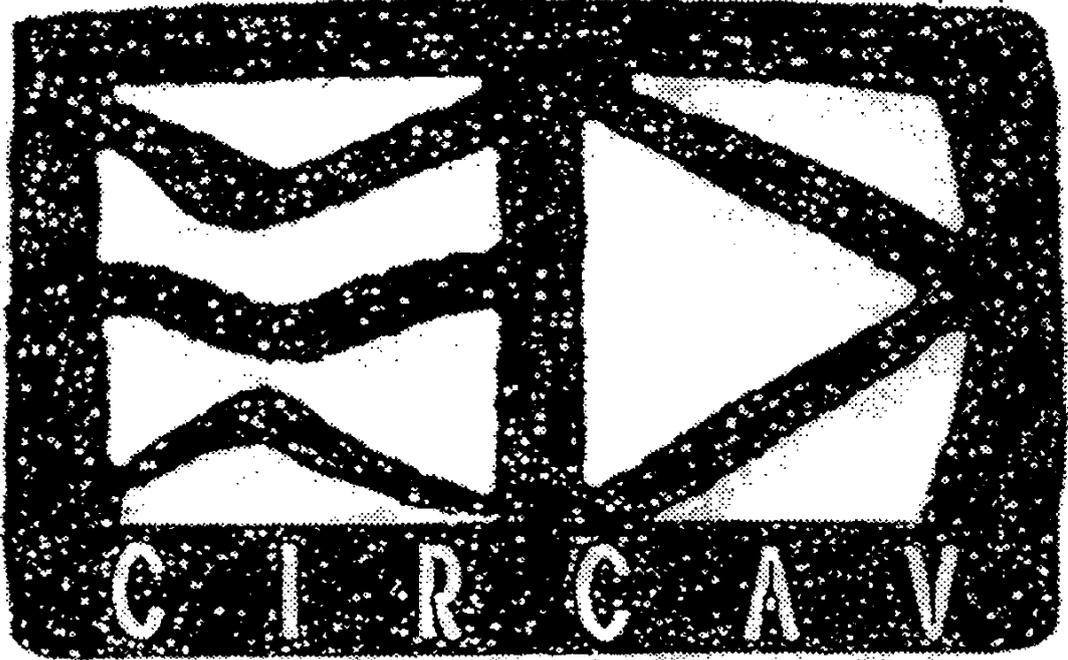


LES CAHIERS

DU



N°5

L'IMAGE
ET LE CORPS

Centre Interdisciplinaire de Recherche
sur la Communication Audio-Visuelle

GERICO - Université de Lille 3

Sommaire

La parole divine et ses incarnations.
par Claude AZIZA p. 9

Les culturistes : Muscle-opéra.
par Laurent AKNIN p. 15

Tendre corps féminin : le plus bel apanage du péplum.
par Michel ELOY p. 21

Le corps heureux.
par Elena DAGRADA p. 45

Les corps comiques à travers les âges.
par Frédéric BORGIA p. 55

Le corps d'armée.
par Soïzick DAVID p. 59

Brève identification d'une représentation corporelle au cinéma.
par Jacques LEMAITRE p. 63

L'articulation des corps au cinéma.
par Odile BÄCHLER p. 69

Le corps du délit ou communiquer l'incommunicable au cinéma.
par Patrick LOUGUET p. 81

Le geste auguste du vainqueur (image du corps sportif triomphant, à la télévision).
par Bernard LECONTE p. 103

Quelle image, pour quel corps ?
par Christine PORCHER p. 109

Main basse sur le produit.
par Margrit TRÖHLER p. 121

Dessins en déroute.
par Dominique DELHAYE p. 129

L'image chorégraphiée : le miroir en abyme.
par Alberte RAYNAUD p. 143

Photogénie des colonies.
par Véronique VICAIRE p. 155

André Kertesz : substitutions, dualité et distorsions des corps
par Annie-Laure WANAVERBECQ p. 159

A vue de nez
par Philippe BONNEFIS

DECADRAGE :
De la promotion du cinématographe à celle du cinéma.
par Christine CROQUET p.171

A bout de souffle ou l'attraction du montage en jeu.
par Ivàn BAKOUNYI p. 185

Notes de lecture : ouvrages récemment reçus.

