



HAL
open science

Les débuts de 'l'instrumentation audiovisuelle' au service de la sociologie empirique

Gwenaële Rot

► **To cite this version:**

Gwenaële Rot. Les débuts de 'l'instrumentation audiovisuelle' au service de la sociologie empirique. CinémAction, 2013, 147, pp.134 - 141. hal-02169558

HAL Id: hal-02169558

<https://sciencespo.hal.science/hal-02169558>

Submitted on 1 Jul 2019

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.

Les débuts de « l'instrumentation audiovisuelle » au service de la sociologie empirique

par Gwenaële Rot

Dès la fin des années 40, quelques sociologues manifestent leur intérêt pour le cinéma en tant qu'outil d'investigation sociologique. Les discussions sur les usages possibles du cinéma qui se dessinent alors prolongent celles qui sont préalablement apparues chez les ethnologues. Les tentatives disparates pour forger un discours sur la méthode sont révélatrices des difficultés rencontrées pour intégrer l'image cinématographique dans les pratiques de la recherche. Il importe d'en présenter les lignes directrices, tant leur actualité est à même d'éclairer les enjeux des pratiques sociologiques du recours à l'image.

En 1947 s'est déroulé au Musée de l'Homme le premier Congrès international du film d'ethnologie et de géographie humaine où environ quatre-vingt films ont été projetés. Dans une conférence prononcée à cette occasion, A. Leroi-Gourhan¹ invoque la nécessité de prendre la caméra pour réaliser des enquêtes de terrain tout en identifiant certains freins comme les contraintes de coûts et la faible expérience. Il identifie deux principales modalités d'usage de la caméra, la caméra « bloc note » – le film n'est alors qu'un document de travail « brut » pour

le chercheur – et la caméra au service d'un film « préparé, organisé comme une publication », soit l'équivalent de ce que « l'ethnologue écrit avec de la pellicule, sur un sujet donné ». Pour ce faire, il préconise l'usage du 35 mm permettant plus facilement les agrandissements de photos, voire le recours à plusieurs caméras pour couvrir plus précisément le champ de l'observation. Optimiste, il n'exclut pas qu'un chercheur puisse à l'avenir soutenir une thèse filmée. Mais mettant en garde contre les amateurs-voyageurs qui s'autoproclament ethnologues, il souligne l'importance de la professionnalisation des chercheurs. La formule est lapidaire : « le film ethnologique revient à l'ethnologue comme le film chirurgical au chirurgien et les éclipses à l'astronome. » C'est la raison pour laquelle, dès cette époque, il a tenu à rendre obligatoire l'enseignement du cinéma au sein de son institution.

L'année suivante, le réalisateur Alexandre Astruc annonçait dans un article publié dans *L'Ecran Français* l'avènement d'un nouvel âge, celui de « la caméra stylo », « un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit », vecteur d'un cinéma « exprimant la pensée » grâce à la souplesse d'écri-

ture que permet la diffusion des caméras 16 mm, où le scénariste peut enfin se confondre avec le réalisateur. Cette idée, on le verra, fit son chemin. « La méditation la plus dépouillée, un point de vue sur la production humaine, la psychologie, la métaphysique, les idées, les passions sont très précisément de son ressort². »

Affirmation de l'ethnologie visuelle et premières connexions sociologiques

Au cours des années 1950, divers comités nationaux et internationaux sont organisés. Ces espaces de projection sont aussi des lieux d'intenses débats – notamment sur l'opportunité d'intervenir sur la situation observée en reconstituant certaines scènes ou sur celle de « ruser » avec le montage³. Ils constituent un premier cadre de référence qui viendra nourrir la réflexion des sociologues. En 1953, Jean Rouch créé au Musée de l'homme le Comité du film ethnographique avec Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henri Langlois et Claude Lévi-Strauss. Luc de Heusch a livré un témoignage précieux sur les rencontres organisées dans ce cadre : « (Y ont été discutées) les conditions dans lesquelles l'ethnographe-cinéaste travaillait, aussi bien que le problème posé par le jeu d'acteurs non professionnels. Il y avait parmi nous, ceux qui entendaient limiter le rôle de la caméra à celui de complément du carnet de note et ceux qui voulaient aboutir à une écriture plus recherchée. Ainsi s'amorçait l'éternel dilemme entre le document pur et son élaboration entre la science et l'art. »

