



HAL
open science

Cinéma, industries culturelles et imaginaires collectifs dans l'œuvre d'Edgar Morin

Eric Macé

► **To cite this version:**

Eric Macé. Cinéma, industries culturelles et imaginaires collectifs dans l'œuvre d'Edgar Morin. *Gazeta de Antropologia*, 2022, 38 (2), pp.[en ligne]. halshs-03735513

HAL Id: halshs-03735513

<https://shs.hal.science/halshs-03735513>

Submitted on 21 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Cinéma, industries culturelles et imaginaires collectifs dans l'œuvre d'Edgar Morin

Cinema, cultural industries and collective imaginaries in the work of Edgar Morin

Eric Macé

Professeur de sociologie, Université de Bordeaux (France)

eric.mace@u-bordeaux.fr

SOBRE EDGAR MORIN CON MOTIVO DE SU CENTENARIO

MONOGRÁFICO COORDINADO POR PEDRO GÓMEZ GARCÍA

RESUMEN

L'article souligne l'originalité des études d'Edgar Morin sur le cinéma, les industries culturelles et la culture de masse. Dans un contexte où les intellectuels rejettent la culture de masse comme culture dégradée et comme instrument d'abêtissement idéologique et de domination des classes populaires par le capitalisme, Morin revalorise la culture de masse. Les principales analyses que Morin a menées sur le cinéma et les stars de cinéma sont présentées de manière synthétique : le cinéma comme construction et expression des mythes sociaux et des imaginaires collectifs, et la contradiction invention/standardisation comme moteur de la culture de masse et comme une des clés de comprendre sa dynamique. Le manque de reconnaissance dont a souffert en France l'approche socio-anthropologique de la culture de masse de Morin est commenté, largement causé par le rejet que Pierre Bourdieu a manifesté envers "L'Esprit du temps". Enfin, la réévaluation que les études de Morin sur la culture de masse ont eue à la suite du développement des Cultural Studies est soulignée.

ABSTRACT

The article highlights the originality of Edgar Morin's studies on cinema, cultural industries and mass culture. In a context where intellectuals reject mass culture as a degraded culture and as an instrument of ideological dulling and domination of the popular classes by capitalism, Morin revalorizes mass culture. The main analyzes that Morin has carried out on cinema and movie stars are presented in a synthetic way: cinema as the construction and expression of social myths and collective imaginations, and the invention/standardization contradiction as the driving force of mass culture and as one of the keys to understanding its dynamics. The lack of recognition suffered in France by Morin's socio-anthropological approach to mass culture is commented on, largely caused by the rejection that Pierre Bourdieu showed towards "L'Esprit du temps". Finally, the reappraisal that Morin's studies of mass culture had as a result of the development of Cultural Studies is highlighted.

PALABRAS CLAVE

Edgar Morin | cinéma | industries culturelles | imaginaires collectifs

KEYWORDS

Edgar Morin | cinema | cultural industries | collective imaginaries

Un amour du cinéma populaire atypique pour un intellectuel français

Edgar Morin a commencé sa carrière scientifique dans les années 1950 en travaillant sur le cinéma et en y consacrant ses premiers livres : *Le cinéma ou l'homme imaginaire* en 1956, *Les stars* en 1957, *L'esprit du temps* en 1962. C'était alors complètement atypique à une époque où les intellectuels de gauche comme de droite, et notamment en France, considéraient la " culture de masse " à la fois comme une forme dégradée de culture par rapport à la " culture cultivée " considérée comme seule légitime (critique aristocratique) et comme un agent de mystification idéologique destiné à liquider la conscience de classe des milieux populaires (critique marxiste, et notamment celle de l'école de Francfort : Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse). Edgar Morin explique rétrospectivement ce décalage par sa propre expérience culturelle au cours des années 1930. Issu d'un milieu juif cosmopolite, vivant dans le quartier populaire de Ménilmontant à Paris, il a passé son adolescence dans les cinémas de quartier, se définissant alors comme un " cinéphage ". Méconnaissant alors les frontières de la légitimité culturelle, c'est au cinéma qu'il a connu ses premiers émois érotiques, ses premiers frissons esthétiques et ses premières épreuves morales à travers un cinéma d'avant-guerre mêlant comédies sentimentales et drames réalistes : " Ainsi a commencé mon cheminement autodidacte à partir du roman populaire, du film, de la chansonnette. C'est fort de mes racines dans la culture de rue de Ménilmontant que j'ai pu, avec une connaissance à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, faire *L'esprit du temps* et *Les stars* " (Morin 1994 : 22).

