

L'observatoire - projections recherches
cinéma

La réalité semi-imaginaire de l'homme (Edgar Morin)

Chapitre 8 et conclusion de l'ouvrage d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956.



Retour vers un ouvrage paru en 1956, mais qu'on considère, à L'observatoire, comme très important et très actuel : « *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* » d'Edgar Morin, représenté ici par son chapitre conclusif. Très actuel en ceci qu'il semble se tenir à distance ? respectueuse ? de l'ontologie bazinienne qui structurait alors le champ critique français contemporain (ontologie axée sur l'enregistrement machinique). Le livre de Morin, d'inspiration anthropologique, est largement étayé par l'approche théorique du cinéaste Jean Epstein et les recherches conduites alors en France par l'Institut de Filmologie (1948-1968) et de reformuler le partage traditionnel, étanche, entre réel et imaginaire ? le cinéma étant considéré comme un objet privilégié pour étudier les phénomènes de « participations imaginaires » : « L'objectivité du monde du cinéma a besoin de notre participation *personnelle* pour prendre corps et essence. (?) Ce monde a besoin, pour vivre, de notre *substance* » Morin recourt à un modèle de référence : la magie ; c'est lui qui structure le partage essentiel du livre, la distinction (qui est aussi passage d'un terme à l'autre) entre « cinématographe », appareil d'enregistrement du visible mouvant, « photographie animée », et « cinéma », dépassement expressif et artistique de la technique initiale produit par le travail de l'imaginaire (du spectateur particulièrement). L'univers magique est *déterminé par le double, les métamorphoses et l'ubiquité, la fluidité universelle, l'analogie réciproque du microcosme et du macrocosme, l'anthropo-cosmomorphisme. C'est-à-dire exactement les caractères constitutifs de l'univers du cinéma* »

Pour l'auteur, il est révélateur qu'« au lieu d'accroître la fidélité réaliste de son image en l'élargissant (écran géant ou circulaire), la dotant du son et de la couleur comme l'annonçait l'Exposition de 1900, le cinématographe se soit engagé, dès 1896, dans la fantasmagorie » : « Méliès a sauté à pieds joints à travers le miroir tendu par Edison et les frères Lumière et il est retombé dans l'univers de Lewis Carroll. Dans la préface à la réédition de 1982, Morin revient sur la genèse de son ouvrage et les thèses qui y sont défendues. On trouvera ici un large extrait de ce texte éclairant et synthétique, reproduit après le texte

original.

Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma (quant à lui) nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain.

Cinéma / esprit

Le cinéma est psychique, a dit Jean Epstein. Les salles sont de véritables laboratoires mentaux où se concrétise un psychisme collectif à partir d'un faisceau lumineux. L'esprit du spectateur effectue sans discontinuer un formidable travail sans lequel le film ne serait rien qu'un mouvement brownien sur écran, ou tout au plus un battement de vingt-quatre images-seconde. A partir de ce tourbillon de leurs, deux dynamismes, deux systèmes de participation, celui de l'écran et celui du spectateur s'échangent, se déversent l'un dans l'autre, se complètent, se rejoignent en un dynamisme unique. Le film est ce moment où deux psychismes, celui incorporé dans la pellicule, et celui du spectateur se joignent. « L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte » (Epstein¹⁰).

Cette symbiose n'est possible que parce qu'elle unit deux courants de même nature. « L'esprit du spectateur est aussi actif que celui du cinéaste », dit Pierre Francastel, autrement dit il s'agit de la même activité. Et le spectateur qui est tout, n'est également rien. La participation qui crée le film est créée par lui. C'est dans le film qu'est le noyau naissant du système de projection-identification qui s'irradie dans la salle.

Esprit naissant, esprit total, le cinéma est pour ainsi dire une sorte d'esprit-machine ou de machine à penser, « mime et frère rival de l'intelligence » (Gilbert Cohen-Sabat), un quasi robot. Il n'a pas de jambes, pas de corps, pas de tête, mais au moment où le faisceau lumineux vibre sur l'écran, une machine humaine s'est mise en action. Elle voit à notre place dans le sens où « voir, c'est extraire, lire et choisir, transformer », et, effectivement, « nous revoyons à l'écran ce que le cinéma a déjà vu ». « L'écran, nouveau regard, s'impose au nôtre ». « Comme un auto-mixeur, le cinéma moud le travail perceptif. Il imite machinalement - entendons ce mot dans son sens littéral - ce qu'on appelle non moins proprement les mécanismes psychiques d'approche et d'assimilation. « Un trait essentiel du cinéma c'est qu'il opère en lieu et place du spectateur. Il substitue son investigation à la nôtre » (Henri Wallon¹⁵).

Le psychisme du cinéma n'élabore pas seulement la perception du réel ; il secrète aussi l'imaginaire. Véritable robot de l'imaginaire, le cinéma « imagine pour moi, imagine à ma place et en même temps hors de moi, d'une imagination plus intense et précise » (François Rideau¹⁶). Il déroule un rêve conscient à bien des égards et à tous les égards organisé.

Le film représente et en même temps signifie. Il rebrasse le réel, l'irréel, le présent, le vécu, le souvenir, le rêve au même niveau mental commun. Comme l'esprit humain, il est aussi menteur que véridique, aussi mythomane que lucide. Il ne fut qu'un instant - l'instant du cinématographe - « cet œil grand ouvert, sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences, qui voit tout, n'escamote rien de son champ » dont parlait Epstein. Le cinéma par contre est montage, c'est-à-dire choix, déformation, trucage. « Les images seules ne sont rien, seul le montage les convertit en vérité ou en mensonge ». « Il y a des images historiques, mais le cinéma n'est pas le reflet de l'histoire, il est tout au plus historien : il raconte des histoires que l'on prend pour l'Histoire... Il est impossible de reconnaître ses documents truqués, sa fausse notation de Constantin, ses apocryphes. Dès ses premières années, la Passion des paysans d'Oberamergau fut tournée sur un gratte-ciel de New York, la bataille navale de Cuba dans une baignoire et la guerre des Boers dans un jardin de Brooklyn...

Le champ du cinéma s'est élargi et rétréci aux dimensions du champ mental.

Ce n'est pas par hasard si le langage de la psychologie et celui du cinéma coïncident souvent dans les termes de projection, re-présentation, champ, images. Le film s'est construit à la ressemblance de notre psychisme total.



iii. 1_

Pour tirer toute la vérité de cette proposition, il faut la retourner comme une poche ; si le cinéma est à l'image de notre psychisme, notre psychisme est à l'image du cinéma. Les inventeurs du cinéma ont empiriquement et inconsciemment projeté à l'air libre les structures de l'imaginaire, la prodigieuse mobilité de l'assimilation psychologique, les processus de l'intelligence. Tout ce qu'on peut dire du cinéma vaut pour l'esprit humain lui-même, son pouvoir à la fois conservateur, animateur et créateur d'images animées. Le cinéma fait comprendre non seulement théâtre, poésie, musique, mais aussi le théâtre intérieur de l'esprit : rêves, imaginations, représentations : *Ce petit cinéma que nous avons dans la tête.*

Ce petit cinéma que nous avons dans la tête est cette fois aliéné dans le monde. Nous pouvons voir le psychisme humain en action dans l'univers réel, c'est-à-dire, réciproquement « la réalité vue à travers un cerveau et un cœur » (Walter Ruttmann⁹).