On ne retrouve pas de débats comparables chez les sociologues, alors soucieux d'analyser les effets sociaux des films et les formes de consommation de masse du loisir cinématographique. En 1953, Roger

Girod, professeur de sociologie à Genève, s'autorise toutefois une note dans la *Revue internationale de filmologie*, dans laquelle il suggère à ses collègues de ne pas se contenter de prendre le cinéma comme objet d'étude. A condition, là encore, de professionnaliser cette pratique, le cinéma peut se concevoir comme « outil de recherche, capable d'enregistrement à des fins expérimentales précises – en fonction d'hypothèses – des phénomènes sociaux quelconques, sans rapport nécessaire avec des faits filmiques ». « La caméra n'est-elle pas le seul appareil qui soit capable, à l'heure actuelle, d'enregistrer avec une impartialité mécanique la totalité d'une situation collective (action et paroles, ambiance générale) sous la forme d'une suite d'images qui se conservent que l'on peut donc analyser à loisir, que l'on peut comparer à d'autres ? » : telles étaient ainsi énoncées les vertus de la captation cinématographique, justifiant l'intérêt que les sociologues méritaient de lui porter. Un tel appel reste toutefois sans véritable portée, alors même que l'ethnologie visuelle s'institutionnalise tout au long des années 1950.

Ainsi en 1954 naît à Philadelphie le Comité international du film ethnographique (CIFE) dont Rouch devient le secrétaire général. Des rencontres soutenues par l'UNESCO sont également organisées en Europe. En juillet 1955, Edgar Morin, « cinéphage » et chercheur au Centre d'Etudes Sociologiques participe aux projections organisées par le CIFE dans le cadre du festival de Locarno. Des connexions, certes ténues, s'établissent. Dans le *Traité de sociologie* publié par Gurvitch en 1958, G. Granai évoque les acquis de l'ethnographie dans un chapitre consacré aux méthodes sociologiques : « la conservation et la restitution cinématographique des comportements gestuels et techniques, des manifestations ludiques ou religieuses, facilitent la recherche des

significations en restituant par artifice et à loisir le temps propre du déroulement des phénomènes ». En 1959, le CIFE devient le « Comité du film ethnographique et sociologique ». Cette nouvelle dénomination, décidée au moment où se déroulait à Milan / Stresa le 4^{ème} congrès international de sociologie, marque une volonté de rapprocher les synergies. De son côté, l'Institut Solvay organise un séminaire franco-belge consacré au *Cinéma fait social*⁴. Ont notamment assisté à cette rencontre Edgar Morin, le sociologue Joffre Dumazedier, le directeur de l'Institut de filmologie de Paris Gilbert-Cohen Séat, le juriste Gérard Lyon-Caen, l'économiste Jacques Durand, et le réalisateur belge et ethnologue Luc de Heusch, ami de Jean Rouch dont le film à « caractère sociologique », *Les gestes du repas* a été présenté. Toujours cette même année 1959, Edgar Morin participe avec Jean Rouch au jury du premier Festival international du film ethnographique de Florence. C'est alors qu'il décide de solliciter l'auteur des *Maîtres fous* pour un projet de film⁵. Ce festival et en particulier l'œuvre de Rouch lui inspirent par ailleurs une note dans *France Observateur* dans laquelle il expose sa conception d'un nouveau « cinéma vérité », un cinéma documentaire qui ne reste pas « à l'extérieur des êtres humains ».

