

L'influence de l'image

Henri Agel

Number 24, April 1961

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52083ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

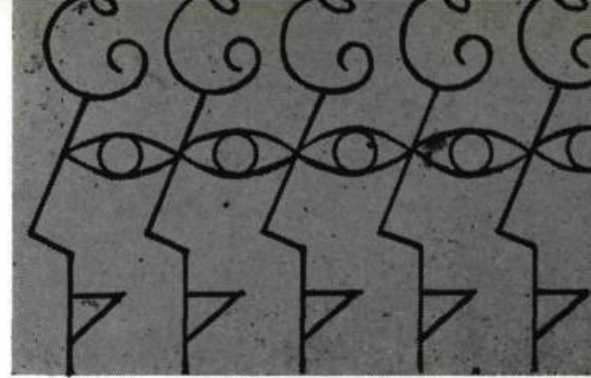
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Agel, H. (1961). L'influence de l'image. *Séquences*, (24), 3–6.

LE MONDE DE L'IMAGE



Influence de l'image

CC-2184

par Henri Agel

Le cinéma a renouvelé le problème de la mythologie et des univers imaginaires. Il a donné une consistance dangereuse à ces rêves, à ce besoin d'évasion et de romanesque que les professeurs entretiennent avec une admirable naïveté : en familiarisant nos élèves avec Roland, Héraklès, Don Quichotte et plus tard avec Tristan, Ulysse, Faust, Orphée, nous entraînons des garçons et des filles prêts à tous les voyages, dans une circumnavigation fabuleuse. C'est la gloire de l'homme (comme créateur) et sa faiblesse (comme consommateur) que de vivre davantage de l'imaginaire que du réel. La culture développe cette profession en donnant aux personnages contemporains des correspondances légendaires et une sorte de consécration dans le passé : le mythe grec ou médiéval s'enrichit du même coup au contact du fait divers actuel, du roman policier ou de la vie politique internationale. L'industriel fils de Laerte deviendra Arsène Lupin ou, plus près de nous, et, à une échelle différente, le Tintin de Hergé. Nausicaa, Iphigénie, après avoir été pendant l'entre deux guerres les héroïnes de Giraudoux, se réincarnent aujourd'hui dans les stades olympiques ou les camps de jeunesse. Soraya, Farah Diba, Margaret d'Angleterre évoquent les intrigues de palais des *Mille et une nuits* ou même de l'olympé homérique. Une circulation s'établit ainsi de façon aussi ininterrompue entre l'actualité la plus immédiate et le rêve immémorial.

1. Mythes et cinéma

La psychanalyse a montré de la façon la plus claire que cette référence au mythe et à l'imaginaire témoigne d'un besoin de sécurité fondamental et peut se comparer à un exorcisme. Les craintes obscures, l'agressivité refoulée, les désirs peu avouables, les aspirations chimériques : autant de proliférations de notre inconscient qui ont besoin de trouver un répondant ou une sauvegarde : de même qu'Oedipe, Prométhée ou la sombre famille des Atrides apportaient une sublimation aux virtualités les plus troubles de l'homme, de même, au cours de l'histoire d'Occident, Pierrot, Renart, Panurge, Till Eulenspiegel, Don Juan, Vautrin et cent autres ont libéré ou à tout le moins défoulé la conscience tumultueuse et engorgée de tout être humain. Au XXe siècle, comme par un déterminisme cosmique, le cinéma vint donner à ce travail de régulation psychique une activité supplémentaire, en illustrant les mythes anciens et surtout en créant de nouvelles figures accordées aux inquiétudes et aux besoins des hommes mal accordés à l'univers industriel. Charlot, le cow-boy,

Zorro, Tarzan, la vamp, le gangster, l'homme traqué par le destin, le bel officier, l'obscur héros de la révolution soviétique, catalysent à des niveaux divers le malaise ou l'espoir confus des Européens de ce siècle. Mais pour l'éducateur comme pour l'esthéticien, une question grave se pose : l'appareil technique du cinéma, ses ressources somptueuses (lumière, montage, gros plan, couleur, cinémascope, maquillage, puissance de l'élément sonore, etc.), ne donnent-ils pas à cette mythologie nouvelle un grossissement et une schématisation qui en altèrent singulièrement la qualité ? Et, de ce fait, le processus d'identification — qui est à la base de la consommation des mythes — ne devient-il pas un phénomène dégradé, une rumination grossière et morbide où la *catharsis* traditionnelle est écrasée par une sorte de sensualité infantile ?