Plongé très tôt dans les soubresauts de l'histoire des années 1930 et 1940 (guerre d'Espagne, Résistance antinazi, engagement et rupture avec le Parti communiste), Edgar Morin dispose ainsi dans les années 1950 d'une connaissance intime d'un cinéma européen et états-unien, qu'il va ensuite théoriser en l'inscrivant dans son contexte historique. Pour lui le cinéma n'est pas une illusion qui fait confondre réalité et fiction mais à l'inverse une expérience d'élargissement et de décalage de la dimension " actuelle " de la réalité et de sa propre vie avec la dimension " virtuelle " de l'imaginaire. En ce sens, contre les théories de la " mystification des masses ", Morin affirme que l'imaginaire n'est pas l'opposé du réel mais une partie du réel : " l'imaginaire est l'au-delà multiforme et multidimensionnel de nos vies, et dans lequel baignent également nos vies. C'est l'infini jaillissement virtuel, qui accompagne ce qui est actuel, c'est-à-dire singulier, limité et fini dans le temps et l'espace. C'est la structure antagoniste et complémentaire de ce qu'on appelle le réel, et sans laquelle, sans doute, il n'y aurait pas de réel pour l'homme, ou plutôt pas de réalité humaine " (Morin 1962 : 92). En ce sens, la portée anthropologique, sociologique et historique des significations des récits du cinéma en fait un objet de recherche central en sciences sociales pour produire de la connaissance sur les types de rapport au monde propres à une époque, un " esprit du temps " qu'expriment à la fois ceux qui produisent les films de cinéma et ceux et celles qui, en s'immergeant dans la fiction, les inscrivent dans leur propre expérience sociale et biographique. Et pour Edgar Morin, ce qui rend possible cet accompagnement des changements historiques et sociologiques par le cinéma, c'est que cette forme de production et d'interprétation culturelle n'est pas le produit d'une institution religieuse ou politique fixant les normes, mais le produit d'industries culturelles définies par l'incertitude et les risques d'un marché aléatoire et versatile (Macé 2006, Macé et Maigret, dir. 2020).

Une sociologie des industries culturelles

Dans la théorie critique alors dominante, la notion " d'Industrie culturelle " s'écrivait au singulier dans le cadre du raisonnement des philosophes de l'école de Francfort, qui faisaient de la culture de masse l'instrument ultime d'un capitalisme capable de transformer en marchandise non seulement les biens matériels mais aussi les biens culturels afin de liquider par le divertissement les derniers restes d'une conscience de classe prolétarienne (Horkheimer et Adorno 1974, Marcuse 1968). En sociologue, Edgar Morin s'intéresse plutôt aux logiques d'action empiriques des " industries culturelles ", et tout particulièrement à son modèle hollywoodien. Cette analyse montre que les industries culturelles sont en concurrence sur un marché instable qui est moins défini par la " demande " ou des " besoins " que par la seule " offre ". Cependant, en raison de la versatilité des échecs et des succès, cette offre est incertaine quant aux " attentes " de publics d'autant plus divers que ces publics sont larges, que ce soit à l'échelle nationale, géolinguistique ou mondiale. La question du " risque " est ainsi centrale dans les stratégies de programmation des industries culturelles, d'autant plus que ce risque ne peut être ni complètement acceptable pour des raisons financières évidentes, ni complètement réduit en raison de la concurrence interne aux industries culturelles qui poussent au renouvellement et à la diversification de l'offre : " le standard bénéficie du succès passé et l'original est le gage du succès nouveau, mais le déjà connu risque de lasser et le nouveau risque de déplaire " (Morin 1962 : 44). Il existe certes des manières de réduire le risque : la surproduction systématique (quelques grands succès financent les nombreux échecs), la sérialisation (creuser un filon ayant connu du succès) ou même la starisation des comédiens qui permet, au lieu de promouvoir une succession de films pas encore connus, de promouvoir la continuité d'une figure déjà connue. Mais cette réduction des risques se fait elle-même au risque de la répétition lassante de ce qui se démode. C'est cette tension structurelle et irréductible propre aux industries culturelles qui selon Morin en fait la dynamique propre : " la contradiction invention / standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse. C'est son mécanisme d'adaptation *aux publics* et d'adaptation *des publics* à elle. C'est sa vitalité " (Morin 1962 : 45). Cette dynamique frictionnelle se retrouve tout au long de la chaîne de production et s'incarne dans les figures typiques des industries culturelles que sont les producteurs d'un côté et les créateurs de l'autre. C'est ce qui explique l'existence de talents artisanaux là où devrait régner la standardisation industrielle : " c'est l'existence de cette contradiction qui permet de comprendre, d'une part, cet immense univers stéréotypé dans le film, la chanson, le journalisme, la radio, et, d'autre part, cette invention perpétuelle dans le cinéma, la chanson, le journalisme, la radio, cette *zone de création et de talent au sein du conformisme standardisé* " (Morin 1962 : 45). Cette dynamique se retrouve également dans les récits eux-mêmes, à travers une dimension syncrétique de la plupart des représentations, c'est-à-dire la création de propositions nouvelles dépassant les anciennes catégories et transgressant les anciennes frontières, sans pour autant être révolutionnaire. La star est à la fois extra-humaine à l'écran et trop humaine dans les magazines ; les récits combinent la