La double nature du cinéma

En effet, le cinéma unit indissolublement la réalité objective du monde, telle que la photographie la reflète, et la vision subjective de ce monde telle que la peinture dite archaïque ou naïve la représente. La peinture naïve ordonne et transforme le monde selon la participation psychique ; elle nie l'apparence optique ; tantôt elle restitue la même taille moyenne aux personnages situés à des distances différentes, tantôt elle substitue à l'apparence optique une apparence psychologique : elle exagère ou diminue les dimensions des objets ou des êtres pour leur donner celles de l'amour, de la déférence, du mépris (et traduit par là même les valeurs sociologiques attachées à ces représentations) ; elle ignore ou transgresse les contraintes de l'espace et du temps en figurant dans le même espace des actions successives ou géographiquement distantes. La peinture naïve est donc guidée par un esprit immédiat qui opère sur le tableau même l'humanisation de la vision. Dans la photographie par contre, les choses sont livrées à leurs dimensions et leurs formes apparentes, perdues dans l'espace, et enfermées dans l'unicité du moment.



iii. 2_

Le cinéma participe aux deux univers, celui de la photographie et de la peinture non réaliste, ou plutôt ils les unit syncrétiquement. Il respecte la réalité, si l'on peut dire, de l'illusion d'optique, il montre les choses séparées et isolées par le temps et l'espace, et c'est là son aspect premier de cinématographe, c'est-à-dire de photographie animée. Mais il corrige sans cesse l'illusion d'optique par les procédés de la peinture naïve : plans américains, gros

plans. Il rétablit sans cesse les valeurs en fonction de l'attention et de l'expression, ou bien, comme la peinture réaliste quand elle veut retrouver les significations de la peinture archaïque, il utilise les plongées et les contre-plongées. La plupart des moyens du cinéma répondent aux mêmes besoins expressifs que la peinture dite archaïque, mais au sein de l'univers photographique.

Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation. Sa double et syncrétique nature, objective et subjective, dévoile son essence secrète ; c'est-à-dire la fonction et le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde.

Extension du domaine du visible

Le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme. Ce processus est tout d'abord d'exploration, il commence avec le cinématographe qui met à la portée de la main, ou plutôt de l'œil, le monde inconnu. Le cinéma poursuit et développe l'œuvre exploratrice du cinématographe. Juchée sur la selle du cheval, le moteur de l'avion, la bouée dans la tempête, la caméra s'est faite œil omniprésent. Elle balaie aussi bien les profondeurs sous-marines que la nuit stellaire. Bien plus : ce regard nouveau, téléguidé, doté de toutes les puissances de la machine, va au-delà du mur optique que ne pouvait franchir l'œil physique. Avant même le cinématographe, Marey et Muybridge, en réussissant à décomposer le mouvement, furent les premiers à opérer ce dépassement du sens visuel.

Depuis, le cinéma a élargi de toutes parts cet empire nouveau. Par delà le mur optique, l'œil voit le mouvement des choses apparemment immobiles (accélération), le détail des choses trop rapides (ralenti), et surtout, entraîné dans l'infini microscopique et macroscopique, il perçoit enfin l'infrasensible et le suprasensible. Derrière le télé-objectif, à la pointe de la fusée téléguidée, l'œil patrouille, explore... Avant même que l'homme se soit arraché à la stratosphère, l'œil télépathe a navigué aux confins du monde interplanétaire. Le cinéma nous précédera sur les planètes. Mais déjà il nous a irrésistiblement et à jamais distancés dans les mondes infiniment petits.

La recherche du monde microscopique se confond avec la recherche scientifique elle-même : la micro-cinématographie est bien à l'avant-garde

A travers tous les films donc, et par le truchement d'une véritable « rallonge au sens de la vue », s'effectue un « déchiffrement documentaire du monde visible »^[1]. « Aujourd'hui, tout enfant de quinze ans, dans toutes les classes de la société, a vu un grand nombre de fois les gratte-ciel de New York, les ports de l'Extrême-Orient, les glaces du Groënland (...). Les romans filmés ont rendu familiers à tous les enfants tous les éternels néants qui agitent l'âme humaine, tous les mystères douloureux de la vie, de l'amour et de la mort »^[2] (Laugier).

En même temps qu'il commençait à rassembler les matériaux de connaissance, le cinématographe Lumière les imprégnait déjà de la poudre alchimique de projection et sympathie Raymond Lulle : le dédoublement cinématographique était déjà une catalyse de subjectivité. Le cinéma va plus loin : toutes les choses qu'il projette sont déjà triées, imprégnées, malaxées, semi-assimilées dans un suc mental où le temps et l'espace ne sont plus des obstacles mais se sont confondus en un même plasma. Toutes les diastases de l'esprit sont en action déjà dans le monde de l'écran.

Elles sont projetées dans l'univers et en ramènent les substances identifiables. *Le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde*

« Fantaisie(s) »

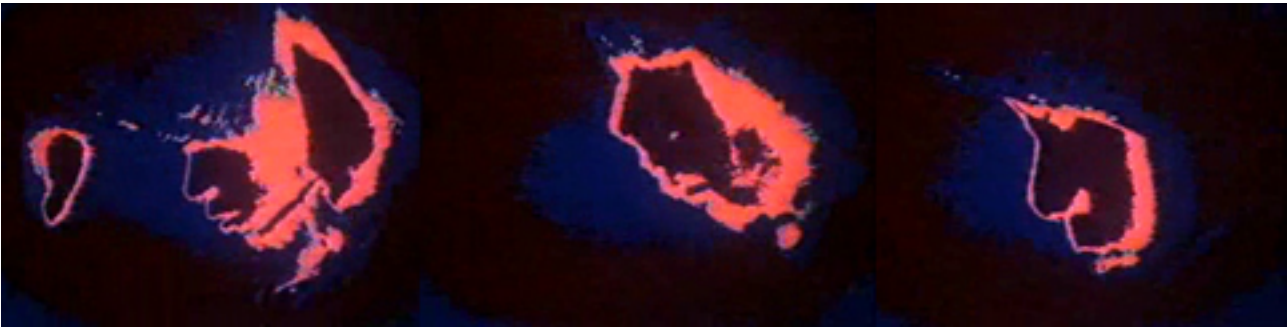
Ce commerce est une assimilation psychique pratique de connaissance ou de conscience. L'étude génétique du cinéma, en nous révélant que *la magie* et plus largement les *participations imaginaires* inaugurent ce commerce actif avec le monde, nous enseigne par là même que la pénétration de l'esprit humain dans le monde est inséparable d'une efflorescence imaginaire.

L'analyse spectrale du cinéma complète l'analyse génétique. Elle nous révèle l'unité première et profonde de la connaissance et du mythe, de l'intelligence et du sentiment.

La sécrétion d'imaginaire et la compréhension du réel, nées du même psychisme à l'état naissant, sont complémentaires liées au sein de l'activité psychique concrète, c'est-à-dire du commerce mental avec le

monde.

Effectivement, tout entre en nous, se conserve, se prévoit, com-muniqué par le truchement d'images plus ou moins gonflées d'imaginaire. Ce complexe imaginaire, qui à la fois assure et trouble les participations, constitue une sécrétion placentaire qui nous enveloppe et nous nourrit. Même à l'état de veille et même hors du spectacle, l'homme marche, solitaire, entouré d'une nuée d'images, ses « fantaisies ». Et non seulement ces rêves éveillés : les amours qu'il croit de chair et de larmes sont des cartes pos-tales animées, des représentations délirantes. Les images se glissent entre sa perception et lui-même, elles lui font voir ce qu'il croit voir. La substance imaginaire se confond avec notre vie d'âme, notre réalité affective.



iii. 3_

La source permanente de l'imaginaire est la participation. Ce qui peut sembler le plus irréel naît de ce qu'il y a de plus réel. La participation, c'est la présence concrète de l'homme au monde : sa vie. Certes, les projections-identifications imaginaires n'en sont apparemment que les épiphénomènes ou les délires. Elles portent tous les rêves impossibles, tous les mensonges que l'homme se fait à lui-même, toutes les illusions qu'il se joue (spectacle, arts). Les mythes et les religions sont là pour té-moigner de leur incroyable irréalité. Nos sentiments déforment les choses, nous trompent sur les événements et les êtres... Ce n'est pas par hasard que sentiment signifie niaiserie ou faiblesse, que magie signifie erreur, impuissance, duperie.