L'expérience de Chronique d'un été et du cinéma « vérité »

Le film *Chronique d'un été*, tourné en 1960, est l'œuvre d'un attelage de deux fortes personnalités. L'un avait depuis plusieurs années consacré l'outil cinématographique dans l'investigation ethnographique lors de ses expéditions africaines. L'autre, alors membre fondateur du nouveau laboratoire du CNRS consacré à l'étude des communications

de masse (le CECMAS), était l'auteur de plusieurs essais remarquables sur le cinéma : *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *Les Stars*. Alors que Morin s'était inquiété du développement d'une industrie cinématographique qui avait, d'après ses termes, entrepris de « coloniser l'âme humaine » il devient à son tour impliqué dans la création d'un produit cinématographique d'un genre particulier.

Que ce soit en Angleterre, au Canada ou en France, ils furent quelques-uns, tels Leacock, Brault, Rouch, à éprouver des manières de filmer nouvelles, soucieux de penser différemment la place du cinéaste dans l'interaction cinématographique et la construction d'un rapport singulier avec les personnes qui se prêtent au jeu d'une caméra parfois indiscreète. Ce regard cinématographique n'était pas dissociable d'une constante recherche technique. Technique corporelle d'abord : la caméra « sans trépied »⁶ s'imposait pour pouvoir s'immerger. C'est ce qui a valu au Québécois Michel Brault, adepte de la caméra à l'épaule, d'être sollicité pour le tournage de *Chronique*. Technique matérielle ensuite : Rouch a multiplié (avant, pendant, et après le tournage) les démarches auprès de Coutant – ingénieur chez Eclair – et de Kudelski (l'inventeur du Nagra, enregistreur à bande magnétique) pour mettre au point un matériel léger, intégrant également la prise de son synchrone⁷. C'est ainsi qu'à partir de 1963, il est désormais possible d'obtenir une captation d'image en son synchrone. La « caméra stylo » comme opérateur d'exploration, qu'entrevoyait Alexandre Astruc en 1948, n'apparaît plus hors de portée.

En effet, ces possibilités techniques sont mises au service d'un parti pris cinématographique spécifique. Il ne s'agit pas simplement « de se mêler à la vie des hommes », « il s'agit en même temps de tenter un effort pour que celui qui est filmé se reconnaisse dans son propre rôle. On

sait qu'il y a une parenté profonde entre la vie sociale et le théâtre puisque notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame de permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra. Et comme dans un sociodrame ce jeu a valeur de vérité psychanalytique » écrivait Morin⁸. Dans le contexte de l'époque, la démarche est moins incongrue qu'il n'y paraît. Elle est, en effet, une déclinaison sous une forme cinématographique des méthodes expérimentales que préconisait le psychosociologue américain Jacob Moreno, bien connu des sociologues français⁹. Ce cinéma « vérité » est revendiqué par Morin comme un cinéma qui surmontait « l'opposition fondamentale entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire ». On conçoit que cette conception de l'approche de la « vérité », qui se revendiquait par ailleurs de la tradition de Flaherty (qui avait demandé aux Eskimos de *Nanook* de jouer leur rôle), ait pu provoquer quelques polémiques.

L'action de Pierre Naville en faveur de « l'instrumentation audiovisuelle »

Très tôt, le sociologue du travail Pierre Naville s'était aussi convaincu de l'intérêt qu'il y avait à recourir à l'outil audiovisuel pour l'enquête sociologique. En 1956, il avait même budgété, pour la réalisation d'une grande enquête réalisée sur les effets sociaux de l'automation dans l'industrie, une somme d'un million d'anciens francs destinée à financer du matériel de prise de vue. Les difficultés liées à l'enquête et probablement celles inhérentes à son montage financier ne lui ont pas permis de mener à bien ce projet. Il ne renoncera pas pour autant à encourager l'utilisation des caméras.

