

Puissance de l'image

Henri Agel

Number 23, December 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52096ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

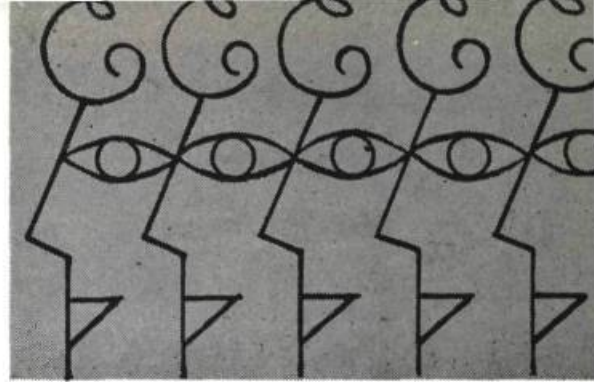
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Agel, H. (1960). Puissance de l'image. *Séquences*, (23), 3–5.

LE MONDE DE L'IMAGE



Puissance de l'image

par Henri Agel

Il est difficile d'apporter des éléments vraiment nouveaux à ce sujet qui, depuis quarante ans et surtout au cours de la dernière décade, a fait l'objet d'études fort pertinentes et qui convergent vers les mêmes conclusions. Toutefois on peut estimer opportun de tracer en quelque sorte la synthèse de ces recherches et surtout d'en donner un prolongement spirituel — ce qui n'a été fait que par les exégètes de formation chrétienne, tel Amédée Ayffre dont la contribution à un livre récent, *Cinéma, Univers de l'Absence*, nous paraît extrêmement précieuse. Les principaux ouvrages qui ont précédé au cours de ces dix dernières années, en dehors de la traduction anglaise du livre capital de Bela Balazs, *Theory of the Film*, et de la réédition de la Bible cinématographique de Guido Aristarco, *Storia delle Teoriche del Film*, nous semblent être les deux premiers recueils des articles d'André Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma?*, les plaquettes de Barthélemy Amenguel, dont *Présence et Evocation au Cinéma* (Travail et Culture-Alger), la suite d'articles publiés par Albert Laffay dans les *Temps Modernes* de 1949, le cahier collectif intitulé *L'Univers Filmique* et surtout la vivante et vigoureuse fresque dialectique d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. (Puis-je ajouter que j'avais amorcé quelques thèmes de réflexions dans mon premier livre *Le Cinéma a-t-il une âme?* que j'ai longuement développés dans *Le Cinéma* et dans *L'Esthétique du Cinéma*).

1. Réalisme de l'image

Ce qui frappa les premiers spectateurs de l'invention des Frères Lumière, ce fut l'impression physique de réalité absolue — provoquant parfois une espèce de panique — par *L'Entrée d'un Train en Gare de la Ciotat*, *La Sortie des Usines Lumière*, *Le Déjeuner de Bébé*. « Le Cinématographe Lumière, écrit Georges Sadoul, était une machine à refaire la vie... par un miracle qui n'avait jamais son équivalent sur la scène, les feuilles bougeaient au vent, le vent emportait les fumées; les vagues de la mer se brisaient sur le rivage, les locomotives fondaient sur la salle, les visages s'approchaient des spectateurs. « *C'est la nature même prise sur le vif!* » s'écriaient avec un étonnement admiratif les premiers critiques. Le réalisme de l'oeuvre de Louis Lumière détermina son succès ». C'est le mouvement qui provoqua cette stupeur et donna ce sentiment d'un miracle mécanique. Par un paradoxe affectif facile à comprendre, le théâtre, qui pourtant donnait à voir de vrais humains et de vrais objets (surtout depuis la révélation d'Antoine et

du Théâtre Libre), le théâtre, lieu de la présence concrète des êtres et des choses apparaissait soudain gravé d'une extrême facticité en face de ces images — fantômes dont la vie apparente n'était due qu'à une illusion d'optique — la persistance des impressions rétinienne. C'est que le flux de ces images transmettait la spontanéité de la vie en train de se faire, donnée toute brute (au moins dans la série de documentaires de Lumière) et non plus recomposée et décantée par la convention théâtrale. Jean-Jacques Rinieri, étudiant dans un article pénétrant mais d'une lecture assez difficile ce phénomène psychologique, écrit au terme de son examen : « le faux pas, le lapsus, l'à peu près caractéristique de la vie même lorsqu'elle est stylisée et réglée sur la scène de théâtre, tous ces éléments qui font ressortir par contraste le caractère fictif de la représentation dramatique, font place, dans la présentation filmique à un déroulement d'images-choses à caractère objectif ». (1).

(1) L'impression de réalité au Cinéma en *L'Univers Filmique*, Flammarion, p. 43.

2. Magie de l'image

Mais ici apparaît pleinement le caractère mystérieux de l'appareil cinématographique, déjà sensible, comme l'a fait remarquer Edgar Morin, dans la simple reproduction photographique : tout ce qui est atteint et livré à nos yeux par l'objectif se trouve de ce fait même « majoré », doué d'une poétisation interne, comme si le passage de l'espace extérieur au huis-clos énigmatique de la caméra accomplissait mécaniquement un processus de transfiguration. A la fin de son excellente étude *Le langage Cinématographique*, Marcel Martin, rassemblant les textes qui proclament cette vérité esthétique, cite en particulier le texte de Claude Mauriac qui se termine par la formule fameuse : « l'écran a sur la scène cet autre avantage... de révéler le surréel au sein même du réel ». Cette complexité qu'on pourrait appeler ontologique du cinéma pris à sa source même fait l'objet de toute la première partie du livre d'Edgar Morin : il insiste longuement sur la « photogénie du cinéma » qui est déjà sensible dans les films de Lumière et que développera toute la production postérieure : « Certes le cinématographe Lumière ne ressuscitait pas l'ancienne magie mais il *ranimait* sans l'amener à la conscience, une sensibilité animiste ou vitaliste à l'égard de tout ce qui est animé par les « puissances dynamogènes » dont parle Bachelard, c'est-à-dire tout ce qui est à la fois fluide et en mouvement. Le cinéma lui, étend à tous les objets, cette fluidité particulière. Il les met en mouvement, ces immobiles. Il les dilate et les amenuise. Il leur insuffle ces puissances dynamogènes qui secrètent l'impression de vie. S'il ne les déforme pas, il les farde des ombres et des éclairages qui éveillent ou avivent la présence. Enfin, le *close up* (gros plan), cette façon « d'interroger » les objets (Souriau) obtient en réponse à sa fascination macroscopique un épanouissement de subjectivité : la bidoche pourrie du *Cuirassé Potemkine*, comme le verre de lait de *La Maison du Docteur Edwards* nous crient soudain au visage. « Les gros plans sont lyriques : c'est le cœur, non l'œil qui les perçoit ». (Belazs).

Dès lors toute la réalité extérieure est pénétrée par une sorte de vie fluide et mystérieuse. Edgar Morin peut écrire que les objets inanimés ont une âme de même que tous les éléments du cosmos. Il n'y a plus de séparation nette entre le microcosme et le macrocosme : « les paysages sont des états d'âme et les états d'âme des paysages ». Après Epstein, après

les surréalistes, mais de façon plus rigoureuse, notre filmologue peut identifier l'univers du cinéma à celui du rêve : du monde onirique, le Septième Art possède la vie ondoyante et protéiforme, le *charme*, la fascination magique. Le merveilleux devient réel (ce sera Méliès ou Cocteau) et le réel merveilleux (ce sera l'univers de Bunuel). Mais cela comporte un risque : l'hypnose cinématographique a souvent été constatée comme un fait et tout récemment élucidée par Amédée Ayffre qui assimile le spectacle cinématographique aux « arts d'assouvissement » dont a parlé André Malraux. Les racines de cette hypnose, de la passivité du public, de la puissance d'investissement psycho-physiologique du film, s'expliquent dès lors pleinement par ce caractère synthétique des images qui unissent la force de choc du réel et la séduction de l'imaginaire. Amédée Ayffre, en accord avec de nombreux pédagogues, dénonce l'aliénation fondamentale du spectateur qui, s'il ne sait se discipliner et mûrir (c'est tout le sens de l'éducation cinématographique) est devenu étranger à lui-même, à son monde quotidien, à sa condition terrestre, et, se trouve, à la manière du schizophrène, ravi dans un univers illusoire.

3. Transfiguration du réel

Edgar Morin tire de ces constatations des conclusions qu'on est en droit de ne point partager si on croit à l'existence du spirituel. L'auteur des *Stars*, sociologue lucide mais désabusé, fait l'inventaire des processus de régression mentale que provoque la consommation de films. Il y a pourtant à ses yeux un aspect moins alarmant de ce phénomène et ici nous retrouvons le surréalisme (et toute une tradition qui passe par le romantisme allemand), c'est que le cinéma est une machine « génératrice d'imaginaire » et qu'il éclaire l'homme dans sa nature semi-imaginaire. Redisons-le, c'est là se limiter à une vue strictement laïque de la réalité. Sans se porter tout de suite à l'autre extrême qu'ont représenté avec des variations notables, des écrivains comme Canudo, Marcel Schwob, Elie Faure, Abel Gance, Emile Vuillermoz et, aujourd'hui Amédée Ayffre, rappelons simplement la phrase d'André Bazin affirmant que nous découvrons à notre époque un réel « tel qu'en lui-même enfin le cinéma le change » — un réel qui est en quelque sorte accouché de son potentiel d'insolite et de singularité, un réel « incanté » selon l'expression du poète de *Métamorphoses du Monde*, Jean-Claude Renard. A

qui ne prend point au départ une attitude résolument matérialiste en face du monde, la transcription cinématographique de ce que nous vivons et de ce que nous sommes est de nature à en dégager le mystère fondamental. Ne nous cantonnons pas dans la théorie : une oeuvre comme celle de Mizoguchi n'est pas fascinante parce qu'elle crée une magie particulière mais parce que des films comme *Les Contes de la Lune Vague*, *L'Impératrice Yang-Kwei Fei*, *L'Intendant Sansho*, dissipant en quelque sorte la voile des illusions qui nous aveugle, livrent l'odyssée de la condition humaine dans une transparence privilégiée qui est aussi harmonie, équilibre mozartien, résolution des antagonismes (joie et douleur, réel et imaginaire) en une musicale unité. Mizoguchi illustre avec un art qu'on peut qualifier de sublime « ce pouvoir inégalable de révélation qu'il y a dans l'oeuvre cinématographique lorsqu'elle reste simplement fidèle à l'orientation esthétique qui lui est propre ». (2).

Mais la vérité profonde du monde pour le spiritualiste est complexe, mouvante et parfois terrible. Le sentiment du sacré lié aux pressentiments du mystère fondamental a souvent pris la forme de la terreur, voire de l'épouvante. Tel est bien le genre de « révélation » que dégage le réalisme brut et comme instantané des images transmises par un Bunuel (*Terre Sans Pain*), Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*), Georges Franju (*Hôtel des Invalides*). J'ai parlé longuement de ces trois auteurs dans mes *Miroirs de l'insolite*, et je ne peux guère faire mieux que répéter les termes dont j'ai déjà usé : l'objet chez Bunuel, Resnais et Franju devient réserve de cruauté, instrument de torture, dynamisme latent d'horreur. Le meilleur exégète de Bunuel, J. M. Aranda dit de lui ceci qui est vrai des deux autres cinéastes : « L'horreur est dans la chose décrite elle-même ; la logique imperturbable est le révélateur qui rend visible l'image et qu'on ne savait pas voir ». Rouquier va tout aussi loin mais en inversant l'horreur pour la faire aboutir dans le sillage de la Croix : *Lourdes* révèle aussi une horreur fondamentale mais qui s'enracine dans un tuf de souffrance fécondée par le Christ. Ceci est vrai encore des grands films de Rossellini : *Rome Ville Ouverte*, *Païsa*, *Allemagne Année Zéro*, où la fiction réduite au minimum, s'efface devant un néo-réalisme existentiel. Le plan, rugueux et d'une aspérité de roc, récuse les sortilèges qu'on associe géné-

(2) Amédée Aylfre, *Cinéma, Univers de l'Absence*, P. U. F. Coll. Nouvelle Recherche. p. 51.



Rêve et réalité se fondent en une harmonie privilégiée — LES AMANTS CRUCIFIÉS, de Kenji Mizoguchi.

ralement au cinéma. Ni onirisme, ni expressionnisme. Une simple saignée dans le réel. C'est le pus qui gicle ou la source d'eau fraîche. En fait, c'est une coulée de détresse et d'espoir qui se confond avec le flux même de l'image. Il n'y a plus magie dans la fascination qu'exercent sur nous les images mais appréhension viscérale et spirituelle d'un tragique irrécusable : le cinéma éclaire dans toute sa profondeur la condition humaine.

* * *

ÉTUDE

1. D'où vient l'impression de réalisme absolu qui se dégage du cinéma ?
2. Comment peut-on dire que le cinéma nous plonge dans la magie et le rêve ?
3. Y a-t-il danger pour le spectateur d'être complètement fasciné par l'image ?
4. Le cinéma prête-t-il facilement un aspect spiritualiste aux choses, aux êtres et au monde ?