherche à expliquer l'apparition de ce phénomène en faisant appel aux conditions difficiles de l'époque, au manque de pellicule, et même à quelques films réalistes antérieurs au fascisme qui prouveraient que la veine réaliste était déjà présente dans le cinéma italien.

On range donc sous cette catégorie des cinéastes aussi différents que De Sica, Rossellini, Visconti ou De Santis. Or ce qui importe c'est de faire la distinction entre ces différents auteurs et d'analyser comment ils ont vu la réalité de leur temps et pourquoi.

Nous ne pouvons donner ici qu'un début d'analyse de deux films de De Sica *Le voleur de bicyclette et Chasse tragique* de De Santis. À partir de là on peut déjà voir les différences fondamentales qui existent entre les visions du monde de ces deux cinéastes qu'éventuellement il faudrait rattacher à des groupes sociaux certainement différents.

Ce qui caractérise l'univers décrit par De Sica est tout d'abord la clôture ; les personnages évoluent dans un monde fermé où aucune issue n'est possible (et cela existe dans la structure esthétique du film). Nous ne voulons pas dire que le cinéaste ne déplore pas implicitement une telle situation, mais ses personnages ignorent toute possibilité de changement et l'acceptent. Il n'y a pas de conflits de classes ; seule est représentée la classe populaire vivant en cercle fermé et si apparaissent les privilégiés ils sont si lointains, si différents, si inaccessibles que le chômeur est incapable d'éprouver d'hostilité à leur égard.

Un autre aspect fondamental de cet univers est la fatalité. Tout ce qui survient aux personnages est toujours dû à la chance ou la malchance : la perte de la bicyclette, la recherche du voleur, l'intervention du propriétaire juste au moment où le chômeur se décide à la voler ; tous ces faits sont dûs au hasard. (D'où le rôle important de la voyante qui, seule peut aider l'individu à comprendre un monde régi par la chance). Il en résulte un comportement passif du héros car il sait qu'il ne pourra rien changer à la réalité. Il se contentera de s'en remettre à ses amis ou au hasard, qui selon les cas, le favorisera ou non, en le mettant sur la trace de son voleur. Mais là encore, il va se heurter à l'expression juridique de cette réalité : la loi. Sans témoins, il ne peut faire arrêter son prétendu voleur. Dans l'optique du système décrit, le raisonnement est impeccable ; si on reste au niveau de la description de la réalité apparente, comme le fait De Sica, on ne peut accuser un homme d'être responsable de votre malheur que si on a des preuves de sa culpabilité ; le volé est bien obligé de l'admettre et le policier ne fait qu'énoncer la loi. Mais si on se place à un autre niveau, celui de l'essence de cette réalité, le problème du volé est différent et doit être posé dans celui plus général des responsabilités des structures sociales et politiques. La vie du chômeur est un perpétuel cercle dont il ne sortira jamais, comme cette ronde d'objets qui passent de ses mains à celles du prêteur pour y être remplacés par d'autres.

On peut donc dire qu'un tel film donne une description partielle et non totale de la réalité, que celle-ci est constituée indépendamment du sujet, que ses lois fonctionnent de manière « objective » donc inexorable et impénétrable. Il en résulte que le sujet, ici le chômeur, a une attitude contemplative et passive et qu'il n'a d'autre ressource que de se réfugier dans la vie individuelle (d'où la tendresse père-fils sur laquelle se termine le film). La seule attitude de l'honnête homme consiste, selon De Sica, en la pitié, la charité humaine et chrétienne ; c'est pourquoi dans ce film la bourgeoisie fait des bonnes œuvres et lui-même terminera sa période néo-réaliste par *Miracle à Milan* dans lequel les pauvres, las de l'injustice du monde, s'évadent dans les nuages « vers un monde meilleur ».