Dans une contribution à la *Revue française de sociologie*, il dénonce le fait que la sociologie soit encore une discipline « tributaire du langage écrit et parlé au point d'y être exagérément soumis ». Naville plaide pour le recours à « l'instrumentation audiovisuelle », considérant qu'elle permettrait « d'utiliser la création d'image comme façon de poser un problème, et comme façon d'interpréter la signification de ses éléments ». Il dresse ainsi un lien étroit entre la fabrication des hypothèses, les questionnements, et l'évolution des outils d'investigation, évolutions rendues nécessaires par les transformations même du travail en particulier et de la société en général. Ainsi le travail passe de plus en plus par des activités de surveillance-contrôle de systèmes entièrement automatisés qui consistent à traiter des signaux sonores et visuels. Ces signes, qui engendrent ensuite des actes de réglage des automatismes, sont au cœur de l'activité professionnelle. Il fait sienne la formule de McLuhan selon laquelle les transformations de la société en appellent à une « nouvelle exigence sensorielle et technologique ». Deux communications mises en discussion au CECMAS en 1967¹⁰ éclairent l'argument : « On ne pourra jamais oublier que l'analyse des éléments physiques de la production de systèmes de signes relève de l'œil et de l'oreille autant que de la voix. Or l'image et le son, distincts de la forme verbale ou écrite, sont restés jusqu'à présent à la lisière des signes sémiologiques et l'on ne saurait les y laisser bien longtemps »¹¹. Parce que la vie sociale est « de plus en plus saturée d'images optiques et sonores » dont le langage ne peut pas rendre compte¹², l'assertion de Barthes selon laquelle « tout système sémiologique se mêle de langage »¹³ est contestable. Dès lors, ce qui intéresse Pierre Naville, c'est bien la capacité de l'image à créer

des données nouvelles, à détecter « des relations qui ne peuvent être saisies autrement » parce qu'elles ne relèvent pas du langage et donc ne peuvent pas être traduites par l'écrit. Naville fait le pari que l'image peut « correspondre à une sémiotique particulière » qu'il convient dès lors de décoder... par l'image.

C'est fort de ces convictions qu'il monte au sein du CES une section audiovisuelle qui fonctionna tant bien que mal pendant sept ans avant d'être transférée en 1973 au Centre d'ethnologie française et au Musée des arts et traditions populaires¹⁴. Elle est composée d'une petite équipe formée d'une demi-douzaine de personnes. Dans ce cadre, une réflexion est engagée sur les conditions de possibilité du film sociologique. On en trouve la trace dans des notes de recherche publiées dans la *Revue française de sociologie*, et différents articles d'un numéro d'*Epistémologie Sociologique* publié en 1970. Qu'entend-on tout d'abord par film sociologique ? Une définition simple revient à plusieurs reprises sous la plume de ces chercheurs : « un film qui montre un aspect de la réalité sociale ». Cette définition élémentaire ne signifie pas que sa réalisation le soit. Sans nécessairement que tous les points de vue se forment à l'unisson, les chercheurs s'efforcent de définir les contours souhaités du cinéma sociologique.

Les arguments de Leroi-Gourhan ou Roger Girod sont retenus pour reconnaître à la caméra cette capacité à « restituer inlassablement les séquences filmées et permettre ainsi de découvrir peu à peu ce qu'un seul coup d'œil ne peut capter au moment même où l'action se déroule : un geste, une mimique, un déplacement »¹⁵. Le film « reste comme collé à la réalité et alourdi de tous ses détails », souligne Marie-Thérèse Duflot¹⁶ qui identifie par ailleurs les situations les plus propices à l'enregistrement cinématographique. Celui-ci se justifie, par exemple, quand

la part des éléments non verbaux dans la situation sociale analysée est importante ou lorsque manque un « cadre de référent commun » entre l'observé et l'observant. C'est le cas quand le sociologue s'aventure dans l'étude « des milieux ouverts ou marginaux, des pratiques en voies de disparition », soit des « situations rares et exotiques » ou encore des situations « complexes et fugitives » que l'on rencontre notamment dans des comportements du groupe.