PRESENTATION

*"Enée tire son épée; il en menace ceux qui s'approchent
Et, si sa docte compagne ne l'avertissait
Qu'il s'agit de pauvres vies flottant sans corps,
Présentant l'image vide d'une forme,
Il se jetterait en vain sur ces ombres pour les frapper du glaive."
(Virgile, *Enéide*, VI, 290-294)*

A l'orée de toute descente aux Enfers, nous sommes guettés par cette première vérité : on croit saisir un corps et on saisit une image. Car on désire l'image comme on désire un corps. Proust, Freud, Lacan, Christian Metz n'ont pas, depuis, trahi la vision de Virgile.

Il fut un temps où le cinéma, semble-t-il (mais méfions-nous des pièges de la nostalgie, dirait Garcia Marquez), vivait en toute innocence la plénitude de la fusion image-corps. Du père de famille s'épanouissant à contempler sur l'écran l'évolution de pulpeuses starlettes, aux idolâtres de Garbo ou de Gary Cooper, c'était le même culte nourricier : la chair était joyeuse et on dévorait tous les films.

Remontée aux sources ? Régression délicieusement assumée ?

Les Cahiers du CIRCAV ont voulu, pour leur cinquième numéro, s'ouvrir sur un hommage à l'un des genres populaires qui ont le plus naïvement, le plus magnifiquement sacralisé le corps : le péplum. Ainsi l'on découvrira, sous la plume des trois grands spécialistes que sont Claude Aziza, Laurent Aknin et Michel Eloy, que la volupté et la musculature, couple fécond au point d'engendrer des séries, faisait bon ménage avec l'épineuse question théologico-iconographique de l'incarnation du divin... Un éclectisme au parfum d'Italie, auquel Elena Dagrada restitue son contexte, en l'éclairant de sa profonde connaissance du cinéma des premiers temps. Frédéric Borgias lui donne la réplique du côté des comiques américains.

Mais *"Dieu créa l'homme à son image"* (autre histoire ancienne) et ainsi naquit la métaphore : celle d'un corps humain voué à signifier plus et autre chose que lui-même. L'image (poétique) n'allait plus le lâcher : figé dans une apparence, il fonde des paradigmes comme nous le rappelle le "corps d'armée" de Soizic David; poursuivi dans sa mouvance et le principe de son mouvement, il exacerbe la pulsion scopique, ainsi que l'auscultent Jacques Lemaitre, Odile Bächler et Patrick Louquet. Comment s'étonner dès lors, qu'au terme d'une quête synesthésique que n'aurait pas renié Baudelaire, l'odorat lui-même, apparemment exclu du champ de l'audiovisuel, devienne sous la plume d'un Cendrars révélé par Philippe Bonnefis, le vecteur privilégié d'un voyage poétique dont le cinéma est l'ultime postulat ? L'image aussi voyage, elle fait du corps l'une des dernières terres d'exploration. Sans attendre les *hommes-Tron* de Walt Disney, ni même la transgression des premiers gros plans, le corps-microcosme des humanistes de la Renaissance décrit la fascination du fragment corporel.

Les médias lui font chorus : presse, publicité, télévision, morcellent et recomposent à l'envie un corps soumis au dynamisme de signifiés multiples et proliférants. Ce sont les explorations de Bernard Leconte, Christine Porcher et Margrit Tröhler.

Il était donc logique que ce numéro s'achève sans s'achever, laissant aux artistes, et au discours plastique le soin de peindre les figures toujours renouvelées de l'image épousant le corps. Dessin, vidéo, danse, photographie, commentés par Dominique Delhaye, Alberte Raynaud, Véronique Vicaire et Annie-Laure Wanaverbecq laissent mesurer tout le champ des possibles.

Notre rubrique Décadrage, fidèle à l'accueil que propose le CIRCAV aux recherches en cours, confirme la tradition d'ouverture qui est la nôtre.

**Yannick LEBTAHI et Françoise THOMÉ-GOMEZ,
CIRCAV-GERICO.**

L'incarnation de la parole divine au cinéma

par Claude AZIZA

Genèse

De la métaphysique, avant toute chose, et pour cela risquons l'impair. Dieu, comme le dit la *Genèse*, a-t-il fait l'homme à son image, ou bien, s'il faut en croire la mythologie grecque, les hommes ont-ils créé des dieux semblables à eux? L'alternative relèverait en d'autres lieux du débat d'école si elle n'était, ici, d'une importance capitale et n'aboutissait logiquement à une seule conclusion, quelle que soit la réponse qu'on lui donne : la divinité, qu'on la nomme Dieu le Père ou Zeus Pater (en latin : Jupiter), ne peut, ne doit être représentée à l'écran que sous la forme d'un de ces mortels qu'elle créa ou qui la créèrent.

Logique. Forcément logique. Mais si peu métaphysique.

Deutéronome

Car le culte de l'image, s'il est la raison d'être du cinéma et du spectateur, trop souvent naïf (l'inculte de l'image...) est en contradiction avec le commandement divin du *Deutéronome*. D'où l'incompréhension des Anciens devant le culte juif, au point même de confondre Jéhovah avec le Dieu des nuages ou des éléments naturels. Savaient-ils, ces braves païens, qu'ils ouvraient ainsi la voie aux scénaristes d'Hol-

lywood et au plus mégalomane d'entre eux (ne se prenait-il pas pour un dieu ?), Cecil B. De Mille, comme on le verra par la suite? Le christianisme mit un peu d'eau dans son vin en autorisant du bout des lèvres, après des symboles agricoles empruntés au judaïsme, la représentation, sur mosaïques catacombaïres, de Jésus et des Apôtres, à une époque fort tardive. Plus tard encore, à Byzance, on se tua pour des images. Les iconolâtres, favorables à leur culte, se heurtant aux iconoclastes, qui y étaient hostiles. Ils ouvraient, eux aussi, sans le vouloir, une voie duplice sur le thème voir ou ne pas voir et dont l'aboutissement cinématographique aura été la double version du film *Le Message* (Moustapha Akkad, 1976), l'une et l'autre sans le Prophète, selon le public visé.

Exode

Pourtant le récit biblique, très vite porté à l'écran, dès 1903, par un *Samson et Dalila* (mais notons qu'à cette date il y a déjà quatorze Passions, la première étant de 1897 !) ne peut se passer de l'intervention divine. La structure des films muets, la présence de cartons, l'absence de paroles (mais non de musique) le goût pour la fantasmagorie (Méliès filme en 1899 un *Jésus marchant sur les eaux*) ne laissent pas d'autres choix que l'absence ou la vision mystique. Celle-ci se réfugiant, les deux Testaments confondus, dans les apparitions angéliques. Car les anges sont les messagers de Dieu, un peu comme Hermès l'est de Zeus. On les verra ainsi venant annoncer la destruction imminente de Sodome dans *La Bible* de John Huston (1966) ou se colleter avec Jacob - le record du ridicule est ici atteint par *Jacob : l'amour, la haine, la violence* (Marcello Baldi, 1963) : tout un programme. Les voies du Seigneur sont insondables, même quand elles empruntent celles

de la lutte gréco-romaine.

On préférera, pour personnifier le messager divin, la très belle séquence de *Jason et les Argonautes* (Don Chaffey, 1963) où Hermès, dont la statue gît mutilée sur le sol (déjà dans la Grèce on ne respectait plus les dieux!) et qui a pris la forme d'un vieux mendiant, répond aux questions sceptiques du héros et l'entraîne sur l'Olympe. Car dans le cinéma mythologique, les dieux n'hésitent pas à faire partager leur intimité au spectateur. Partout l'Olympe et les Olympiens, Zeus en tête. Dans *Jason*, dans *Le Choc des Titans* (Desmond Davis, 1980), dans *Ulysse contre Hercule* (Mario Caiano, 1961) dans *Les Aventures d'Hercule* (Lewis Coates, 1983), pour ne citer que ceux-là : le Maître de l'Olympe, tout de blanc vêtu, le chef parfois couronné et la barbe fleurie, parle, ordonne, fulmine, tonne.

Ainsi donc par un curieux renversement d'imaginaire Zeus a pris au cinéma les traits que l'on attribue au Père Noël, dont chacun sait qu'il n'est que l'anthropomorphisation, sur un mode ludique, de la figure divine. Telle qu'on peut la voir, le crâne un peu plus chauve, dans les dessins animés de Jean Effel (*La Création du Monde*, film d'animation d'Edouard Hoffman, d'après Effel, 1958). Tout comme la représentation de Moïse à l'écran s'est inspirée de celle de Michel-Ange. Ainsi dans *Les Dix Commandements* (Cecil B. De Mille, version de 1956), Moïse / Charlton Heston, sorti à la fois de la Renaissance italienne et des studios de Cinecitta, entretient un dialogue, que la postérité a jugé fructueux, avec Dieu. Dialogue au sommet ... d'une montagne, où la parole divine se manifeste sous la forme de phénomènes naturels et d'une voix off. Le cas est emblématique : la grandiose nature est le truchement de Dieu qui ne prend que rarement la parole. D'aucuns

pourraient faire remarquer avec un brin de malice que Zeus aussi se manifeste par les phénomènes naturels : n'est-il pas le maître des éléments, ses attributs ne sont-ils pas la foudre et les éclairs ? "*Jupiter tonat*" ("Jupiter tonne") disaient les Romains, pour signifier qu'il y avait du tonnerre. Ici (*Les Dix Commandements*) des ciels d'orage et le texte de la Genèse, là (*Samson et Dalila*, De Mille, 1949) un globe terrestre émergeant des nuages et une voix off rappelant que l'impiété engendre la peur et la tyrannie alors que l'étincelle divine est garante de liberté...

On le voit bien, le dialogue est difficile, au cinéma aussi, entre l'homme et Dieu. Certes Don Camillo avait réussi l'exploit de communiquer avec le ciel. Mais le Seigneur s'est montré une bonne pâte. Il est plus rude dans *La Folle histoire du monde* (Mel Brooks, 1981), où il aboie ses commandements à un Moïse grincheux ("*C'est bon, c'est bon, je ne suis pas sourd*") et maladroit (il a laissé tomber les tables de la Loi). Après tout, la parodie vaut bien les chromos inspirés des documentaires américains des années 50, style "Connaissance du monde" et merveilles de la nature.

Pourtant, et le paradoxe va encore augmenter, ces dieux de la mythologie qui peuplent les écrans et qui parlent haut et fort sont souvent ridicules (Vulcain et Vénus dans *Les Aventures du baron de Münchhausen*, de Terry Gilliam, 1988), parfois attendrissants (Mars, joué par Jean Marais, dans *L'Enlèvement des Sabines*, Richard Pottier, 1958), toujours impérieux. Mais rarement obéis au pied de la lettre. D'ailleurs comment le pourraient-ils, puisque Zeus lui-même n'est pas maître de son ménage? Il doit, comme le montrent, par exemple, *Le Choc des Titans* ou *Jason et les Argonautes*, compter avec son épouse, l'acariâtre Héra...

En revanche, on ne badine pas avec le Dieu de la Bible : l'impiété appelle immédiatement le châtement, individuel (Caïn, par exemple, chez Huston et bien d'autres) ou collectif (Sodome, par exemple, toujours chez Huston ou chez Aldrich et Leone dans *Sodome et Gomorrhe*, 1963). Samson est puni de sa luxure et de son orgueil, tout comme David (*David et Bethsabée*, Henry King, 1951; *Le Roi David*, Bruce Beresford, 1985). Salomon lui-même, malgré tout son jugement, est menacé du courroux divin : n'a-t-il pas donné une large hospitalité à la païenne Balkis (*Salomon et la Reine de Saba*, King Vidor, 1959) ? Quand on sait que le roi Salomon autorisa des cultes idolâtres à Jérusalem, on se dit que, parfois, le cinéma est plus pointilleux que la Bible elle-même...

Ce châtement qui attend les pécheurs est, sans doute, la plus courante manifestation implicite de la parole divine au cinéma. Il peut prendre les formes les plus diverses mais il affectionne la catastrophe, le tremblement de terre, l'éruption volcanique. Car, dans la Bible et au cinéma, il n'est pas bon de transgresser les interdits divins, comme en témoigne l'histoire en technicolor de quelques héroïnes aux lèvres peintes : Ruth (prêtresse de l'idole moabite dans *L'Histoire de Ruth*, Henry King, 1960) Jézabel (dans *Sins of Jézabel*, Reginald le Borg, 1953). Voyez aussi ce qui est arrivé aux pauvres Egyptiens à la poursuite de

Moïse, au pauvre assyrien à celle de Judith (*Judith de Béthulie*, D.W. Griffith, 1913; *La Tête du tyran*, Fernando Cerchio, 1959), aux pauvres babyloniens à celle de Daniel (*Les Esclaves de Babylone*, William Castle, 1953). Sans oublier ces Pompéiens et ces Romains trop occupés à manger du chrétien dans l'arène et qui se voient rappeler à l'ordre, les uns, dans les 17 versions des *Derniers Jours de Pompéi*, les autres, dans les 10 versions de *Quo Vadis*...

Juge et roi

Juge et roi à la fois, c'est ainsi que le Dieu de la Bible se présente au cinéma. Certes, on le veut parfois plus débonnaire, sous les traits d'un brave barbu (dans *Les Verts Pâturages* de William Keighley, 1936, par exemple). Mais le débonnaire va mal avec le sacré. Tout compte fait et si l'on admet à regret que le véritable pouvoir aujourd'hui se trouve dans les puissances d'argent, on aura, à mon sens, la plus juste représentation de Dieu au cinéma dans *Bandits, Bandits*, (Terry Gilliam, 1981). Dieu, interprété par Ralph Richardson, se présente comme un jovial homme d'affaires mais, ne nous fions pas aux apparences, il gère au mieux son Monde et suit attentivement la hausse ou la baisse de ses valeurs.

Claude AZIZA,
université de Paris 3.

Muscle-Opéra

par Laurent AKNIN

Nous sommes en 1958. Le cinéma italien est en plein marasme. Soudain, un sauveur apparaît : il se nomme Steve Reeves et vient de tourner dans un film intitulé *Les Travaux d'Hercule*, travaux qui rapportent neuf cent millions de lires et se placent en tête du box office de l'année. Ce chiffre ne sera égalé, l'année suivante, que par *Hercule et la reine de Lydie*. Le succès est conséquent dans le monde entier, y compris les Etats-Unis. Du jour au lendemain, ou presque, Steve Reeves devient une star mondiale et impose un nouveau type de héros cinématographique en couleurs et écrans larges : le surhomme musclé. Toujours prompts à exploiter un nouveau filon, les Italiens s'empressent de produire des suites aux exploits d'Hercule et lui donnent des petits frères, en ressuscitant Maciste (héros du cinéma muet issu de *Cabiria*) et en convoquant Ursus, Taur, Samson et Goliath pour leur donner un sérieux coup de main au milieu d'autres gladiateurs à la musculature huilée. Les culturistes deviennent les nouveaux dieux de Cinecittà; ils se nomment Ed Fury, Gordon Scott, Reg Lewis, Gordon Mitchell,

Brad Harris et sont pour la plupart d'origine d'américaine¹. C'est un nouveau genre cinématographique, le "muscle-opéra", à la carrière prolifique, lucrative et éphémère (plusieurs dizaines de films entre 1958 et 1965). Les culturistes règnent sur le cinéma-bis.

Cet avènement n'est certes pas le fruit du hasard. Dans les années cinquante, le culturisme est en plein essor; Steve Reeves a déjà fait la couverture de toutes les publications spécialisées. En 1947, il est déjà "M. America", puis en 1950 "M. Univers", devant Reginal Park, lui-même futur interprète d'Hercule (sous la direction de Mario Bava et de Vittorio Cottafavi). En Californie, à Santa Monica, l'un des endroits les plus à la mode (on dirait "branché" aujourd'hui) était la "muscle beach", la plage des culturistes, fréquentée par la quasi totalité de la future colonie musclée des studios italiens : Steve Reeves, Dan Vadis, Gordon Mitchell et autres. Avant de se retrouver en Europe, bon nombre d'entre eux auront fait leurs premières armes dans le "show-biz" en participant à la revue de Mae West qui, dans les années cinquante, présentait un véritable show antio-culturiste dans lequel elle apparaissait entourée de géants body-buildés en petite tenue.

Pendant ce temps-là, le cinéma italien, qui ne se porte pas très bien, cherche de nouvelles formules. Dès 1950, des tentatives sont faites pour remettre à l'honneur le genre du "film antique" qui a fait la gloire de la cinématographie italienne du temps du muet; mais, entre divers "remakes" (*Messaline*, *Spartacus*, *Theodora*), le plus grand succès est réalisé par la célèbre "Lux" avec *Ulysse* (1953)². Pietro Fran-

1 - A l'exception de "Kirk Morris", maître-nageur vénitien. Depuis quelques années, le fanzine français Ciné-zine-zone consacre des dossiers à la carrière des culturistes en Italie.

2 - Ce sera l'une des dernières réussites de la "Lux", qui va complètement passer à côté du renouvellement du cinéma populaire italien, en s'accrochant aux vieilles formules. Ainsi, après avoir envisagé un remake de

cisci, qui a du nez (à défaut de talent) "sent" que le filon gréco-mythologique est porteur (et ce d'autant plus qu'après 1956, Rome va vivre dans une ambiance de Grèce antique, car c'est là qu'auront lieu les Jeux Olympiques de 1960). Et s'est en voyant *Athéna*, film américain de Richard Thorpe, situé dans le milieu culturiste, que Francisci repère Steve Reeves. Il renoue ainsi non seulement avec la tradition du film antique, mais aussi avec celle du Forzuto, le genre des hommes forts du cinéma muet italien, un des plus populaires de 1913 à 1926, et dont les héros se nommaient Maciste, Saetta, Ajax³. Toutefois, les canons esthétiques ont beaucoup changé depuis le temps de Bartolomeo Pagano : Steve Reeves est une perle de culturisme et non un docker génois, il ne s'agit plus de Forzuto, massif et lourd (voire bedonnant), mais d'un athlète formé aux canons mondiaux du body-building. Le muscle-opéra s'inscrit dans le genre cinématographique italien par excellence : le peplum, sans le recouvrir entièrement - certains peplums ne sont pas forcément des films "musclés", ou du moins ne privilégient pas cet aspect. D'un autre côté, de même que le Maciste muet avait quitté son univers antique pour se retrouver en complet-veston et même en uniforme, le Maciste nouveau et ses petits

cousins se promènent en tous lieux et en toutes époques, de la préhistoire à la Russie des tzars (mais jamais, il faut le noter, à l'époque contemporaine : Maciste est un mythe qui se promène dans des cadres historiques tout aussi mythiques). Le dénominateur commun à tous ces films, en dehors d'une structure narrative quasi-immuable, est le corps musclé, hypertrophié du héros, qui est sa seule arme, sa seule manifestation. Maciste n'existe que par son corps. Sa psychologie est extrêmement réduite, de même que ses lignes de dialogues; "idéali-sation absolue du héros positif",⁴ il est une masse musculaire, un bloc primitif (primaire ?) beaucoup plus proche de Tarzan que de Superman⁵. Sa force est son seul pouvoir, son corps son attribut - et il l'exhibe à longueur de films. Les grands films du cycle "Hercule" (les deux premiers signés Francisci, celui de Bava et ceux de Cottafavi) conservent encore une part d'humanité au personnage : il est marié, il est capable de sentiment et d'humour. Mais très vite, et c'est exemplaire dans le cas de Maciste, à la carrière beaucoup plus remplie, il perd ces caractéristiques pour devenir une véritable abstraction, un être-machine réduit à ses seuls muscles voués au bien de l'humanité. Il n'a ni racine, ni passé, ni futur. Maciste déclare être "né de la

Cabiria, la Lux produit un calamiteux *Carthage en flammes* au moment où triomphe Steve Reeves. Cf. A. Farassino et T. Sanguineti : *Lux film, esthétique et système d'un studio italien*, éd. du festival de Locarno, 1984.

3 - Sur ce sujet, cf. Monica Dall'Asta : *Un Cinéma musclé*, éd. Yellow Now, 1992.

4 - Alain Garel, "Le Peplum" in *La revue du Cinéma* n° 305, avril 1976, p. 41.

5 - Comme le note Umberto Eco : "*Les BD, et surtout les meilleures, celles de Hogarth, font de la musculature de Tarzan le sujet même du dessin, s'apparentant à de véritables manuels d'anatomie. Au cinéma, Johnny Weismuller (...) rappelle les couvertures de ces magazines pour culturistes forts et vigoureux qui n'aiment que leur maman (...)* De *Hercule* (dont Tarzan a explicitement pillé plusieurs travaux) jusqu'aux *supermen* de la BD actuelle, la parenté est évidente" ("Grandeur et décadence du surhomme", in *De Superman au surhomme*, 1978, éd. Grasset p. 129). Ajoutons que Gordon Scott, l'un des meilleurs interprètes de Maciste, a commencé sa carrière aux USA en incarnant Tarzan.

Pierre" (dans *Maciste contre le cyclope*), venir "du bout du monde" (dans *Le géant à la cour de Kublaï Khan*). Effectivement, il semble avoir parcouru une longue route pour débarquer, torse nu, dans l'Ecosse du XVII^{ème} siècle après J.C. (dans *Maciste en Enfer*).

Ce bloc massif va cependant révéler des failles. On notera tout d'abord qu'à l'évidence, pour un surhomme, sa virilité est inversement proportionnelle à sa musculature. Maciste est presque un héros infantile; il n'est pas marié, rarement fiancé (et dans ce cas cet amour est pur et chaste). Il se bat plus volontiers pour un autre couple. D'un autre côté, le culturiste est parfois doté d'un compagnon (*Hercule contre les vampires*), et Taur forme un charmant couple avec son ami noir. Mais son plus grand plaisir semble être d'exposer son corps parfait à des tortures effroyables en une quête explicitement masochiste. Car, s'il est une spécialité du peplum italien en général et du muscle-opéra en particulier, ce sont bien les innombrables supplices infligés au héros de service. Revenons à Maciste dans *Maciste en enfer*, un des épisodes les plus intéressants de la série, réalisé par Riccardo Freda. Maciste intervient dans une affaire qui ne le concerne en rien, descend aux Enfers, massacre un serpent et un fauve qui ne lui ont rien fait, se brûle consciencieusement les mains sur une porte en feu (et examine ensuite longuement ses blessures), etc... Il faut aimer ça ! Comme cela n'est pas suffisant, dans tous les films du genre, le "méchant va intervenir et soumettre le culturiste à des tortures raffinées et complexes", faisant appel à toute une machinerie : treuils, poulies, engrenages, pointes... Ces supplices peuvent se classer en deux grandes catégories : ceux à base d'écrasement, dans lesquels le supplicié doit supporter un poids énorme ou voit le plafond

descendre sur lui; ceux à base d'écartèlement, plus spectaculaires, où il s'agit de retenir deux chevaux auxquels la victime est enchaînée. Les "pointes" (quel beau symbole!) viennent rehausser le spectacle : le plafond peut en être garni, l'écartèlement peut simultanément faire avancer des lances. A partir de là, toutes les variantes sont possibles, et la séquence de torture devient un passage obligé, une séquence rituelle. Il s'agit donc bien plus qu'un "torture-test" publicitaire destiné à vanter la résistance du M. Muscle. L'exhibition de ce sur-corps fantasmatique se décline en un double mouvement d'exaltation et de dégradation, d'admiration et de rejet destructeur, même si au bout du compte, codes narratifs obligent, Maciste sort presque intact de ces épreuves avec comme seules marques visibles des traces de griffures ou de déchirures sur son torse épilé. Le corps résiste, mais il semble n'être fait que pour cela, et non pas servir à une action positive dont on sent bien qu'elle n'est qu'un prétexte, un alibi pour le culturiste qui va ainsi pouvoir se livrer à ses plaisirs favoris pour la plus grande joie du spectateur : cassez ce corps que je ne saurais (a)voir!

De fait, les corps musclés vont connaître une disparition brutale et sans merci. On sentait bien que derrière l'idéalisation représentée par Hercule et Maciste se cachait une phobie du corps physique. 1965 annonce la mort du muscle-opéra; en 1966, plus un seul film de ce type n'est produit. Un nouveau type de héros est né, et le contraste est rude : il se nomme Django, ou bien il ne se nomme pas, il agit dans un ouest américain tout aussi fantaisiste que l'antiquité des colosses. Il est sale, mal rasé, et son corps est entièrement dissimulé sous un large poncho ou un cache-poussière ample et informe. Il faut pas longtemps pour comprendre que Django n'est rien d'autre

qu'un Maciste inversé, son jumeau négatif, et sans doute son évolution logique et inévitable ⁶.