2. Regards des cliniciens

Nous avons aujourd'hui sur ce sujet un dossier assez abondant dont on ne peut donner ici que les pièces les plus importantes : en fait, c'est André Malraux qui s'est posé le problème un des premiers dès

1941 dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : c'est lui qui avait donné de la vedette cette excellente définition : « Une star n'est, ni de près ni de loin, une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique, dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif : Marlène Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryné... Une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles différents, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents. » (1)

Pierre Duvillars, dans son brillant essai, *Cinéma, mythologie du XXe siècle* (1950) approfondissait l'idée exprimée par André Malraux : pour lui Stroheim, Garbo, Marlène Dietrich, Michèle Morgan, Jean Gabin condensent et portent au plus haut degré d'incandescence un aspect fondamental des aspirations humaines généralement refoulées par la vie en société. Mais il faut arriver à deux livres récents pour que cet envoûtement magique et mimétique de la vedette soit étudié de façon à la fois clinique et sociologique : Edgar Morin, avec *Les Stars*, Raymond de Becker, avec *De Tom Mix à James Dean* ont creusé cette monstrueuse entreprise de mystification et d'aliénation en la situant dans des perspectives économiques et sociales. Pourtant, il serait injuste de ne pas mentionner les deux livres extrêmement pénétrants de Jacques Siclier sur l'évolution du mythe féminin à travers le cinéma : *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain* et *La Femme dans le cinéma français*. Ce qui donne à l'exégèse d'Edgar Morin, parmi ces essais, une efficacité tout à fait remarquable, c'est qu'il a repris à sa source le fonctionnement du mythe : « Un mythe est un ensemble de conduites et de situations imaginaires. Ces conduites et ces situations peuvent avoir pour protagonistes des personnages surhumains, héros ou dieux... les héros des films... sont d'une manière évidemment atténuée, héros au sens divinisateur des mythologies... les processus de divinisation ne sont pas uniformes : il n'y a pas un, mais plusieurs types de stars, depuis les stars féminines « d'amour » — de Mary Pickford à Marilyn Monroe — jusqu'aux stars comiques (de Charlot à Fernandel) en passant par les stars de l'héroïsme et de l'aventure virile (de Douglas Fairbanks à Humphrey Bogart) ». (2)

(1) cité dans *Intelligence du cinématographe*, p. 382

(2) ERGAR MORIN, *Les Stars*, Editions du Seuil, p. 37 à 99 passim.

Edgar Morin, reprenant la dialectique développée dans son livre capital *Le cinéma et l'homme imaginaire*, poursuit en ces termes : « le film, machine à dédoubler la vie, appelle les mythes héroïques et amoureux qui s'incarnent sur l'écran, remet en marche les vieux processus imaginaires d'identification et de projection d'où naissent les dieux. La religion des stars cristallise la projection — identification inhérente à la participation du film ». (3) Il faut ici préciser que l'analyse de Morin est celle d'un sociologue agnostique. On ne sera donc point surpris de le voir assimiler la fabulation religieuse — quelle qu'elle soit — à la tendance profonde de tout être au rêve et à la sublimation de ses songeries, d'où le texte suivant : « La star... devient nourriture de rêves ; le rêve, à la différence de la tragédie idéale d'Aristote, ne nous purifie pas vraiment de nos phantasmes, mais trahit leur présence obsédante ; de même les stars ne provoquent que partiellement le catharsis et entretiennent des phantasmes qui voudraient mais ne peuvent se libérer en actes. » (4) Ce sont précisément ces vues que Raymond de Becker appliquera à l'inconscient collectif du peuple américain : « Si, dans une nation, l'acteur acquiert une fonction déterminante, c'est qu'il s'y trouve une incapacité de jouer le rôle social requis par les circonstances et s'y manifeste un divorce entre les exigences publiques et l'infantilisme de la vie réelle ». (5) La clef du mythe masculin dans le cinéma américain et de son évolution de Tom Mix et Valentino à Marlon Brando et James Dean, en passant par Gary Cooper, Clark Gable et Humphrey Bogart, jalon fondamental, c'est le besoin désespéré de retrouver une virilité dont le mâle a été socialement spolié par le matriarcat qui règne en Amérique. Ainsi s'explique une certaine mythologie policière et criminelle : « L'homme américain... sombre dans une névrose qui le fait refluer vers les phantasmes de meurtre qui sont les résidus inconscients d'initiations archaïques ». (6) C'est à juste raison que Raymond de Becker donne une place importante dans cette description clinique au mythe incarné par Marlon Brando : il rappelle que le monde moderne a vu surgir « des millions de petits Brando, à la nonchalance insolente, au balbutiement impérieux, à la casquette de voyou, dont le blue-jeans moule l'instinct provo-

(3) op. cit. p. 100

(4) op. cit. p. 164

(5) R. DE BECKER, *De Tom Mix à James Dean*, Librairie Arthème Fayard, p. 21

(6) op. cit. p. 187

cateur et que le blouson de cuir élève à la dignité de princes noirs des ruelles et de pilotes étincelants des faubourgs ». (7)

Notre auteur souligne le fait que l'influence du personnage créé par Brando dans *l'Équipée Sauvage* (*The Wild One*) ne s'est pas limitée à un mimétisme vestimentaire et correspond à de tout autres affinités. Le sentiment d'infériorité plus ou moins confus de tout adolescent, le besoin de s'affirmer, de se faire accepter par une société qui est à la fois objet de convoitise et de répulsion, tels sont les éléments moteurs de l'identification à cet acteur. En généralisant, on pourrait dire que le drame fondamental de la jeunesse — et souvent de l'âge mûr — c'est de chercher à s'adapter à un monde difficile. Ceci fut vrai de tous les temps, mais une foule de circonstances rend cette adaptation aujourd'hui plus malaisée encore. Ici, le mythe de Charlot mériterait une longue étude, puisque des premières bandes comiques de Mack Sennett à *Un roi à New York* en passant par les *Temps Modernes*, *Monsieur Verdoux* et *Lime-light*, Charlie Chaplin a tenté de définir un mode de participation ou de refus à l'égard de la communauté sociale. Or, le mythe chaplinesque est un de ceux qui marquent le plus profondément l'enfance et la jeunesse. Il a été relayé depuis quelques années par le mythe de Monsieur Hulot, autre type d'inadapté qui évoque à la fois le Distrain de La Bruyère et les personnages de Kafka.

3. De l'« investissement » à la proposition

A ce point de notre investigation, il convient peut-être de nous détacher des vues assez pessimistes ou en tout cas strictement cliniques, des exégètes dont nous avons mentionné les travaux. A les entendre, il semble bien que l'aliénation du spectateur — en société capitaliste — soit un fait indéniable. Mentionnons d'abord que le cinéma des démocraties populaires et, avant toutes les autres, de l'U.R.S.S. impose une aliénation tout aussi forte — encore que le processus se fasse dans le sens du stakhanovisme et du dépassement de soi. Un esprit impartial ne peut nier que l'image d'Épinal du révolutionnaire de 1917, du combattant de 1944, du kolkhosien contemporain ne soit répétée à des centaines d'exemplaires pour dicter un comportement et modeler un type universel. Bien plus que de propagande — le mot est trop souvent prononcé — il s'agit ici de cet

(7) op. cit. p. 194



Marlon Brando dans *The Wild One*

« investissement » de la personne qu'Eisenstein, très loyalement, considérait comme une des fonctions essentielles du cinéma. Dans ces perspectives, on peut se demander si tout le cinéma russe, de Poudovkine jusqu'à Tchoukrai ne souffre pas de ces tares psychologiques autant qu'esthétiques : esprit de lourdeur, schématisme, raidissement moral, substitution de l'illustration à l'expression. A la limite, un certain viol mental du public serait le commun dénominateur de la production soviétique, du cinéma hitlérien, de la machine à rêves de Hollywood. Dans ces trois cas, en donnant aux mythes personnels ou collectifs, érotiques ou politiques, un degré de présence aussi écrasant que possible, on pousserait à ses possibilités extrêmes tout ce qui dans le septième art permet d'imposer quelque chose. Inutile d'insister

sur le fait qu'une certaine production catholique — ou qui croit l'être — relève de la même orientation : il faut mettre en cause ici les films de Léo Joannon (*Le Défroqué*, *Le Désert de Pigalle*, etc...). Si au contraire, le cinéma reste un art de proposition — qui se contente de donner à voir et de donner à penser — ce qui est vrai pour des cinéastes comme Bresson, Mizoguchi, Hawks, Rossellini, Antonioni et quelques autres, la liberté du spectateur est respectée et au confort de la passivité se substitue l'inconfort de l'indécision. Certes, comme l'a bien montré Dostoïevsky dans la fameuse parabole du Grand Inquisiteur, les hommes n'aiment pas avoir à réfléchir et à penser par eux-mêmes. L'importance de l'oeuvre sartrienne et, en particulier des *Mouches*, réside en partie dans cet appel à une exigence de liberté et de détermination chaque jour renouvelée. Or devant *Pickpocket*, *Contes de la lune vague*, *Rio Bravo*, *Voyage en Italie*, *L'Avventura*, je dois me demander quel est le chemin dans lequel s'engage le metteur en scène. Et s'il y a ambiguïté dans le film (ce qui est le cas du *Nazarin* de Bunuel) un approfondissement encore plus sérieux du dilemme suggéré sera nécessaire. Il semble que les critiques qui ramènent le cinéma aux processus de projection-identification confondent un peu vite un état momentané de la production et de l'opinion avec la finalité du septième art et de l'attitude spectatorielle. Il est certain que le niveau mental du spectateur est celui d'un enfant de douze ans. Mais pourquoi cet enfant ne grandirait-il point ? Précisément quelques cinéastes de qualité aident à mûrir sa sensibilité ? On ne peut dire que *Hiroshima mon amour* provoque le moindre mimétisme : la complexité et même l'ambivalence du film ne peut mener qu'à deux attitudes : l'incompréhension totale, le sentiment d'une extrême difficulté existentielle à surmonter. N'est-ce pas dans ce sens que s'est toujours orienté le plus pur cinéma ? Si l'on retrouve les grands mythes au cours de son histoire, c'est alors en fonction d'un choix, d'une adhésion à opérer en parfaite lucidité, et non point sous l'emprise d'une hypnose, d'une magie noire entretenue par des sortilèges techniques.

4. Vers une rencontre

A l'infantilisme des consommateurs, au cynisme épais des producteurs, au narcissisme des vedettes s'est toujours opposé cet élément adulte dont nous suivons le déroulement dans la belle anthologie publiée récemment sous le titre : *L'art du cinéma* (Ed. P. Seghers). Tout comme la lecture est un phénomène qui embrasse simultanément la consommation de *France-Dimanche* et les romans de Claude Simon, le cinéma comprend la fréquentation moutonnaire des salles obscures transformées en temples païens et l'assiduité dans les salles de répertoire, musées vivants d'un classicisme toujours en devenir. Dans cette seconde éventualité, la vedette, le centre d'attraction, cessent d'être un acteur ou une actrice qui se parent d'un prestige quasi divin : le héros, c'est le metteur en scène. C'est lui, l'aventurier fascinant, le protagoniste d'une Iliade et d'une Odyssée tumultueuse, le chevalier d'une incessante Quête du Graal. Hitchcock a pris depuis quelque temps plus d'importance que ses vedettes. Antonioni est le véritable héros de ses films. Ingmar Bergman passionne les curiosités bien plus que les interprètes de ses investigations métaphysiques. Le septième art, à ce stade, n'est plus captation de l'individu mais rencontre entre un créateur et un spectateur disponible, chance d'amitié, source d'enrichissement et de dilatation spirituelle. C'est cette ardente conviction qui doit nous faire patienter et orienter notre effort culturel.

ÉTUDE

1. Quels sont les acteurs de l'écran qui vous apparaissent comme les mythes du XXe siècle ?
2. Commentez la définition d'une star, selon Malraux.
3. Quelle est l'influence de James Dean, Marlon Brando, Brigitte Bardot dans votre milieu ?
4. Qu'entendez-vous par un « art de la proposition » ?
5. Comment devenir un spectateur disponible ?

L'important pour un créateur n'est pas de rater ou de réussir une oeuvre — on ne peut constamment faire des chefs-d'oeuvre — l'important, c'est qu'on sente toujours **la vie** circuler dans son oeuvre.