Les limites des procédés de captation sont aussi recensées. Colette Piault invite à ne pas « surestimer les vertus mécaniques de la caméra »¹⁷. Contrairement à quelques documentaristes qui ont réussi à se faire faire des outils sur mesure, le matériel à disposition des sociologues présente des contraintes. Elle expose très précisément celles inhérentes aux films synchrones : déplacements limités en raison du lien par fil entre la caméra et le magnétophone, préparatifs complexes, incertitudes techniques, caméra faiblement maniable. Le sociologue est invité à se préparer techniquement et à choisir avec circonspection son outil de travail. A partir d'une expérience cinématographique, Claude Prélorenzo montre bien qu'un tournage mobilise un matériel parfois encombrant qui suppose le recours à plusieurs techniciens. Afin de limiter les réactions de rejet ou les changements de comportements trop importants, il préconise l'utilisation d'une caméra Coutant 16 mm et du téléobjectif, ainsi que des pellicules sensibles pour limiter l'éclairage.

Si les chercheurs s'accordent sur le fait que la préparation technique est une condition nécessaire mais non suffisante pour garantir le succès de l'enquête, des discordances sont perceptibles dès lors qu'est évoquée l'initiative de l'opérateur (qui peut être le cinéaste) dans le choix des prises de vue. C. Piault pose l'exigence

d'une connaissance préalable du terrain : « on ne peut filmer utilement que ce que l'on connaît », connaissance qui permettra plus facilement de guider la caméra, de faire des choix de tournage qui sont autant de « points de vue » sur la situation observée. Toutefois Claude Prélorenzo, pour qui il importe de limiter autant que faire se peut l'expression subjective de points de vue, conteste cette orientation¹⁸. A défaut, le risque serait de confondre la démarche de l'enregistrement sociologique avec celle des méthodes du documentaire « traditionnel ». Marie-Thérèse Dufлот partage elle aussi l'idée de réduire « l'expression personnelle du cinéaste et l'utilisation du "langage" de l'art cinématographique ».

Dans une synthèse des travaux de la section audiovisuelle, Aline Ripert¹⁹ évoque l'ampleur des questions méthodologiques et théoriques liées à l'usage des images : « Le champ d'étude sociologique présente-t-il des domaines privilégiés pour l'enregistrement audiovisuel ? Celui-ci peut-il rendre compte de tout un travail de recherche ou ne peut-il en constituer qu'une partie nécessairement doublée d'un rapport d'enquête, ou encore convient-il mieux pour exprimer certains moments de la recherche plutôt que d'autres ? Quels sont le statut et la fonction de l'image dans une recherche sociologique ? » Les questions restent ouvertes. S'interrogeant sur les formats possibles du film de recherche, Aline Ripert distingue trois catégories : le « film témoin », le « film révélateur », le « film enquête ». C'est en effet par sa « méthode » que le film sociologique doit se définir, méthode qu'il convient de caractériser. Le film témoin aurait une fonction principale d'archivage de « faits difficilement renouvelables pour des raisons spatiales, ou temporelles ». Ce film semble se rapprocher du « bloc note cinématographique » évoqué par Leroi-Gourhan. Mais ces don-

nées, précise-t-elle, n'auraient de valeur sociologique que si elles sont accompagnées « de la problématique qui a présidé à l'enregistrement (choix motivé, sélection opérée, etc.) ». Deuxième catégorie : « le film révélateur » ou « stimulus ». Préalable à l'enquête empirique, il s'agit d'un film destiné à susciter les réactions des sujets. Troisième type identifié, plus évident à saisir dans son principe, le film enquête « prétend contenir et exprimer l'ensemble du matériel d'une enquête ». Il se décline sous deux formes, l'une, monographique, renvoie à l'étude de cas et aux travaux d'ordre qualitatifs. L'autre « tente de montrer des séries » et relèverait d'une démarche quantitative. La mesure, à travers la constitution d'indicateurs, doit être mise au service de l'analyse des images.