À l'opposé, si nous prenons *Chasse tragique* de De Santis on se rend compte que sa structure significative est bien différente de celle du *Voleur de bicyclette* et qu'il est tout à fait inopérant de les ranger sous le même qualificatif de néo-réaliste comme on le fait habituellement. Sans entrer dans le détail du film, disons qu'il s'agit, à travers une histoire un peu mélodramatique, des efforts d'une collectivité paysanne pour constituer une coopérative de production malgré les résistances des propriétaires fonciers et l'apathie des pouvoirs publics. Si De Santis utilise les mêmes techniques que De Sica (tournages en extérieurs, utilisation d'acteurs non professionnels etc.) et s'il décrit une réalité identique (l'Italie de la fin de la guerre) cette description se fait dans une toute autre perspective. Il s'agit d'une vision qui s'efforce de se situer à un niveau global en mettant en relation les différents éléments de cette réalité. Au delà d'une simple constatation, il s'agit d'une prise de position en faveur de changements fondamentaux dans les structures sociales, c'est pourquoi il y a des sujets agissant, une réalité en mouvement et un rythme rapide. Mais la vision de De Santis est trop simple ou trop optimiste, le sujet collectif est chez lui, homogène, pleinement conscient de ses intérêts. C'est pourquoi son film exprime peut-être le comportement idéal des paysans mais non pas réel. C'est à Visconti qu'il revient finalement le mérite d'avoir fait avec *Terre Trema* la grande œuvre révolutionnaire de son temps parce qu'il n'a pas hésité à mettre le doigt sur les difficultés de la prise de conscience de classe et sur ses échecs.

Il faudra, évidemment étudier systématiquement tous les films néo-réalistes pour dégager un schéma précis et rechercher à quels groupes sociaux correspondent ces différentes visions du monde. D'ores et déjà il est facile de prévoir que celle de De Sica est probablement très proche de celle de la bourgeoisie libérale italienne encline à ne voir dans la situation dramatique de l'Italie de l'époque qu'une conséquence de la guerre sans en rechercher plus loin les véritables responsabilités, tandis que De Santis correspondait à une prise de position d'un groupe qui croyait que le moment était venu de transformer profondément les structures sociales du pays.

Enfin il nous semble que ce n'est pas un hasard si ce dernier courant n'a pas donné de très grands films dans la mesure où son « réalisme » était teinté de bonnes intentions. Et si le courant représenté par De Sica a été le plus facilement accepté par la majorité du public, c'est qu'il représentait probablement l'attitude la plus couramment admise et la plus tolérable.

C'est par l'intégration successive des œuvres cinématographiques à l'intérieur de groupes sociaux ayant eux-mêmes une position déterminée dans la réalité que pourra se faire la mise en lumière d'un lien non mécaniste entre la production cinématographique et la société. Dans la mesure où ces phénomènes font l'histoire et font partie de l'histoire, on peut dire que le réseau production culturelle-société peut se rouvrir sans cesse en intégrant à chaque niveau des structures significatives plus larges.

RÉSUMÉ

« (...) faire de la sociologie du cinéma ce n'est pas rechercher dans le film un reflet plus ou moins fidèle de la société. (...) Le cinéma est dans la réalité sociale elle-même, il en fait partie à la fois par son organisation économique et par la médiation de l'auteur, sans parler des chocs en retour qui se produisent, avec des décalages temporels, entre le cinéma et la réalité. (...) La sociologie du cinéma a pour but de répondre à la question suivante : pourquoi à tel moment historique y a-t-il tel cinéma ? Pourquoi le néo-réalisme en Italie dans les années d'après guerre et non pas en Allemagne ou en France ? » L'auteur illustre son propros théorique par des analyses des films de Lang et par des exemples puisés à même ses travaux sur le néo-réalisme italien.

SUMMARY

« ... A sociology of the film does nos involve finding a more or less faithful reflection of the society in the film. (...) The film is part of social reality itself, it is so included but by its economic organization and by the transmission of its author, to say nothing of the mutual shocks which occur between the film and reality with a certain time lag. (...) A sociology of the film should answer the following question : why at a certain historical moment was a specific type of film produced ? Why the neo-realism in Italy after the war and not in Germany or in France ? » The author illustrates his theory by analyzing the films of Lang and by examples taken from his own works on Italian neo-realism.

RESUMEN

« (...) Hacer la sociologia del cine no es buscar en la película un reflejo más o menos fiel de la sociedad (...) El cine esta en la realidad misma, forma parte de ella a la vez por su organización económica y por intermedio del autor, sin hablar de los choques de regresión que se producen, con desnivalamientos temporales, entre el cine y la realidad (...) La sociología del cine tiene por objeto responder a la pregunta siquente porqué en tal momento histórico hay tal cine ? Porqué el neo-realismo apareció en Italia en los años de postguerra y no en Alemania o en Fancia ? El autor ilustra sus lineamientos téoricos con un analisis de las películas de Lang y con ejemplos tomados de sus mismo trabajos sobre el neo-realismo Italiano.