Mais ce n'est pas seulement au titre de la réalité de l'erreur ou de la sottise que nous envisageons l'imaginaire. Nous voulons aussi rappeler que ses mythes sont fondés sur la réalité ; ils expriment même la réalité vitale première de l'homme. La magie, mythe de tous les mythes, n'est pas qu'un mythe. L'analogie du microcosme humain au macrocosme est aussi une vérité biologique ; l'homme est délivré des spécialisations et des contraintes qui pèsent sur les autres espèces animales : il est le résumé et le champ de bataille des forces qui animent toutes les espèces vi-vantes ; il est ouvert à toutes les sollicitations du monde qui l'en-toure, d'où la gamme infinie de ses mimétismes et de ses parti-cipations. Corrélativement, l'individualité humaine s'affirme aux dépens des instincts spécifiques qui s'atrophient, et le trouble est l'expression spontanée de cette affirmation biologique fondamentale. C'est donc bien la réalité biologique de l'homme ; individu autodéterminé et microcosme indéterminé, qui produit la vision magique du monde, c'est-à-dire le système des participations affectives.

Commerces imaginaires

Sans doute l'individualité ne détient pas pratiquement les pouvoirs du double et n'embrasse pas pratiquement la totalité cosmique. Mais l'irréalité de ce mythe fondé en réalité, nous révèle la réalité du besoin qui ne peut se réaliser.

Cette contradiction de l'être réel et de son besoin réel a pour unité l'homme construit non pas statique, mais en travail. Ce qu'on peut appeler diversement la « personnalité », la « conscience », la « nature » humaines, est issu non seulement des échanges pratiques entre l'homme et la nature et des échanges sociaux entre les hommes, mais aussi d'incessants échanges entre l'individu et son double imaginaire, comme de ces échanges anthropo-cosmomorphiques, imaginaires encore, avec les choses ou êtres de la nature que l'homme sent sympathiquement parti-ciper à sa propre vie. Au cours de cette navette incessante entre le « je » qui est un autre et les autres qui sont dans le « je », entre la conscience subjective du monde et la conscience objective du moi, entre

l'extérieur et l'intérieur, le moi immédiatement objectif (double) s'intériorise, le double intériorisé s'atrophie et se spiritualise en âme ; le macrocosme immédiatement subjectif s'objective pour constituer le monde objectif soumis à des lois.



iii. 4

Génétiqnement, l'homme s'enrichit au cours de tous ces transferts imaginaires ; l'imaginaire est le ferment du travail de soi sur soi et sur la nature à travers lequel se construit et se développe la réalité de l'homme.

Ainsi l'imaginaire ne peut se dissocier de la « nature humaine » - de l'homme matériel. Il en est partie intégrante et vitale. Il contribue à sa formation pratique. Il constitue un véritable échafaudage de projections-identifications à partir duquel, en même temps qu'il se masque, l'homme se connaît et se construit. L'homme n'existe pas totalement, mais cette demi-existence est son existence. L'homme imaginaire et l'homme *pratique* (*faber*), sont les deux faces d'un même « être de besoin » selon l'expression de Dionys Mascolo [3]. Disons autrement, avec Maxime Gorki : la réalité de l'homme est semi-imaginaire.

Le rêve et l'outil

Certes le rêve s'oppose à l'outil. A notre état d'indigence pratique extrême, le sommeil, répond la richesse et la proli-fération de nos rêves. Au moment d'insertion extrême de la pratique dans le réel, la technique apparaît et disparaissent les fantasmes pour faire place au rationnel. Mais cette contradiction est issue de l'unité du besoin : le dénuement, c'est le *besoin* lui-même, d'où jaillissent les images compensatrices. Le travail, c'est le besoin qui chasse les images et se fixe sur l'outil.

Le rêve et l'outil, qui semblent se contredire et se mépriser l'un l'autre, travaillent dans le même sens. La technique s'emploie à donner pratiquement forme humaine à la nature et puissance cosmique à l'homme. A l'anthropo-cosmomorphisme de l'ima-ginaire correspond l'anthropo-cosmomorphisme de la pratique, à l'aliénation et la projection de la substance humaine dans les rêves correspond l'aliénation et la projection dans l'outillage et le travail, c'est-à-dire ce long effort ininterrompu pour donner réalité au besoin fondamental : faire de l'homme le sujet du monde.

En fait, on ne peut dissocier génétiquement les participations imaginaires aux animaux et aux plantes de la domestication des animaux et des plantes, la fascination onirique du feu de la conquête du feu. De même on ne peut dissocier les rites de chasse ou de fécondité de la chasse ou de la culture. L'imaginaire et la technique s'appuient l'un sur l'autre, s'entraident l'un l'autre. Ils se retrouvent toujours non seulement comme négatifs mais comme ferments mutuels.

Ainsi, à l'avant-garde de la pratique, l'*invention technique* ne fait que couronner un rêve obsédant. Toutes les grandes inventions sont précédées par des aspirations mythiques, et leur nouveauté semble à ce point irréaliste qu'on y voit supercherie, sorcellerie ou folie...

C'est que, même en son point d'irréalité extrême, le rêve est lui-même avant-garde de la réalité. L'imaginaire mêle dans la même osmose l'irréel et le réel, le fait et le besoin, non seulement pour attribuer à la réalité les charmes de l'imaginaire, mais aussi pour conférer à l'imaginaire les vertus de la réalité. Tout rêve est une réalisation irréaliste mais qui aspire à la réalisation pratique. C'est pourquoi les utopies sociales préfigurent les sociétés futures, les alchimies préfigurent les chimies, les ailes d'Icare préfigurent celles de l'avion.

Nous croyons avoir renvoyé le rêve à la nuit et réservé le travail au jour, mais on ne peut séparer la technique,

pilote effectif de l'évolution, de l'imaginaire qui la précède, en avant du monde, dans la réalisation onirique des besoins.



iii. 5

Ainsi la transformation fantastique et la transformation matérielle de la nature et de l'homme s'entrecroisent et se relaient. Le rêve et l'outil se rencontrent et se fécondent. Nos rêves préparent nos techniques : machine parmi les machines, l'avion est né d'un rêve. Nos techniques entretiennent nos rêves : machine parmi les machines, le cinéma a été happé par l'imaginaire.

Réalité semi-imaginaire et semi-pratique de l'homme

Le cinéma témoigne de l'opposition de l'imaginaire et de la pratique comme de leur unité.

Leur opposition : comme tout onirisme, les films sont des proliférations de l'attente, ectoplasmes pour tenir l'âme au chaud ; c'est cela d'abord le cinéma : l'image dérégulée, livrée aux désirs impuissants et aux craintes névrotiques, son bourgeonnement cancéreux, sa pléthore morbide. La vraie vie est absente, et ce n'est qu'un ersatz qui nous tient compagnie en attendant Godot. Le monde à portée de la main, l'homme sujet du monde : ce n'est qu'un programme d'illusion. L'homme sujet du monde n'est encore et ne sera peut-être jamais autre chose qu'une représentation, un spectacle : du cinéma.

Mais en même temps, et contradictoirement (et c'est cette contradiction concrète que nous aurons à analyser ultérieurement^[6]) comme tout imaginaire, le cinéma est commerce effectif avec le monde. Son noyau, qui est la projection-identification imaginaire, est riche de toutes les richesses de la participation. C'est le noyau même de notre vie affective, et celle-ci, au noyau de la réalité semi-imaginaire et semi-pratique de l'homme, est riche à son tour de la totalité humaine : *c'est-à-dire du travail de production de l'homme par l'homme, par l'humanisation du monde et la cosmicisation de l'homme*

Le cinéma est par essence indéterminé, ouvert comme l'homme lui-même? Ce caractère anthropologique pourrait sembler le faire échapper à l'histoire et à la détermination sociale. Mais l'anthropologie, telle que nous l'entendons, n'oppose pas l'homme éternel à la contingence du moment ou la réalité historique à l'homme abstrait.

C'est au contraire dans l'évolution humaine, c'est-à-dire l'histoire des sociétés, que nous avons voulu saisir ce que l'on a trop tendance à considérer comme des essences nouménales. Aussi, avons-nous envisagé l'essence esthétique du cinéma, non pas comme une évidence transcendante, mais relative à la magie ; réciproquement l'essence magique du cinéma nous est apparue relative à l'esthétique. Cela veut dire que ce n'est pas la magie première qui ressuscite dans le cinéma, mais une magie réduite, atrophiée, immergée dans le syncrétisme affectif--rationnel supérieur qu'est l'esthétique ; que l'esthétique n'est pas une donnée humaine première - il n'y eut pas de Picasso des cavernes exhibant leurs œuvres préhistoriques aux amateurs et ce sont des ombres magiques que le *Wayang* javanais faisait danser sur les parois rocheuses - mais le produit évolutif de la déchéance de la magie et de la religion. Cela veut dire en un mot que la nature même de l'esthétique, double conscience, à la fois participante et sceptique, est historique.

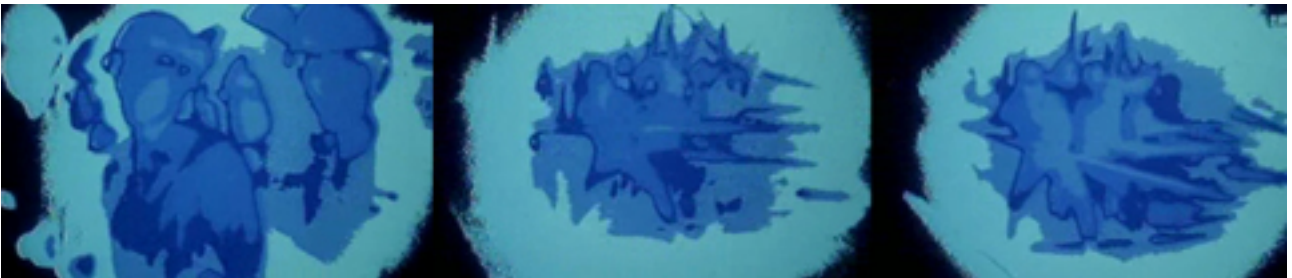
Nous avons vu de même que le caractère visuel du cinéma devait être envisagé dans son historicité. La genèse d'un langage de l'image muette, seulement accompagnée de musique, n'a pu s'effectuer avec aisance et efficacité

qu'au sein d'une civilisation où la prééminence de l'œil s'est progressivement affirmée aux dépens des autres sens, aussi bien pour le réel que pour l'imaginaire. Alors que le seizième siècle avait de voir « entendre et flairer, humer les souffles et capter les bruits » comme l'a montré Lucien Febvre dans son *Rabelais*²⁷, le cinéma nous révèle la décadence de l'ouïe (inadéquation de la source sonore aux sources visuelles, approximations du doublage, schématisation du mixage, etc.) en même temps qu'il assied son empire à partir des pouvoirs concrets et analytiques de l'œil. Lier la genèse du cinéma aux progrès de l'œil, c'est la lier du même coup au développement général de la civilisation et des techniques, c'est l'insérer dans l'actualité là-même où elle lui semble indifférente.

Questions d'actualité

Bien plus directement, bien plus clairement encore, l'anthropologie du cinéma nous introduit au cœur même de l'actualité historique.

C'est en effet parce qu'il est miroir anthropologique que le cinéma reflète nécessairement les réalités pratiques et imaginaires, c'est-à-dire aussi les besoins, les communications, et les problèmes de l'individualité humaine de son siècle. Aussi les divers complexes de magie, d'affectivité, de raison, d'irréel et de réel qui constituent la structure moléculaire des films nous renvoient aux complexes sociaux contemporains et à leurs composants, aux progrès de la raison dans le monde, à la civilisation d'âme, aux magies du vingtième siècle, héritages de la magie archaïque et fixations fétichistes de notre vie individuelle et collective. Déjà nous avons pu noter la prédominance de la fiction ou fantaisie réaliste au détriment du fantastique et du documentaire, l'hypertrophie du complexe d'âme. Il nous faudra, dans une étude ultérieure²⁹, prolonger l'analyse d'une part des courants généraux, d'autre part des courants différentiels, culturels, sociaux, nationaux qui s'expriment dans le cinéma.



III. 6

L'anthropologie de l'imaginaire nous mène donc au cœur des problèmes contemporains. Mais souvenons-nous qu'elle y a pris son départ. Le cinéma est un miroir - l'écran - mais c'est en même temps *machine* - l'appareil de prise de vue et de projection. Il est le produit d'une ère machiniste. Il est même à l'avant-garde du machinisme. La machine, en effet, qui sem-blait limiter son efficacité à relayer le travail matériel, se diffuse actuellement dans tous les secteurs de la vie. Elle prend le relais du travail mental - machines à calculer, à penser. Elle s'insère au cœur du non-travail, c'est-à-dire du loisir. Omniprésente, elle tend à constituer, comme l'ont montré les analyses de Georges Friedmann, non seulement un outillage, mais un *nouveau milieu*, qui conditionne désormais toute la civilisation - c'est-à-dire la personnalité humaine³⁰. Nous sommes à ce moment de l'histoire où l'essence intérieure de l'homme s'introduit dans la machine, où réciproquement, la machine enveloppe et détermine l'essence de l'homme, mieux, la réalise.



III. 7_

Le cinéma pose l'un des problèmes humains clé du machinisme industriel, pour reprendre une autre expression de Georges Friedmann. Il est de ces techniques modernes - électricité, radio, téléphone, phono, avion - qui reconstituent, mais pratiquement, l'univers magique où règne l'action à distance, l'ubiquité, la présence-absence, la métamorphose. Le cinéma ne se contente pas de doter l'œil biologique d'une rallonge mécaniste qui lui permet de voir plus clairement et plus loin, il ne fait pas seulement que jouer le rôle d'une machine à déclencher les opérations intellectuelles. Il est la machine-mère, génitrice d'imaginaire, et réciproquement l'imaginaire déterminé par la machine. Celle-ci s'est installée au cœur de l'esthétique que l'on croyait réservée aux créations artisanales individuelles : la division du travail, la rationalisation et la standardisation commandent la production des films. Le mot même de production a remplacé celui de création.

Cette machine vouée, non à la fabrication de biens matériels, mais à la satisfaction des besoins imaginaires, a suscité une industrie de rêve. Du fait, toutes les déterminations du système capitaliste ont présidé à la naissance et à l'épanouissement de l'économie du cinéma. La genèse accélérée de l'art du film ne peut s'expliquer en dehors de la concurrence acharnée des années 1900-1914 ; les perfectionnements ultérieurs du son et de la couleur ont été provoqués par les difficultés des monopoles d'Hollywood. Plus largement, les besoins affectifs sont entrés dans le circuit de la *marchandise industrielle*. Du même coup, nous entrevoyons l'objet de nos études prochaines : l'usine d'âme, une fabrique de personnalité.

Le cinéma ne peut se dissocier du mouvement révolutionnaire - et des contradictions au sein de ce mouvement - où la civilisation est emportée.

