

Michel Maffesoli et l'imaginaire: une façon de comprendre le cinéma

RESUMÉ

Ce texte essaye de montrer l'importance de la pensée du sociologue français, Michel Maffesoli, pour la compréhension du cinéma en tant que vecteur de construction de l'imaginaire.

RESUMO

Esse texto tenta mostrar a importância do pensamento do sociólogo francês, Michel Maffesoli, para a compreensão do cinema como vetor de construção do imaginário.

PALAVRAS-CHAVE (MOT-CLÉS)

- Cinema (Cinéma)
- Imaginário (Imaginaire)
- Michel Maffesoli

L'OEUVRE DE MICHEL MAFFESOLI nous a aidé a construire une pensée sur le cinéma à partir de la notion de l'imaginaire. Le cinéma est une représentation de l'esprit en images, des images mouvantes considérées comme un art, une industrie et une machine à rêver tout à la fois. Et en tant que représentation, le cinéma nous amène à réfléchir sur l'imaginaire, catégorie essentielle de la vie en société qui fait ressortir et permet de saisir l'endémique de la vie quotidienne: les désirs, les rêves, les aspirations des individus; bref, le sensible.

Par imaginaire, selon le postulat de Michel Maffesoli, nous entendons la capacité des hommes de se représenter et de présenter symboliquement des sentiments, des rites, des rêves, des désirs, des mythes, etc., c'est-à-dire un produit culturel qui naît des images. Je conçois l'image cinématographique selon trois caractéristiques qui forment son double et s'imbriquent: elle peut être objective (l'image comme reflet du vécu), subjective (l'image transfigurée par nos identifications) ou interactive (l'image conçue à partir de nos réactions, celle qui exige une adhésion définitive). L'image met donc en relation le réel et l'imaginaire, à travers un état de double conscience où le spectateur a conscience de l'illusion mais où cette conscience perçoit le dynamisme de la réalité.

Cette capacité m'a amenée à une réflexion plus large concernant l'idée et la pratique de la représentation. Pendant longtemps, la représentation filmique a été envisagée en tant que médiateur permettant à une chose qui n'est pas là sur le moment, à savoir la réalité, de revenir sous une autre forme, à savoir l'image. En ce sens, la repré-

Cristiane Freitas Gutfreind
PPGCom / FAMECOS - PUCRS

sensation a acquis une nouvelle dimension en établissant des changements qui en ont fait un moyen de donner corps aux apparences.

Cette remise en question de la notion de représentation renvoie à Roland Barthes¹ et à sa théorie du «troisième sens», qu'il a développée dans son livre *L'obvie et l'obtus* et selon laquelle on peut distinguer trois niveaux dans l'image filmique: un «niveau informatif» qui renvoie à toute la connaissance conférée entre autres par le décor, les personnages, les costumes; un «niveau symbolique» qui concerne les symboles liés au thème du film, à son auteur, à son référentiel; et un «niveau obtus» qui est de l'ordre du sensible et renvoie à l'émotion. A travers ces trois niveaux, nous pouvons comprendre les projections qu'élabore le spectateur au cours du film et le caractère double des images.

Cette révision de la notion de représentation tient à la perception de ce que ses dimensions mimétique, fonctionnelle et symbolique sont une illusion, dans la mesure où la représentation relève non pas d'une convergence du présent et de l'absent mais d'une tension ouverte entre un substituant et un substitué, entre un résultat et le travail dont il provient. L'image filmique est vue comme faisant partie d'un ensemble et ce qu'on aperçoit à l'écran constitue le double.

Le débat sur la représentation s'est développé selon l'idée que la subjectivité des images était en rapport avec l'interaction existant entre la complexité du cinéma et sa technique. Mais aujourd'hui, la réflexion sur la représentation a placé le cinéma au centre d'un débat plus large qui concerne son rôle en tant qu'art autonome pris dans un réseau de communications marqué par des technologies et des formes de production nouvelles qui suscitent des approches subjectives chez le spectateur.

Mais comprendre le cinéma à partir de cette conception réflexive renvoie à la théorie qu'a construite Edgar Morin dans les années 50 dans son livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, où il envisage le cinéma

comme une articulation entre un système socioculturel et l'imaginaire. Morin l'entend non pas comme une machine qui enregistre ce qui existe et le restitue en tant que tel; mais comme impliquant l'individu: comme un moyen de mettre en scène son univers personnel et de demander au spectateur d'y participer. C'est dans ce sens que l'on peut saisir la dimension subjective qui fait naître l'imaginaire, une dimension qui opère à deux niveaux. D'une part, la subjectivité renvoie au monde vécu, fruit d'une élaboration plus ou moins personnelle résultant de l'imagination du créateur et qui devient perceptible sur l'écran. D'autre part, elle caractérise le rapport qu'établit le spectateur avec le film, sa compréhension de la situation représentée reposant sur ses connaissances, ses suppositions et ses attentes - d'où l'intérêt de la structure même de l'image filmique et de sa capacité de susciter des émotions personnelles.