L'effort (vain ?) pour cerner les contours du film sociologique et ses modes de traitement a, semble-t-il, pour enjeu de le faire exister en tant que tel en le distinguant à la fois du film « documentaire » et du film ethnologique, jugé probablement trop inductif. La voie explorée par Rouch et Morin, certainement jugée trop baroque, n'est pas discutée. Manifestement, l'équipe du CES cherche des marqueurs de distinction entre des genres cinématographiques dont les contours sont pourtant loin d'être fermement dessinés. Cela se fait au prix d'une suspension de jugement et d'analyse concernant les enjeux de l'interaction filmant / filmé, et la place que pourraient avoir les reconstitutions ou les jeux de rôles des personnes « observées » afin d'explorer et de rendre compte de la situation sociale que l'on entend filmer. Le film scientifique biologique et industriel apparaît en toile de fond comme référent. Au cours des années 1970 – mais ceci est une autre histoire – les tenants de l'anthropologie visuelle sauront se saisir avec finesse et sans frilosité de ces enjeux²⁰.

La persistance de la « résistance à l'image »

Au cours de ces années d'après-guerre il existe bien, pour reprendre Roger Cornu, une forte « résistance à l'image »²¹ chez les sociologues. L'essai de théorisation ne s'est pas accompagné d'un élan significatif en termes de productions cinématographiques. Seuls quelques films expérimentaux ont été réalisés par l'équipe du CES, dont l'un sur les attitudes des téléspectateurs à l'égard de la télévision, film réalisé en collaboration avec l'ORTF. L'autre, auquel a également contribué Colette Suys porte sur l'utilisation « de l'espace, les salles de séjour d'un immeuble résidentiel » (1971), dont une projection, faite par son auteur lors du colloque réalisé autour de Pierre Naville en 2008²² a confirmé l'aridité du parti pris sociologique. On signalera toutefois la diffusion d'une série de films pédagogiques à ambition sociologique, *A la découverte des Français*, produits par la Radio Télévision Française et diffusés de 1956 à 1960, dont la direction scientifique a été confiée à Paul-Henry Chombart de Lawe. Des familles, dont certaines ont été choisies par des sociologues à l'occasion d'enquêtes, comme celle menée par Christiane Peyre sur la scolarisation des enfants d'ouvriers, sont filmées dans leur environnement quotidien. Un cinéma « vérité » est aussi revendiqué. Voici en effet comment, en 1959, le journaliste de l'émission en présence d'une sociologue (C. Peyre) et des familles qui ont fait l'objet du film annonce le document, tourné en 16 mm, *Le café du beau site* : « Quand nous sommes venus avec nos caméras, nous vous avons demandé de jouer pour nous, – se reprenant – enfin ce n'était pas jouer car c'était la vérité... De jouer pour nous votre histoire, vous avez été les personnages de votre propre histoire ».

On peut considérer que les deux obstacles mis en avant par Leroi-Gourhan en 1947 sont toujours d'actualité à la fin des années 1960 : le coût et le manque d'expérience sont toujours valables au cours des années 1950 et 1960. Il ne faut pas non plus sous-estimer la barrière à l'entrée que pouvait représenter la maîtrise technique requise des procédés de tournage et de montage. Même si ce point n'est pas évoqué dans les comptes rendus consultés, il est probable aussi que la difficile entreprise que représente celle de trouver un terrain propice à l'investigation cinématographique ait constitué un obstacle de taille. Mais d'autres obstacles sont d'ordres plus institutionnel. La nouvelle sociologie empirique qui s'affichait au lendemain de la seconde guerre mondiale avait aussi à construire sa légitimité. Le recours aux enquêtes monographiques et statistiques restituées par écrit sans fioriture en était l'instrument. La sociologie devait tenir sa place aux côtés d'autres disciplines mieux installées, et la reconnaissance du recours à l'image comme méthode commune aurait pu contribuer à brouiller ce travail de présentation de soi nécessaire. Par ailleurs, le format de l'enquête adopté à l'époque ne plaçait pas l'échelle de l'enquête à un niveau micro interactionniste (donc ethnographique...), plus adapté peut être à l'investigation cinématographique.

En définitive la question centrale qui ne cessera de préoccuper les sociologues, à la suite des ethnologues, est de savoir « si les modalités du discours filmique peuvent être conciliées avec les exigences de la méthode scientifique »²³. Cette question, qui n'appelle pas de réponse ferme, n'aura de cesse d'être mise au cœur des débats sur les formes d'usage des images en sciences sociales.