psychologie féminine des romans bourgeois et l'action rocambolesque et masculine des feuilletons populaires. Maryline Monroe est alors pour Edgar Morin l'incarnation de cette inventivité syncrétique de la culture de masse qui le touche à la fois en tant que sociologie et en tant que spectateur : " Marilyn Monroe, vamp humide dans *Niagara*, est comme le symbole de la nouvelle relance du star-system. Mais la figure classique de la vamp ne pouvait que se dissoudre dans la nouvelle figure de la *good-bad-girl*. Aussi, dans *Rivière sans retour*, Marilyn Monroe se métamorphose-t-elle en chanteuse de cabaret au grand cœur. Marilyn (que le lecteur pardonne cette familiarité à un auteur qui vit les mythes qu'il analyse) achève ainsi de s'intégrer dans les normes fondamentales de la star" (Morin 1957 : 32).

Cette dynamique créative de l'incertitude, de l'instabilité et de l'injonction contradictoire qui fait de cette culture de masse, selon Morin, l'un des meilleurs observatoires de transformations historiques et sociologiques de son époque.

Une anthropologie des imaginaires collectifs

Ce qui frappe Edgar Morin dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre, c'est la construction d'un nouveau mythe, celui de " l'accomplissement privé de l'individu " qui est moins celui de la " réussite " au sens social que celui du " bonheur " au sens subjectif. Une aspiration au " bonheur " comme une revanche prise contre les malheurs de la guerre mais aussi comme une manière de contourner les assignations de classe et de genre de sociétés nationales où le conservatisme social et moral est de plus en plus mis à l'épreuve par les aspirations à l'autonomie individuelle et à l'émancipation culturelle. C'est vrai pour les jeunes, garçons et filles qui, à travers leur participation à une " culture jeune " déployée par le cinéma et la musique, " ne se débattent pas contre la morale de leurs parents ou celle de la société, mais tout simplement, les ignorent" (Morin 1962 : 163). C'est aussi vrai selon Morin pour les femmes, moins sur un mode explicitement féministe que par un jeu ambivalent avec les codes. Morin souligne ainsi cette scène du film *Le port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, de Howard Hawks, 1945, avec Marcel Dalio, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael et Dolores Moran) lorsque Lauren Bacall, cigarette à la main, lance à Humphrey Bogart, avec son fameux regard en dessous : " avez-vous du feu ? " (" Anybody got a match ? ") : " À travers ce petit acte d'émancipation tabagique, la femme inaugure son propre *love-making*, c'est elle qui invite ouvertement l'homme à l'amour " (Morin 1962 : 160). Ce cinéma mainstream n'est donc pas révolutionnaire, mais il est suffisamment transgressif, en dépit des codes moraux qui lui sont imposés, pour qu'une forme proto-politique de contestation de la reproduction sociale s'y exprime et soit partagée par la génération qui animera quelques années plus tard les mouvements politiques et culturels de 1968. De ce point de vue, on peut dire que pour Morin cet imaginaire collectif accompagne en même temps qu'il l'alimente le passage d'une société industrielle centrée sur le travail ouvrier à une société post-industrielle plus centrée sur la qualité des modes de vie et les trajectoires individuelles : " Les hommes subissent dans leur être même les processus d'objectivation, mais en même temps ils subjectivent leur vie personnelle, s'individualisant davantage (...), dans ce sens la culture de masse introduit non tant à une vie technicienne qu'à un comment vivre non techniquement dans un monde technicisé " (Morin 1962 : 187).

Cependant cet imaginaire collectif est réversible : Edgar Morin est également attentif au fait que dès les années 1960 et surtout dès les années post-1968, se déploie un autre thème, inverse, celui de la " crise du bonheur ", qui souligne le désenchantement d'une modernisation qui produit plus de confort mais plus de solitude, plus d'individualisme mais plus d'inégalités, plus de progrès mais plus de " dégâts du progrès ". Déjà le malheur frappe les stars qui n'ont, en fait, jamais connu le bonheur, comme le révèle rétrospectivement le suicide de Marilyn Monroe en 1962 (Morin 1962 : 202). Le mythe du bonheur avait permis de refouler la part d'angoisse d'un échec dorénavant devenu personnel (et non plus tragique ou "social") dans la recherche de l'accomplissement individuel, mais ce refoulé de la part d'ombre de la subjectivisation ne manque pas d'effectuer son retour : "d'une part une famille moins oppressive, d'autre part une solitude plus oppressive. D'une part, l'accroissement des relations de personnes à personnes, d'autre part l'instabilité de ces relations. D'une part l'amour plus libre, d'autre part la précarité des amours. D'une part l'émancipation de la femme, d'autre part les nouvelles névroses de la femme. D'une part moins d'inégalités, d'autre part plus d'égoïsme " (*L'esprit du temps*, 2008, p. 197). Autrement dit, "la mythologie du bonheur est devenue problématique du bonheur" (Morin 1962 : 202), à tel point que Morin (1962 : 197) se demande " jusqu'où l'accomplissement de l'individualisme moderne s'opérera-t-il sans désagrégation ".