Ainsi, le cinéma est désormais appréhendé dans sa complexité à partir de deux axes qui interagissent: l'un de valeur pragmatique qui voit l'organisation de la production cinématographique comme le fruit du milieu culturel dans lequel elle s'insère; l'autre qui envisage le cinéma comme une technique de reproduction - qui a marqué le siècle dernier - dont les débuts et les avancées ont défini un type d'expérience qui s'est constitué à travers un processus subjectif. D'où l'intérêt du contenu du film comme reflet du monde vécu - à travers la représentation de ses mythes, schèmes et symboles - et comme produit de l'imaginaire.

Le cinéma relève donc de la perception (visuelle et auditive), qu'il mobilise dans ses aspects les plus divers, la mettant en rapport avec l'image et engendrant en même temps une autre image spontanée et créatrice. Mais si l'image qui apparaît sur l'écran est réelle, ce qui est perçu n'est pas réellement l'objet qui réside dans son ombre: l'image que le spectateur crée est en quelque sorte son double reflété dans un miroir. De façon singulière, le cinéma nous

engage dans l'imaginaire: il met en œuvre massivement la perception, mais pour la faire basculer aussitôt dans sa propre absence, qui est néanmoins le seul signifiant à se présenter. Ainsi, l'imaginaire cinématographique ne consiste pas à dire ce qui «devrait être», mais ce qui pourrait être, ici et maintenant. Nous vivons ce «présentéisme», au sens où l'entend Michel Maffesoli, autour d'une image à laquelle nous nous agrégeons en la rendant la plus hédoniste possible. Cette forme de partage de sentiments ou de sensations exacerbés se vit au jour le jour, en dehors de tout projet tourné vers l'avenir. A propos de la motivation qui le pousse à faire des films, le réalisateur brésilien Carlos Diégues dira ainsi: «Je cherche à faire des films pour les autres! Je ne fais pas de films pour l'histoire du cinéma et je ne fais pas non plus de films comme messages pour le futur. Je fais des films pour mon temps et pour la vie.»²

On voit par là que l'image filmique relativise le temps historique, le rendant intemporel; elle est un support qui unit les gens en les reliant au temps du film, où l'accent est mis sur le vécu.

Aux quatre coins du monde, les gens vont au cinéma non seulement pour voir et comprendre un film, mais avant tout pour l'aimer, motivés par le besoin de se rechercher, de s'agglutiner, de se rendre à l'autre, processus que Michel Maffesoli définit sous le nom de «reliance» en tant que communion où l'on partage des sentiments autour d'une image. Les spectateurs qui remplissent une salle de cinéma établissent ainsi des liens à travers des affects et des «attitudes» hétérogènes qui font que chacun éprouve ces liens de façon particulière et qui s'expriment en outre par le goût, qui renvoie à un ancrage subjectif (le goût n'est pas discutable), mais aussi au fait que l'énumération des choses qu'aime ou que n'aime pas une personne permet de la différencier d'une autre. Le goût dépasse donc l'individuel: il nous met en relation avec le monde ou la socialité. La notion de (entre guillemets) «bon» ou de «mauvais»

goût repose sur des capacités instinctives, innées - bref, intuitives et sans but particulier. Tel est, ramené à l'essentiel, le sens du texte classique de Kant *Critique de la faculté de juger*. La proposition kantienne définit le goût comme la faculté de juger le beau, de juger intuitivement un objet ou une manière de représentation par le moyen de la satisfaction obtenue ou de l'insatisfaction provoquée. Le jugement de goût est à la fois objectif et subjectif: objectif parce qu'il ne se réduit pas à une sensation agréable ou désagréable (purement individuelle) et subjectif parce qu'il ne saurait être déterminé par des règles préexistantes. Kant élève ici le sentiment contre la pure raison pour considérer le goût en tant que sens commun, et non logique, permettant à l'homme de se connaître et de rencontrer autrui - et c'est cela qui fait la socialité.

Pour Kant, il est effectivement possible de communiquer le plaisir du beau parce qu'il existe un «sens commun» du beau. Exercer le jugement de goût permet de rencontrer l'autre, car ce faisant nous transformons une expérience personnelle en énoncé universel. Et c'est ainsi qui se constitue un film, en grande partie par l'expérience qu'en fait le spectateur et par l'esprit créatif de celui-ci. L'important est la façon dont se vit et s'exprime dans les salles la sensation collective médiatisée par les films, ce qui pourrait être résumé par l'idée qu'aller au cinéma est plus qu'exercer un goût: cela relève avant tout d'un besoin de provoquer une rencontre. Cette rencontre construit l'imaginaire qui Maffesoli nous a fait bien comprendre à travers de la magie de son oeuvre •

Notes

- 1 Voir R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- 2 Entretien donné à l'auteur à Paris, octobre 2000.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

KANT, Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985.

MAFFESOLI, Michel, *Au creux des apparences*, Paris, Plon, 1990.

_____, *Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata Morgana, 1997.

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