Gwenaële ROT

Le film sociologique est un nouvel instrument de recherche qui devrait pouvoir nous apporter beaucoup si toutefois nous n'en attendons pas tout et parvenons à le dominer sans que l'appareil technique (hommes et outils) dont il s'accompagne ne nous domine. Ne pas

troubler le milieu où nous travaillons ou ne pas être esclaves de nécessités techniques, bien connaître ce que nous filmons et savoir pourquoi nous le filmons, tels sont les impératifs que nous nous devons de respecter.

Colette Piault

1. Leroi-Gourhan André, « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n° 3, 1948, p. 42-51.
2. Astruc Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde. La caméra stylo », *L'Écran Français*, n° 144, 1948.
3. Kaufmann M.R., « Cinéma et enquête sociologique », *Le cinéma fait social, XXVII Semaine sociale universitaire, Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie de Solvay*, 1960, p. 226-234.
4. *Le cinéma fait social, Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie de Solvay*, 1960.
5. D'après le témoignage de Morin dans Morin Edgar, *Chronique d'un été, Domaine cinéma 1, cahier trimestriel, Hiver 61-62*.
6. *CinémAction* n° 17, 1982.
7. Heusch (de) Luc, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique », *L'Homme*, n° 180, vol. 4, 2006, p. 43-71.
8. Morin Edgar, *Chronique d'un été, Domaine cinéma 1*, op. cit.
9. Granai a rendu compte des techniques du sociodrame dans le *Traité de Sociologie de Gurvitch* : « les sujets ne sont plus traités comme des objets d'observation ; ils participent eux-mêmes pleinement à l'enquête et sont les agents actifs de leur propre comportement ; quant à l'enquêteur il s'intègre au groupe étudié, participe à son action, étant à la fois observateur et acteur dans une expérience collective ». *La pratique de la sociométrie y est recensée au titre des techniques d'expérimentation mobilisables dans l'enquête sociologique*.
10. Publiées en 1970 sous la forme d'un document unique dans *Epistémologie sociologique*.
11. Naville Pierre, « Recherche pour une sémiologie de l'image optique », *Epistémologie et sociologie*, n° 9, 1970.
12. Naville Pierre, op. cit., p. 97.
13. Barthes Roland, *Éléments de sociologie*, cité par Naville.
14. Mignot-Lefebvre Yvonne, « Le documentaire sociologique à l'épreuve de la télévision », *Xoana*, 2, 1994.
15. Piault Colette, « Technique cinématographique et recherche sociologique. Remarques à propos du film synchrone », *Revue française de sociologie*, 1967, 8-2, p. 234-236.
16. Duflot Marie-Thérèse, « Les techniques audiovisuelles et la collecte des données en recherche sociologique », *Epistémologie sociologique*, n° 9, 1970, p. 3-21.
17. « Technique cinématographique et recherche sociologique. Remarques à propos du film synchrone », *Revue française de sociologie*, 1967, 8-2, p. 234-237. Cette réflexion sera prolongée dans un article publié dans *Epistémologie sociologique sous le titre « Enregistrement synchrone et film sociologique »*, n° 9, 1970, pp. 73, 82.
18. 235 Prelorenzo Claude, « Caméra et analyse sociologique. Une expérience », *Epistémologie sociologique*, n° 9, 1970, p. 57-72.
19. Ripert Aline « Le département audio-visuel du Centre d'Études sociologiques. Activités de recherche 1969-1970 », *Revue française de sociologie*, 1970, vol. 11, n° 3.
20. De France Claudine, *Cinéma et anthropologie, Éditions de la MSH*, 1982.
21. Ce constat était fait par R. Cornu en 1987 près de vingt ans après. Roger Cornu, « De la mise en mot à la mise en scène : "Quand une notion prend une chaise, se rase, enlève son chapeau ou s'enroule dans une couverture" », *Culture et technique*, 1987.
22. http://dev.ulb.ac.be/tef/naville/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=6.
23. Kaufmann M.R., « Cinéma et enquête sociologique », op. cit.