C'est dorénavant cette tension entre nouvelles aspirations et les obstacles à leur réalisation ou leurs

effets pervers qui traverse la plupart des mises en récit du monde, et que l'on retrouve de manière contemporaine dans ces récits médiaculturels devenus centraux dans la culture commune que sont les séries télévisées et qui sont sans doute l'équivalent contemporain de qu'était le cinéma des années 1930-1970 dont parle Edgar Morin.

De l'anthropologie aux médiacultures en passant par les *Cultural Studies*

L'approche anthropologique et sociologique de la culture de masse par Edgar Morin n'a pas connu à l'époque toute sa reconnaissance intellectuelle et universitaire, surtout dans un contexte français alors dominé par la sociologie critique et celle de la hiérarchie des objets culturels, y compris comme objet d'étude au sein des sciences sociales – dès 1963, Pierre Bourdieu (1963) appelait à "bannir de l'univers scientifique" la "vulgate pathétique" relative au projet d'une sociologie de la culture de masse que représentait le livre d'Edgar Morin *L'esprit du temps*, paru en 1962. Par la suite, une grande part des études sur le cinéma s'est déployé au sein des "études cinématographiques" qui, en insistant pour l'essentiel sur les aspects esthétiques formels, se sont éloignées des préoccupations qu'avait Morin de décrire "l'esprit du temps" et les imaginaires sociaux de chaque contexte situé (Sellier 2005). C'est le développement des *Cultural Studies*, d'abord au Royaume-Uni avec Stuart Hall puis aux Etats-Unis et ensuite dans le monde entier, ainsi que la rencontre avec les questions féministes, postcoloniales et décoloniales, qui permet sans doute d'articuler l'approche anthropologique de Morin avec le renouvellement des approches critiques des représentations (Alizart et al. 2007, Macé 2006, Maigret et Macé, dir. 2020). Comme Morin, les *Cultural Studies* considèrent que les hiérarchies de légitimité culturelle défendues par les acteurs sont un frein à l'analyse des médiacultures qui doivent être plutôt saisies moins comme des cultures populaires que comme des cultures communes, quel que soit les supports : cinéma, télévision, musique, jeux vidéo, podcast, "stories"... etc. A la différence de Morin cependant, les *Cultural Studies* intègrent la dimension syncrétique des médiacultures dans un raisonnement plus directement articulé aux "rapports de pouvoir dans la culture" qui s'exercent dans les multiples fronts hégémoniques et contre-hégémoniques qui animent les rapports sociaux de classe, de race et de genre (Chen et Morley, ed. 1996) et qui éclairent les grands enjeux de "l'esprit du temps" contemporain : les identités inclusives et exclusives, les inégalités mondialisées, les menaces de l'Anthropocène (Macé 2020).

Bibliographie

Alizart, Mark (et autres) (ed.)

2007 *Stuart Hall*. Paris, Éditions Amsterdam.

Bourdieu, Pierre (et Jean-Claude Passeron)

1963 " Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues ", *Les Temps Modernes*, n° 211 : 998-1002.

Chen, Kuan-Hsing (et David Morley) (ed.)

1996 *Stuart Hall : Critical dialogues in cultural studies*. London, Routledge.

Horkheimer, Max (et Theodor Adorno)

1974 *La dialectique de la raison*. Paris, Gallimard.

Macé, Eric

2006 *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam.

2020 *Après la société. Manuel de sociologie augmentée*. Lormont, Le Bord de l'Eau.

Maigret, Eric (et Eric Macé) (dir.)

2020 *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Lormont, Le Bord de l'Eau.

Marcuse, Herbert

1968 *L'homme unidimensionnel*. Paris, Minuit.

Morin, Edgar

1958 *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit.

1957 *Les stars*. Paris, Seuil, 2015.

1962 *L'Esprit du temps*. Paris, Éditions de l'Aube, 2017.

1994 *Mes démons*. Paris, Stock, 2008.

Sellier, Geneviève

2005 *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions.