

Annie GOLDMANN et Jacques Leenhardt

Respectivement Sociologue du cinéma français, d'une part,
et sociologue et philosophe, Directeur d'études à l'EHESS, d'autre part

(1967)

“Essai de sociologie
du cinéma :
MORGAN ou l'impossible
révolution.”

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES

CHICOUTIMI, QUÉBEC

<http://classiques.uqac.ca/>



<http://classiques.uqac.ca/>

Les Classiques des sciences sociales est une bibliothèque numérique en libre accès, fondée au Cégep de Chicoutimi en 1993 et développée en partenariat avec l’Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC) depuis 2000.

UQAC

<http://bibliotheque.uqac.ca/>

En 2018, Les Classiques des sciences sociales fêteront leur 25^e anniversaire de fondation. Une belle initiative citoyenne.

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle :

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

**L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs.
C'est notre mission.**

Jean-Marie Tremblay, sociologue

Fondateur et Président-directeur général,

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur associé, Université du Québec à Chicoutimi

Courriel : classiques.sc.soc@gmail.com

Site web pédagogique : <http://jmt-sociologue.uqac.ca/>

à partir du texte de :

Annie GOLDMANN et Jacques Leenhardt

“Essai de sociologie du cinéma : Morgan ou l’impossible révolution.”

In revue *L’Homme et la société*, N. 6, octobre-novembre 1967. pp.
171-174. Creative Commons.



Police de caractères utilisés :

pour le texte : Times New Roman, 14 points.

pour les citations : Times New Roman 12 points.

pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour
Macintosh.

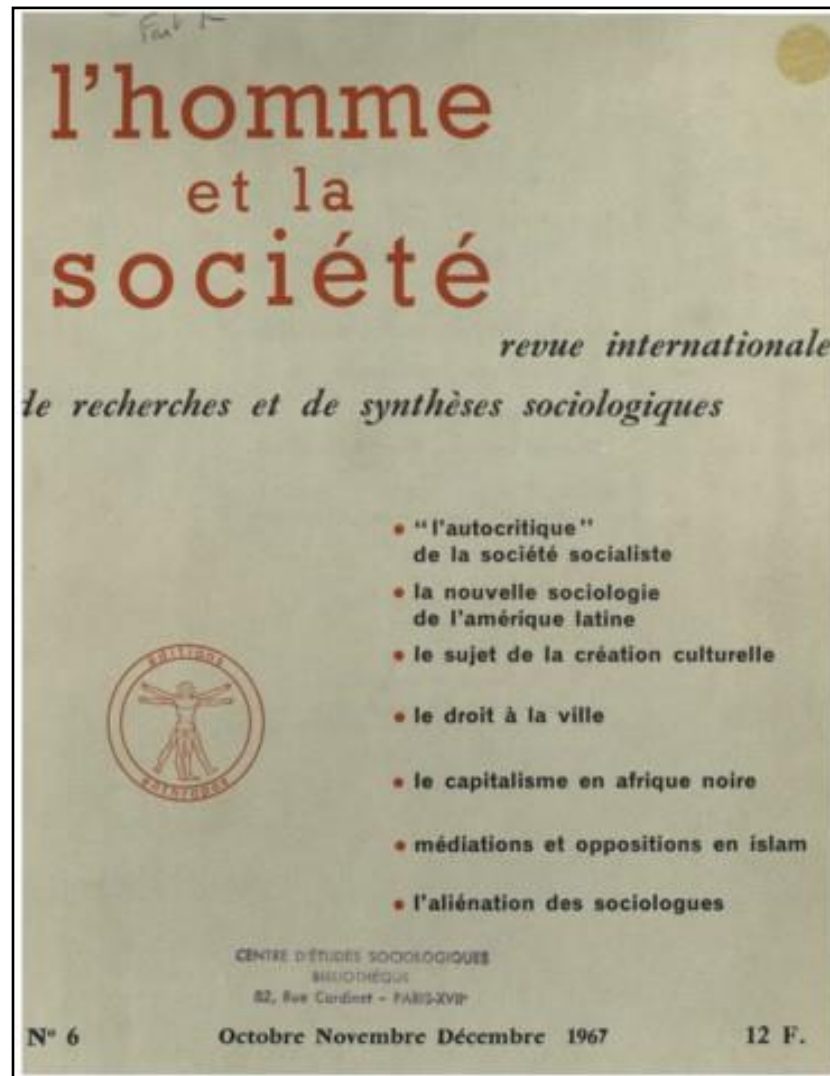
Mise en page sur papier format : LETTRE US , 8.5” x 11”

Édition complétée le 23 mai 2023 à Chicoutimi, Québec.



Annie GOLDMANN et Jacques Leenhardt

“Essai de sociologie du cinéma :
Morgan ou l’impossible révolution.”



In revue *L'Homme et la société*, N. 6, octobre-novembre 1967. pp. 171-174. Creative Commons.

Note pour la version numérique : La numérotation entre crochets [] correspond à la pagination, en début de page, de l’édition d’origine numérisée. JMT.

Par exemple, [1] correspond au début de la page 1 de l’édition papier numérisée.

[171]

Annie GOLDMANN
et Jacques Leenhardt

“Essai de sociologie du cinéma :
Morgan ou l'impossible révolution.”

In revue *L'Homme et la société*, N. 6, octobre-novembre 1967. pp. 171-174. Creative Commons.

« *MORGAN (A suitable case for treatment) (1966), film anglais de Karel Reisz, avec Vanessa Redgrave, David Warner. Un beatnik vit dans une voiture, en face du somptueux appartement occupé par sa femme. Celle-ci demande le divorce. Il refuse et l'agace de mille plaisanteries. Fanatique de la jungle, des gorilles, de Tarzan, il les incarne dans les rues de Londres. C'est une farce énorme, riche en gags... »*

Pariscope n°69.

La raison d'être d'une nouvelle méthode d'analyse est d'apporter un regard neuf sur les œuvres et d'essayer de dégager une de leurs significations fondamentales. L'analyse sociologique, dans la mesure où elle se propose de mettre en lumière la signification proprement sociale des films peut apporter une dimension importante qui semble, la plupart du temps, avoir échappé à la critique.

Dans cet ordre d'idées, il nous est apparu qu'un film comme *Morgan* de Karel Reisz, qui a été salué en général seulement comme un bon film comique, se révèle, à l'analyse, plus riche et plus profond qu'il ne l'apparaissait au premier abord.

De quoi s'agit-il en effet ?

Morgan est un artiste, un peintre, qui ne crée plus. Sa femme, Léonie, une jeune bourgeoise fortunée, l'a épousé pour vivre avec lui une existence bohème. Deux personnages les encadrent : leurs mères. Celle de Morgan, une vieille militante communiste qui représente la doctrine orthodoxe du Parti, et celle de Léonie, incarnation caricaturale de la bourgeoisie.

Entre ces deux univers en apparence totalement opposés (ce n'est qu'à la fin du film que cette fausse opposition sera explicitement niée) Morgan vit dans son univers propre, fait à la fois d'une image idéalisée de la révolution, symbolisée par le personnage de Trotsky, d'un amour immodéré pour les animaux sauvages en liberté ¹ et pour les héros de son enfance (Tarzan et King-Kong) *avec lesquels il s'identifie fréquemment*. Ces trois éléments ne forment d'ailleurs qu'une seule structure, la révolution devant amener l'état du bon sauvage, King-Kong devenant le justicier, le tout étant destiné à constituer un univers de pureté.

Cet univers, largement onirique, n'entre en contact avec le monde réel qu'à [172] travers l'amour de Morgan pour Léonie. C'est à travers Léonie qui, par ses velléités d'anticonformisme, s'efforce de comprendre et d'accepter Morgan, que celui-ci peut vivre en marge du monde réel, à l'intérieur de son propre univers. L'existence même de Morgan dépend de l'amour de Léonie.

Au moment où commence le film, Léonie, lasse des excentricités de Morgan, qu'elle ne cesse cependant pas d'aimer, a engagé une procédure en divorce et décidé de réintégrer le monde bourgeois ; mais Morgan qui ne *peut* vivre sans elle, fera tout pour la reprendre à son rival, Charles Napier, flegmatique et brillant jeune directeur d'une galerie d'art moderne. L'antithèse entre les deux hommes éclate dès le début du film. Muni d'un véritable arsenal, Morgan se rend chez Napier dans l'intention de lui faire un mauvais sort ; mais on le voit se laisser passivement désarmer par un Napier désinvolte et mondain, nullement impressionné par son visiteur. Morgan était parti pour « liquider » son rival, mais en fait, c'est lui qui est lamentablement chassé de cet univers policé, dans lequel il avait voulu apporter la violence. Expulsé de

¹ Le gorille, qui fonctionne comme un double de Morgan.

l'univers bourgeois, auquel il est visiblement incapable de se conformer, il retourne chez sa mère.

Pour celle-ci, cependant, il est un traître à sa classe, un petit-bourgeois qui a fait un riche mariage, alors que son père, militant de choc, est mort matraqué par la police.

Rejeté à la fois par l'univers bourgeois et par l'univers prolétarien, Morgan s'installe dans son propre univers, une voiture qu'il aménage en fonction de ses rêves, comme « un îlot de bon sens ». On y trouve au milieu d'un bric-à-brac invraisemblable, des portraits de Marx, Lénine et surtout de Trotsky, qui est le héros réel auquel s'identifie Morgan ; Trotsky, l'homme exilé par Staline (comme Morgan le rappelle au spectateur), poursuivi par les tueurs de ce dernier, et assassiné finalement d'un coup de piolet dans le crâne. Morgan sait bien qu'un jour le monde aura raison de lui, puisqu'il dit de lui-même : « Je suis un exilé qui attend le piolet. » Ce coup de piolet, ce sera le départ définitif de Léonie, son mariage avec Napier.

Personnage déchiré, Léonie, quoique décidée à épouser Napier, ne peut s'empêcher de ressentir une tendresse profonde pour Morgan et chaque rencontre fait naître en elle des doutes sur son choix. C'est dans la mesure où elle est tiraillée entre son goût pour la bohème et son besoin essentiel de rentrer dans l'ordre d'où elle est issue en épousant Napier, qu'elle offre à Morgan un visage qu'il ne peut accepter. Pour lui, épouser Napier équivaut à renoncer à la vie ; il ne saurait y avoir d'alternative.

Mais Morgan est aussi éloigné du monde sclérosé de sa mère que de celui de Napier. Se rendant avec elle sur la tombe de Marx pour y porter des fleurs, il mime le gorille devant la statue du père de la révolution au grand dam de sa mère pour qui cette simagrée est signe d'un profond irrespect. Or c'est tout le contraire et Morgan veut certainement ainsi affirmer sa complicité avec Marx. On peut rapprocher ce comportement de la fameuse légende du *Jongleur de Notre-Dame* pour qui la prière la plus fervente qu'il pût adresser à la Vierge fut de jongler, c'est-à-dire de s'exprimer dans son langage à lui et non pas dans celui des conventions admises. De même que la Vierge fit un miracle pour montrer qu'elle avait goûté l'hommage du jongleur, de même, on peut penser que, pour l'auteur du film, Marx a compris l'hommage que lui rend Morgan.



Par trois fois, Morgan tentera, par la violence, de briser l'intimité de Léonie et de Napier (au sens propre du terme, puisqu'il s'agit chaque fois d'actes centrés sur le lit).

La première de ces tentatives se solde par un échec ; de même qu'au début du film, Morgan avait été expulsé *manu militari* de la galerie de Napier, de même, dans cette scène qui illustre une fois encore son incapacité à intervenir dans le monde de Napier, Morgan fait accidentellement une chute d'un étage de la maison de Léonie. Le parallélisme entre les deux scènes est souligné par le fait que ces échecs en face de la réalité conduisent Morgan à une sorte de régression dans le rêve et dans l'enfance : chaque fois, il retourne chez sa mère.

Celle-ci, après lui avoir une fois encore exprimé combien elle était déçue par son incapacité à diriger quoi que ce soit, fût-ce lui-même, lui qu'elle rêvait de voir devenir un des dirigeants du pays, le met au lit et le borde comme un enfant. Alors Morgan rêve ; il rêve que Léonie, à cheval, le poursuit en tirant des coups de feu et en lui criant de « faire quelque chose ». Mais le cauchemar s'arrête soudain ; rétrospectivement, à la fin du film on comprendra qu'il annonce déjà la grande hallucination [173] finale dont il utilise le thème. Le rêve ne s'achève pas car Morgan ne renonce pas encore à la lutte. On voit déjà dans cette scène comment l'exigence essentielle de l'univers de la mère et de la femme de Morgan se rencontrent : *l'efficacité*. Incapable d'agir dans leur univers Morgan en sera irrémédiablement rejeté.



Une facétie de Morgan provoque un début d'incendie chez Léonie et met en danger ce qui commence à apparaître comme son « double », un gorille empaillé que Léonie sauvera de justesse en le jetant par la fenêtre. Dans cette scène, où une fois encore Morgan avait tenté de se mesurer à l'univers de sa belle-mère, on peut voir une aggravation du thème de la chute qui ponctue chacun de ses échecs. D'abord simple chute (hors de la galerie) puis chute brutale d'un étage (après avoir échoué à troubler la nuit de Léonie et de Napier) il tombe maintenant de trois étages et la fourrure de l'animal prend feu, ce qui annonce sa chute ultime, celle qui consacra l'échec définitif de Morgan et par

conséquent son entrée dans la folie (à la fin du film, vêtu d'une peau de gorille en feu, il descendra d'un building de vingt étages et après une course folle à travers la ville se jettera dans la Tamise).

*
* *

Ne parvenant pas à « convaincre » Léonie, Morgan l'enlève et l'emmène vivre au bord d'un lac de montagne, dans un paradis naturel. Pour cela, il a recours à un catcheur, Wally. Il faut s'arrêter quelque peu sur ce personnage qui participe à plusieurs univers. Il est le substitut du père de Morgan parce qu'il était son compagnon de lutte et parce qu'à sa mort, il est devenu le compagnon de la mère de Morgan. D'autre part son nom de catcheur est « le gorille », ce qui le fait aussi participer à l'univers de la nature, bonne et enfantine ; enfin, avec la mère de Morgan il est l'élément populaire du film, mais contrairement à elle, il se montre docile. Soumis à son autorité, un peu comme le peuple l'est au Parti, il s'incline aussi devant la bourgeoisie qui l'impressionne (il veut s'effacer devant la Rolls de la mère de Léonie) et enfin devant Morgan même dont les entreprises le séduisent. En réalité, son corps puissant ne cache que sa faiblesse. Au cours donc de cette robinsonnade, Morgan retrouve le monde enchanté de son enfance aux héros de laquelle il s'identifie de plus en plus. Ainsi, tandis que les images l'évoquent s'ébattant dans un petit lac de montagne de la région londonienne, le metteur en scène nous montre comment petit à petit son comportement devient celui de Tarzan évoluant dans une rivière infestée de caïmans, au point que les images du film original de Tarzan en viennent à remplacer celles de Morgan lui-même.

*
* *

Mais, malgré ses prières, et cette fois définitivement, Léonie refuse de le suivre et décide de l'exclure complètement de sa vie ². Abandonné par celle qui est la seule à ressembler à ses rêves (« Rien dans le monde n'est aussi beau que mes rêves, sauf toi »), Morgan va peu à peu s'enfoncer dans le monde de l'imaginaire.

² Pour cela elle est obligée de l'abandonner en le livrant à la justice, comme Patricia, dans *A bout de souffle* qui élimine Michel en le dénonçant.



C'est le jour du mariage de Léonie et de Napier. Comme King-Kong, Morgan, revêtu de sa peau de gorille, escalade l'immeuble où se déroule la brillante réception. Il fait irruption au milieu des convives affolés, et prend Léonie dans ses bras. Mais cette ultime tentative d'enlèvement échoue. Léonie protège sa fuite mais ne le suit pas, et Morgan-Gorille s'échappe, traînant à travers les rues sa fourrure qui a pris feu. On assiste alors à une très longue course à travers le labyrinthe de la ville qui se termine par l'ultime chute dans la Tamise.

Mais le masque de gorille a rétréci dans l'eau, et Morgan, qui ne parvient plus à l'ôter, reste prisonnier de ses rêves. Lorsqu'il arrive enfin à l'arracher, on sent immédiatement qu'il ne retrouve pas son identité antérieure, il est condamné à rester dans son monde d'enfant, son dernier refuge. Meurtri, affalé dans un tas d'ordures, hagard, il voit en rêve le monde entier allié contre lui pour l'abattre. La machine sociale (symbolisée par une grue conduite par Napier et un agent de police) a eu raison de lui. On le suspend à un câble de grue, on lui passe une camisole de force, et enfin on l'assoit dans un fauteuil de dentiste. La scène se passe dans une sorte d'entrepôt où trônent les portraits de Staline, Lénine et Trotsky. Des ouvriers en costume de la révolution de 1917 apparaissent de toute part, menaçants, le fusil à la main. Sur l'air de [174] « mon beau sapin » qui se changera peu à peu en litanie religieuse, on entend le refrain :

« Tout ce qui est saint est profane
Tenez haut le drapeau rouge.
Malgré les traîtres et les lâches. »

À ce moment arrivent à cheval la femme, la mère et la belle-mère de Morgan, toutes trois habillées en militaires et toutes ensemble, avec les ouvriers, tirent sur Morgan. Longue scène de fusillade. On aperçoit alors que les deux extrêmes de l'univers du film se rejoignent. Il n'y a pas d'un côté la bourgeoisie et de l'autre les prolétaires. La partition de l'univers se fait en fonction de Morgan qui représente la vie, la révolution à sa manière, l'amour et la nature. Par rapport à lui, le bourgeois et le révolutionnaire institutionnalisé sont équivalents. Les

uns et les autres refusent le changement, le mouvement, la vie. Aussi les voit-on unis pour éliminer Morgan : la mère prolétarienne, la belle-mère bourgeoise, et même sa femme. On comprend dès lors que toute la vie de Morgan a été une tentative malheureuse pour échapper à l'univers figé du parti, mais qu'elle s'est heurtée à un autre univers, tout aussi figé, celui de la bourgeoisie. Nulle part de liberté, que dans le rêve ; liberté, nature, vie, tout cela s'appelle dans le film, fleurs, enfant, King-Kong, Trotsky, idéal hors d'atteinte dans le monde concret des hommes. Alors Morgan abandonne la lutte, et puisque ses rêves ne sont que des rêves, il continuera à couvrir la terre de faucilles et de marteaux, en arrangeant artistement des fleurs dans le jardin d'un asile de fous.

Le film se termine sur une scène où l'on voit Léonie enceinte et rayonnante de joie, venant rendre visite à Morgan occupé à ses plantations. Elle lui apprend que l'enfant qu'elle porte est de lui et qu'ainsi il aura semé en elle une graine de folie qui croîtra à l'ombre d'un monde qu'il haïssait.

Il est intéressant de rapprocher *Morgan* du film tchèque *Du courage pour chaque jour* de Schorm qui, en dépit d'un certain optimisme de commande, expose la même problématique. Là aussi, le héros, révolutionnaire convaincu, se retrouve confronté à une société de « petits-bourgeois » où la foi révolutionnaire ne rencontre plus d'échos. Et ceci est d'autant plus significatif qu'il s'agit d'une production socialiste et que la déception du héros rejoint paradoxalement celle de Morgan.

Un autre rapprochement peut enfin être fait avec la problématique de la pièce « *Les Paravents* » de Jean Genêt. Là aussi, les révolutionnaires du village se sont « organisés » sur le modèle de l'armée française et ne font plus qu'un avec elle par rapport à Saïd qui représente pour Genêt, la vraie révolution, celle qui ne s'arrête pas. Ainsi, dans la scène où chaque révolutionnaire vient raconter le mal qu'il a fait dans sa journée, pillage, assassinat, etc., la mère de Saïd vient dire qu'elle a passé sa journée à cambrioler les maisons des révolutionnaires qui étaient partis.

« Pendant que les hommes empilaient les têtes, les cœurs et les mains coupées, je faisais le guet, Leila volait les robes et les moulins à café, et Saïd l'aidait » (*Les Paravents*, L'Arbalète 1961, p. 130).

Ce que disent *Les Paravents* et *Morgan* c'est que la révolution au pouvoir devient impure ou, si l'on veut, qu'il y a une autre révolution que celle qui a été faite. De même que c est un combattant de la révolution qui tuera Saïd qui ne veut pas se conformer à l'ordre, fut-il nouveau, de même les ouvriers et la mère de Morgan se joindront aux bourgeois pour l'éliminer.

Cette situation tragique de la révolution qui structure des œuvres aussi diverses que celles dont on vient de parler, fait assurément partie d'une vision du monde actuellement importante. C'est à partir de la compréhension de cette problématique que *Morgan* devient compréhensible dans toute sa cohérence et même si, pour des questions matérielles, il n'a pas été possible d'intégrer beaucoup de détails concrets à cette rapide présentation, innombrables sont-ils à s'ordonner dans cette perspective et à donner plus de force aux yeux du public à l'œuvre entière. « *Morgan*, une farce énorme riche en gags ? » Non. Bien plutôt une tragédie très contemporaine.

Fin du texte