Onto-phylogénèse

Ce mouvement tend vers l'universalité : les puissances de la technique et de l'économie se déploient sur le marché mondial, et mondial est le théâtre du mouvement universel de l'accession des masses à l'individualité. L'industrie du cinéma est une industrie type, la marchandise qu'est le film est une marchandise type du marché mondial. Son langage universel, son art universel sont les produits d'une gestation et d'une diffusion universelles. Ces multiples universalités convergent sur une contradiction fondamentale : celle des besoins des masses et celle des besoins de l'industrie capitaliste. Cette contradiction est au cœur du contenu des films ? Mais elle nous renvoie du coup au cœur même de l'anthropologie génétique, puisque celle-ci considère l'homme qui se réalise et se transforme dans la société, l'homme qui est société et histoire.

Anthropologie, histoire, sociologie se contiennent, se renvoient l'une l'autre dans la même vision totale ou anthropologie génétique. L'anthropologie du cinéma s'articule nécessairement sur sa sociologie et son histoire, d'une part parce que, miroir des participations et des réalités humaines, le cinéma est nécessairement un miroir des participations et des réalités de ce siècle, d'autre part parce que nous avons étudié la genèse du cinéma comme un complexe onto-phylogénétique. De même que le nouveau-né recommence le développement historique de l'espèce mais modifié par la détermination de son milieu social - lequel n'est lui-même qu'un moment du développement de l'espèce -, de même le développement du cinéma recommence celui de l'histoire de l'esprit humain, mais subissant dès le départ les déterminations du milieu, c'est-à-dire l'héritage acquis par l'humanité.

L'anthropologie génétique qui saisit le cinéma en son nœud onto-phylogénétique, nous permet d'éclairer aussi bien sa propre ontogénèse par la phylogénèse que la phylogénèse par son ontogénèse. Son efficacité est double. Nous assistons à l'efflorescence d'un art, septième de ce nom, mais du même coup nous comprenons mieux les structures communes à tout art et cette formidable réalité inconsciente en deça de l'art, et qui produit l'art. Réciproquement c'est cette réalité phylogénétique qui nous permet de mieux comprendre le septième art.



iii. 8

Il s'est opéré, sous nos yeux, une véritable visitation de la pellicule vierge par l'esprit humain : la machine à refléter le monde a opéré sa métamorphose en machine à imiter l'esprit. Nous avons pu voir l'irruption de l'esprit dans le monde brut, la négativité hégélienne en travail, et la négation de cette négation : l'immédiate floraison de la magie, humanité première ; puis, dans un raccourci brouillé par la situation phylogénétique, toutes les puissances psychiques, sentiment, âme, idée, raison se sont incarnées dans l'image cinématographique : le monde s'est humanisé sous nos yeux. Cette humanisation éclaire le cinéma, mais c'est aussi l'homme lui-même, dans sa nature semi--imaginaire, que le cinéma éclaire.

Cela n'est possible que parce que le *cinéma* est une matière privilégiée pour l'analyse. Sa naissance s'est opérée presque sous nos yeux : nous pouvons saisir le mouvement même de sa formation et de son développement comme sous le verre d'un laboratoire. Sa genèse a été quasi naturelle : c'est hors de toute délibération consciente que le cinéma a surgi du cinématographe, comme c'est hors de toute délibération consciente que le ciné-matographe s'était fixé en spectacle. « Le miracle du cinéma, c'est que le progrès des révélations qu'il nous offre soit le pro-cessus automatique de son développement. Ses découvertes nous éduquent (Élie Faure¹).

Nous avons donc pu assister à une extra-ordinaire production inconsciente, nourrie par un processus anthropo-historique (onto-phylogénétique) des profondeurs.

Ce sont ces profondeurs inconscientes qui s'offrent précisément à notre conscience. C'est parce qu'elle s'est aliénée dans le cinéma que l'activité inconsciente de l'homme s'offre à l'analyse. Mais celle-ci ne peut appréhender ces prodigieuses richesses que si elle saisit le *mouvement* de cette aliénation.

Projections

Le mouvement. Tel est le maître mot de notre méthode : c'est dans *l'histoire* que nous avons envisagé le cinéma ; c'est dans *sa genèse* que nous l'avons étudié ; c'est dans les *processus* psychiques mis en cause que nous l'avons analysé. Nous avons tout ramené au mouvement. Mais aussi nous avons voulu éviter de considérer le mouvement comme un principe abstrait, un maître mot immobile ; nous l'avons ramené à l'homme. Du même coup nous avons voulu éviter de considérer l'humanité comme une vertu mystique pour humanistes. Nous avons vu aussi la magie du cinéma, l'humanité de cette magie, l'âme de cette humanité, l'humanité de cette âme dans les *processus concrets* de la *participation*.



iii. 9

La projection-identification nous permet de ramener les choses figées et les essences conceptuelles à leurs processus humains. Toute masse se ramène à l'énergie. Ne doit-on pas einsteiniser à leur tour les sciences de l'homme, ne peut-on prospecter ces choses sociales dont parlait Durkheim en leur appliquant un équivalent de la formule $E = MC^2$? Considérer les masses sociologiques selon l'énergie qui les produit et les structure, c'est du même coup montrer comment l'énergie devient matière sociale? C'est cela, la voie génétique déjà tracée par Hegel et Marx. La participation est précisément le lieu commun à la fois biologique, affectif, intellectuel des énergies humaines premières. Le dédoublement, notion magique ou spirite, nous apparaît comme un processus élémentaire de projection. L'anthropo-cosmomorphisme n'est pas une sorte de faculté spéciale, propre aux enfants et aux arriérés, mais le mouvement spontané de la projection-identification. Celle-ci se prolonge, s'épure, se poursuit dans les œuvres de la raison et de la technique comme elle s'aliène dans les réifications et les fétiches. Les genèses donnent précisément à voir les processus de projection-identification dans leur travail producteur réel et observable.

Elles nous permettent de plonger, sans nous perdre, dans les contradictions fondamentales qui définissent le cinéma. Elles nous situent au carrefour des forces, au proton vivant et actif où sont engagés les puissances mentales individuelles et collectives, l'histoire, la société et l'économie, les lois, les plaisirs, le spectacle, la communication, l'action...

Et de même que les sciences physico-chimiques passent par l'unité énergétique de la matière pour retrouver le complexe atomique et moléculaire propre à chaque corps, de même finalement c'est en retournant aux sources énergétiques humaines premières *que peut prendre figure ce complexe total dont les constellations particulières nous livrent, en fin de compte, cette spécificité du cinéma tant cherchée dans le ciel platonicien des essences*

Cette recherche n'est pas terminée, aussi notre conclusion ne peut être que l'introduction à l'étude de ce qui va suivre²]. Il nous faudra, avant d'envisager le rôle social du cinéma, considérer les contenus des films dans leur triple réalité anthropologique, historique, sociale, à la lumière toujours des processus de projection-identification. Une fois encore, la matière filmique est privilégiée, parce que précisément à la limite de la matérialité, semi-fluide, en mouvement?

Le temps a commencé où l'extraspexion sociologique relaie et complète l'introspection psychologique. Les messages secrets, la plus profonde intimité de l'âme sont là, aliénés, drainés, dans cet imaginaire qui exprime aussi bien les besoins universels que ceux du vingtième siècle.

Certes, dès son apparition sur terre, l'homme a aliéné ses images en les fixant sur l'os, l'ivoire ou la paroi des cavernes. Certes le cinéma est de la même famille que les dessins rupestres des Eyzies, d'Altamira et de Lascaux, des griffonnages d'enfants, des fresques de Michel-Ange, des représentations sacrées et profanes, des mythes, légendes et littérature... *Mais jamais à ce point incarnés dans le monde lui-même, jamais à ce point aux prises avec la réalité naturelle.* C'est pourquoi il a fallu attendre le cinéma pour que les processus imaginaires soient extériorisés aussi originalement et totalement. Nous pouvons enfin « visualiser nos rêves » (Jean Tedesco) parce qu'ils se sont jetés sur la matière réelle.

Enfin, pour la première fois, par le moyen de la machine, à leur ressemblance, nos rêves sont projetés et objectivés. Ils sont fabriqués industriellement, partagés collectivement.



iii. 10

Ils reviennent sur notre vie éveillée pour la modeler, nous apprendre à vivre ou à ne pas vivre. Nous les réassimilons, socialisés, utiles, ou bien ils se perdent en nous, nous nous perdons en eux. Les voilà, ectoplasmes emmagasinés, corps astraux qui se nourrissent de nos personnes et nous nourrissent, archives d'âme? Il faudra essayer de les interroger - c'est-à-dire de réintégrer l'imaginaire dans la réalité de l'homme.

Edgar Morin, "La réalité semi-imaginaire de l'homme", chapitre 8 et conclusion de l'ouvrage *Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956, 255 p.

Réédition chez le même éditeur, en 1982 et 1985.

Texte reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur (juin 2009); Découpage, liens ajoutés pour la présente édition (juin-octobre 2009; remerciements à Joann Moreau).

Illustrations

Les photogrammes qui accompagnent ce texte sont tirés de la *photographie* de Chris Marker, principalement de *Sans soleil* (1982), mais également de *2084* (1984) et de *Level5* (1996). Ces trois films placent l'imaginaire au centre de leur composition, notamment dans ses rapports avec la technique (machines d'enregistrement et de restitution des images, analogiques ou électroniques). La conception de l'image qui fonde ces essais est finalement très proche de celle défendue par Edgar Morin dans son texte.

iii. 1_ Level5 : « Pensées, souvenirs, visions. Pour lui, tout revient au même. » (1e min.)

iii. 2_ Sans soleil : « Mon copain Hayao Yamaneko prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. » (56e min.)

iii. 3_ Sans soleil : « Au fond, son langage me touche parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. Une craie à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. A ce moment-là, la poésie sera faite par tous. » (95e min.)

iii. 4_ Sans soleil : « Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu. » (77e min.)

iii. 5_ 2084 : « Le temps s'enroule à nouveau, l'instant repasse. *La* (Jetée) 13e min.)

iii. 6_ Sans soleil : « Hayao Yamaneko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des *Sixties* traitées par son synthétiseur. » (39e min.)

iii. 7_ Level5 : « Si un jour un ethnologue du futur voit ces images, il en tirera des conclusions sur les rites funéraires, sur ces étranges peuplades de la fin du vingtième siècle, et je me ferais un plaisir de lui donner des détails : "oui, c'était une pratique courante chez ces peuplades de s'adresser à un esprit familier et protecteur qu'on appelait "computer" dans certaines tribus et "ordinateurs" dans d'autres. On lui demandait son avis sur tout, on lui confiait sa mémoire. En fait, on avait plus de mémoire. Il était votre mémoire. Ca s'accompagnait de tout un rituel... » (48e min.)

iii. 8_ Sans soleil : « Même si la rue était vide, je m'immobilisais au feu rouge, à la japonaise, afin de laisser la place aux esprits des voitures cassées. Même si je n'attendais aucune lettre, je m'arrêtais devant la poste restante, car il faut honorer les esprits des lettres déchirées, et devant le guichet de la poste aérienne, pour saluer les esprits des lettres non envoyées. Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. » (94e min.)

iii. 9_ Sans soleil : « Il m'écrit du Japon, il m'écrit d'Afrique. Il m'écrit que maintenant il peut fixer le regard de la dame du marché de Praia, qui ne durait que le temps d'une image. » (95e min.)

iii. 10_ Sans soleil : « Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale. » (93e min.)

Suppléments

_ Ci-dessous, des extraits de la «*Préface à la nouvelle édition*» (décembre 1977) de *Cinéma* (1982), dans laquelle Edgar Morin revient sur la rédaction de son ouvrage, pp. VII-XIV :

« Pour moi, le cinéma réveillait cette interrogation-clé de toute philosophie et de toute anthropologie : qu'est-ce que

cette chose que nous nommons esprit si nous pensons à son activité, que nous nommons cerveau si nous le concevons comme organe-machine ? Quelle est sa relation avec la réalité extérieure, étant donné que ce qui caractérise *homo*, ce n'est pas tellement qu'il soit *faber*, fabricant d'outil, *sapiens*, rationnel et "réaliste", mais qu'il soit aussi *demens*, producteur de fantasmes, mythes, idéologies, magies ? Ce livre partait du double mystère, celui de la réalité imaginaire du cinéma, celui de la réalité imaginaire de l'homme. Mon but ne pouvait être seulement de considérer le cinéma à la lumière de l'anthropologie ; il était aussi de considérer anthropos à la lumière du cinéma ; or ces deux lumières étaient, sont l'une et l'autre vacillantes, incertaines. Il fallait donc éclairer l'une par l'autre dans un processus spirale ininterrompu. J'ai fait ainsi en même temps de l'anthropologie du cinéma et de la cinématographie de l'anthropos, selon le mouvement en boucle : l'esprit humain éclaire le cinéma qui éclaire l'esprit humain (qui éclaire l'esprit humain qui éclaire? etc.). (...)

Le problème était fascinant : le cerveau > esprit -> cerveau (etc.) (je ne peux dissocier ces deux termes qui se renvoient perpétuellement l'un à l'autre) ne connaît pas directement la réalité extérieure. Il est clos, dans une botte noire cérébrale, et ne reçoit, via les récepteurs sensoriels et les réseaux nerveux *qui sont eux-mêmes des représentations cérébrales* que des excitations (*elles-mêmes* sous forme de trains ondulatoires / corpusculaires), qu'il transforme *en représentations*, c'est-à-dire en images. On peut même dire que l'esprit est une représentation du cerveau, mais que le cerveau est lui-même une représentation de l'esprit : autrement dit *la seule réalité dont nous soyons sûr, c'est la représentation, c'est-à-dire l'image, c'est-à-dire la non-présence* l'image renvoie à une réalité inconnue. Bien entendu, ces images sont vertébrées, organisées, non seulement en fonction des stimuli extérieurs, mais aussi en fonction de notre logique, de notre idéologie, c'est-à-dire aussi de notre culture. Tout le réel perçu passe donc par la forme image. Puis il renaît en souvenir, c'est-à-dire image d'image. Or le cinéma, comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais, comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et, mieux que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire.

Le lecteur suivra donc ce premier filon : l'image. Dans un sens, tout tourne autour de l'image, parce *l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire* Dès lors peut être conçu le caractère paradoxal de l'image-reflet ou « double », qui d'une part porte un potentiel d'objectivation (distinguant et isolant les « objets », permettant le recul et la distanciation) et d'autre part, simultanément, un potentiel de subjectivation (la vertu transfigurante du double, le « charme » de l'image, la photogénie...).

Il faut donc concevoir non seulement la distinction, mais aussi la confusion entre réel et imaginaire ; non seulement leur opposition et concurrence, mais aussi leur unité complexe et leur complémentarité. Il faut concevoir les communications, transformations et permutation *réel -> imaginaire -> réel* (etc.). Or c'est cela qui est très difficile à concevoir. Je ne concevais pas alors où était le nœud de la difficulté, et je le conçois maintenant : c'est que notre pensée est commandée / contrôlée depuis l'ère cartésienne par un paradigme de disjonction / réduction / simplification qui nous amène à briser et mutiler la complexité des phénomènes. Ce qui nous manque donc, c'est un paradigme qui nous permette de concevoir l'unité, complexe et la complémentarité de ce qui est également hétérogène ou antagoniste.

Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, le mode même de penser régnant occulte l'unité complexe et la complémentarité du réel et de l'imaginaire, l'une de ces notions excluant nécessairement l'autre. De même, ce mode de penser brise, sous forme d'alternatives disjonctives, ce qui fait l'originalité même du cinéma, c'est-à-dire qu'il soit à la fois art et industrie, à la fois phénomène social et phénomène esthétique, phénomène renvoyant à la fois à la modernité de notre siècle et à l'archaïsme de nos esprits.

Et voici un second filon : la relation entre la modernité et l'archaïsme. Il se raccorde à une prospection ininterrompue depuis *L'homme et la machine* jusqu'aujourd'hui. Il n'est pas de recherche que j'ai entreprise qui ne comporte la reconnaissance non seulement d'une latence mais aussi d'une renaissance de l'archaïsme dans le développement même de notre modernité. Là, dans, pour, par le cinéma, c'était l'émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, *et dans une situation esthétique moderne*

Bien que le cinéma soit considéré comme art, numéroté septième, on occultait totalement la situation esthétique vécue par tout spectateur dès qu'on l'envisageait comme mass-media et phénomène sociologique. Ce qui est donc occulté, c'est l'essentiel même : vous, nous, moi, tout en étant intensément envoûté, possédé, érotisé, exalté, épouvanté, aimant, souffrant, jouissant, haïssant, nous ne cessons pas de savoir que nous sommes dans un fauteuil à contempler un spectacle imaginaire *nous vivons le cinéma dans un état de double conscience*. Or, cet état de double conscience, bien qu'évident, on ne le perçoit pas, on ne l'analyse pas, parce que le paradigme de

disjonction nous interdit de concevoir l'unité de deux consciences antinomiques en un même être. Ce qu'il faut interroger précisément, c'est ce phénomène étonnant où *l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion*, sans pourtant que cette conscience tue le sentiment de réalité. (...)

De fait, *Le cinéma*, comme chacun de mes livres, se construit sur un refus de la pensée disjonctive, et constitue un combat contre la pensée réductrice. Ici, je refuse l'alternative superbe : le cinéma est d'une part une industrie, ce qui exclut l'art, d'autre part un art, ce qui exclut l'industrie. Au contraire, l'étonnant, c'est que l'industrie et l'art sont conjugués dans une relation qui n'est pas seulement antagoniste et concurrente, mais aussi complémentaire. Comme j'ai tenté de le montrer, le cinéma, comme la culture de masse, vit sur le paradoxe que la production (industrielle, capitaliste, étatique) a besoin à la fois d'exclure la création (qui est déviance, marginalité, anomie, déstandardisation) mais aussi de l'inclure (parce qu'elle est invention, innovation, originalité, et que toute œuvre a besoin d'un minimum de singularité), et tout se joue, humainement, aléatoirement, statistiquement, culturellement dans le jeu création / production. Le problème n'est pas de décréter qu'il ne peut y avoir de création originale dans le système capitaliste du type hollywoodien comme le faisait le Jdanov mou de nos salles obscures, c'est de se demander comment il se fait qu'une production aussi standardisée, aussi soumise au produit, ait pu produire sans discontinuer une minorité de films admirables. (...)

Le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire, qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur, autrement dit le *réifie*.

Depuis ce livre, il y a eu des essais théoriques importants, bien des analyses, bien des subtilités, bien des logomachies, bien des bizarreries, bien des arrogances, et l'évènement nouveau est la naissance et l'essor de la sémiologie du cinéma. C'est bien le point de vue absent, ignoré, inconnu ici. Effectivement, le cinéma présente une mine grouillante de problèmes sémiotiques, puisque le film est aussi bien trace, signe, symbole, *analogon*... Mais, à vrai dire, si je sens rétrospectivement que j'aurais aimé réfléchir et travailler sur ces travaux sémiotiques, je vois que dans son principe mon propos est autre. S'il s'arrête là où la sémiotique commence, je pense qu'il commence là où la sémiotique s'arrête ; il commence avec le « double » et l'*anamésis*, il commence avec la problématique de l'esprit humain, qui secrète le « double » et effectue l'*anamésis* à travers projections / identifications. De même que la linguistique générative commence là où s'arrête la linguistique structurale, parce qu'elle prend en considération l'esprit -> cerveau humain-> l'esprit (etc.) (« Le langage n'a après tout pas d'existence hors de sa représentation mentale. (...) Quelles que soient ses propriétés, elles doivent lui être fournies par les processus mentaux de l'organisme qui l'a inventé », dit Chomsky dans *langage et la pensée*), de même mon propos concerne une anthroposociologie générative. (...)

En étudiant le cinéma, j'ai non seulement étudié le cinéma, mais j'ai continué à étudier l'homme imaginaire. Aussi je considère le cinéma comme un objet, non pas périphérique, accessoire, voire risible (...), mais comme un objet privilégié pour une anthropo-sociologie sérieuse, parce qu'il pose un nœud gordien d'interrogations fondamentales. Dans ce livre, je crois que j'ai maintenu tout au long l'interrogation, je veux dire l'étonnement, la surprise, l'émerveillement : je ne me suis pas hâté de trouver le cinéma évident, normal, banal, fonctionnel... J'ai au contraire jusqu'au bout ressenti ce qu'ont ressenti les spectateurs des premiers spectacles Lumière, des premiers films de Méliès. Et ce n'est pas seulement de la merveilleuse machine à capter et projeter les images dont je m'étonne, c'est aussi de notre fabuleuse machine mentale, grand mystère, continent inconnu de notre science. Mon travail d'aujourd'hui est désormais tout autre. Mais ce travail est en même temps le même, par l'obsession et par la méthode, qui n'avait pas encore pris forme de méthode. »

_ Edgar Morin, « Construire des objets de connaissances », entretien (rétrospectif) avec Bénédicte Goussault, Jacques Lévy et René-Eric Dagorn, 1er mai 2002, sur *Espace Temps*

Notes

[1] Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* (1958), Paris, éditions du Cerf, 1975, 2002 (quatorzième édition).

[2] Edgar Morin est membre du CNRS section sociologie.

[3] Voir le numéro de *la Revue Cinéma*, « La filmologie, de nouveau », sous la direction de François Albera et Martin Lefebvre, volume 19, numéro 2-3, printemps 2009. Notamment les articles de Jean-Marc Leveratto, « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France », pp. 183-215 (« L'article

fait état de la diversité des réseaux scientifiques et des types d'investissements intellectuels qui motivent l'émergence d'un discours sociologique sur le cinéma au sein de cette revue. Il analyse l'ancrage de la « sociologie du cinéma » défendue par Georges Friedmann et Edgar Morin dans le contexte épistémologique de la sociologie française de l'après Seconde Guerre mondiale et, notamment, dans la réinterprétation anthropologique de l'héritage durkheimien opérée par Marcel Mauss. »), et de Leonardo Quaresima, « De faux amis : Kracauer et la filmologie », pp. 333-358.

[4] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie* (1956), Paris, Minit, 1982, p. 153.

[5] *Ibid.*, p. 82.

[6] *Ibid.*, p. 58.

[7] *Ibid.*, p. 62.

[8] (Comme expliqué plus haut, le livre d'Edgar Morin repose sur la distinction entre "cinématographe" - le procédé technique permettant d'enregistrer le mouvement - et "cinéma" - l'usage expressif et artistique de la dite technique. On remarquera que le choix des termes est strictement inverse à celui défendu par Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* (1950-74), Paris, Gallimard-Folio, 1975, 1988. Le "cinéma", pour Bresson, ce n'est pas autre chose que du « théâtre filmé » (comprendre enregistré : « Les films de CINÉMA sont des documents d'historiens à mettre aux archives : comment jouait la comédie, en 19.., M. X, Mlle Y. », p. 19) là où le "cinématographe" est une véritable création. « Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer. », p. 17. Parenthèse et NdE.)

[9] (Référence manquante. Cf. Jean Epstein *Écrits sur le cinéma*, 2 tomes, Paris, Seghers, 1974 et 1975. NdE.)

[10] (Référence manquante. Cf. Epstein, *op. cit.* NdE.)

[11] (Référence manquante. Cf. Pierre Francastel *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, textes réunis et présentés par Galiène Francastel, Paris, Denoël / Gonthier, 1983, p. 176 par exemple. NdE.)

[12] (Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1946, p. 123. NdE.)

[13] Jean Epstein, *Bonjour, Cinéma*, Paris, la Sirène, 1921, pp. 37-38. (Citation exacte : « Voir, c'est idéaliser, abstraire et extraire, lire et choisir, transformer. A l'écran nous revoyons ce que le ciné a déjà une fois vu : transformation double, ou plutôt parce qu'ainsi se multipliant, élevée au carré. » NdE.)

[14] René Clair, "Rythmes", *Cahiers du mois*, n°16-17, "Cinéma", Paris, 1925, p. 13. (Citation exacte : « L'écran, nouveau regard, s'impose à notre regard passif. » NdE.)

[15] Henri Wallon, "De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma", *Revue Internationale de Filmologie*, n° 1, juillet-août 1947, pp. 15-18, ici p. 17. (Citation exacte : « Un trait beaucoup plus courant et même essentiel du cinéma c'est qu'il opère au lieu et place du spectateur. C'est lui qui présente l'objet successivement sous différents angles, qui choisit les détails pour en faire un gros plan. Il substitue son investigation à la nôtre. » NdE.)

[16] François Ricci, "Le cinéma entre l'imagination et la réalité", *Revue Internationale de Filmologie*, n° 2, septembre-octobre 1947, pp. 161-163, ici p. 162. (Citation exacte : « Mais, il faut encore une fois en prendre son parti, ou rejeter le cinéma : c'est son essence d'imaginer pour moi, d'imaginer à ma place et en même temps de moi, d'une imagination plus intense et pré-cise, plus convaincante aussi parce que je ne la gouverne pas à mon gré. » NdE.)

[17] Jean Epstein, "Le Regard du verre", *Cahiers du mois*, *op. cit.*, p. 11 (citation exacte : « C'est un oeil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences ; et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir. » NdE.), et Bela Balazs,

Theory of film. Character and growth of a new art London, Dennis Dobson, 1952, p. 166 (édition française).

[18] (Référence manquante. NdE.)

[19] (Référence manquante. NdE.)

[20] Cf. Docteur Comandon, "Le Cinématographe et les sciences de la nature", in *Le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Ed. du Cygne, 1932 (reproduit par Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe* (1945), Paris, Corrèa, 1946, pp. 403-415) et Jean Painlevé, "Le Cinéma au service de la science vivants", octobre 1931, (reproduit par op. L'Herbier, pp. 403-408). Cf. aussi les perspectives tracées par Etienne-Jules Marey, *la Photographie du Mouvement*, Paris, G. Carré, 1892, 97 p. *Revue générale de la des sciences pures et , appliquées* novembre 1891).

[21] (Références manquantes. cf. Dziga Vertov *à la caméra* (1929), Cité dans *Les Cahiers de la Cinémathèque* (Toulouse - Institut Jean Vigo), n°1, janvier 1971, p. 58 : « Le "ciné-oeil" c'est un déchiffrement documentaire du monde visible. » Voir également Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union général d'éditions 10/18, 1972, p. 125 et s. NdE.)

[22] Henri Laugier, préface à Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, p. 6.

[23] Dionys Mascolo, *Communisme, révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des bes* Paris, Gallimard, 1953, pp. 417-425, p. 423 notamment (NdE).

[24] (Référence manquante. NdE.)

[25] Le spectateur est comme le Dieu devant sa création. Elle lui est immanente et se confond en lui : effectivement le spectateur Dieu est la chevauchée, la bagarre, l'aventure... Mais en même temps il la transcende, la juge : la chevauchée, l'aventure, la bagarre ne sont que ses propres fantasmes. Aussi le Dieu tout-puissant est-il toujours impuissant : dans la mesure où ses créatures lui échappent, il est réduit au rôle de Voyeur suprême, qui participe clandestinement, par l'esprit, aux extases et aux folies qui se déroulent hors de lui. Dans la mesure où elles ne sont que ses propres fantasmes, il ne peut leur donner la réalité totale, donc accéder lui-même à la réalité totale. Le spectateur Dieu, le Dieu spectateur, ne peuvent véritablement s'incarner et prendre corps, et ne peuvent également donner corps hors de leur esprit à la création qui demeure ectoplasme.

[26] (*Cinéma* devait connaître un second tome, qui n'a pas été finalement rédigé sous la forme initialement prévue (et qui n'est pas non plus le livre *Les Stars*, daté 1957). Dans la préface à l'édition de 1982 de *Cinéma*, Edgar Morin explique : « *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* se présentait comme le premier tome « anthropologique » d'un ouvrage en deux tomes, le second « historico-sociologique » devant insérer le cinéma dans sa problématique culturelle/sociale. Ce second tome a été préparé, mais non écrit ; je me suis rendu compte que, pour l'immersion culturelle/sociale, je ne pouvais dissocier le cinéma d'une industrie culturelle liée à une technologie communicationnelle propre (*mass-media*) produisant une culture de masse. Donc j'ai élargi mon propos, ce qui a donné *L'Esprit du temps* (1962). Toutefois, dans la foulée du *Cinéma*, j'avais écrit *Les stars* ; ce petit livre illustre bien mon propos sociologique, qui est de considérer le cinéma comme phénomène multidimensionnel ou, pour employer mon langage de maintenant, complexe » (p. XII). Nde.)

[27] (Lucien Febvre (1878-1956), *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle : la religion de Rabelais* (1942), Paris, Albin Michel, 2003. NdE).

[28] Au Japon, du temps du muet, et au début du parlant, *l'écrit phonographique* du film jouait un rôle équivalent au film complet. Les films étaient accompagnés d'un commentaire sonore presque aussi important que la vision elle-même. Il y avait des grandes vedettes de la lecture, d'une très grande popularité. Il est évident que c'est l'"Occident" qui est à la pointe de la civilisation de l'?"il.

[29] (Cf. Infra note 26. NdE.)

[30] Cf. Georges Friedman, *Où va le travail humain*, Paris, Gallimard, 1950, dernière édition 1978.

β1] Élie Faure, "Vocation du cinéma", *Fonction du cinéma, de la Cinéplastique à son destin social, 1921-37*, Paris, Plon, 1953, p. 93, dernière édition, Paris, Gonthier, 1964 .

β2] (Cf. Infra note 26. NdE.)

β3] Jean Tedesco, « Cinéma-expression », *Cahiers du mois* , *op. cit.*, p. 25.

Commentaires

2009-11-11 17:59:54 - Gimello - <http://fgimello.free.fr>

un superbe texte, indispensable pour les étudiants en cinéma. Extrêmement dense, hélas trop peu cité et mobilisé théoriquement, le Morin de l'Homme imaginaire mérite pourtant sa place dans les grands textes fondamentaux de la discipline des études cinématographiques. Merci pour cette édition en ligne. FGM

2011-03-04 10:25:34 - Samuel THOMAS - sam@hologramproductions.fr - <http://samuelthomas.wordpress.com/>

Pour poursuivre chacun peut consulter "Regard sur Edgar" [samuelthomas.wordpress.co...](http://samuelthomas.wordpress.com/) plus de 4 heures d'entretiens thématiques avec Edgar Morin que j'ai réalisé en 2000, dont notamment l'entretien "Cinéma", "Réel", parmi les 48 thèmes évoqués avec ce grand penseur.
Samuel Thomas

2015-08-18 00:18:04 - Colin - <http://colinfay.me/2015/08/07/semiologie-tatouage/>

Merci de m'avoir fait découvrir ce texte !

Copyright : appareil simple - 2009-06-30 15:24:30