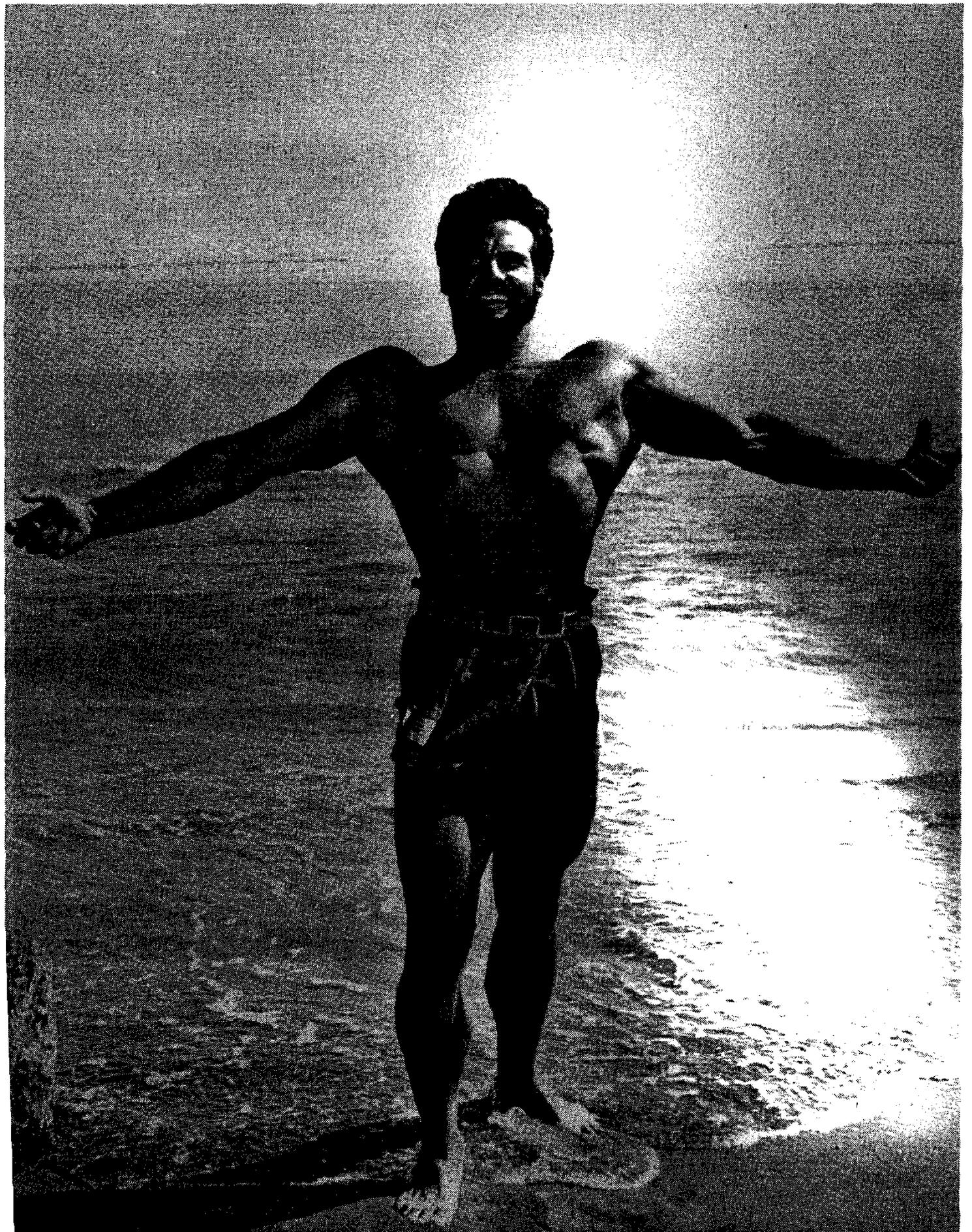
20 ans après... une nouvelle vague culturiste s'impose sur les écrans, cette fois-ci en provenance directe de Hollywood (la popularité de Steve Reeves a été considérable aux Etats-Unis, et il y conserve encore des fans) : Lou Ferrigno, Sylvester Stallone et surtout Arnold "Conan" Schwarzenegger, énorme masse musculaire, a un air de déjà vu : culturiste, il remporte quatre fois le titre de M.Univers avant d'imposer un nouveau type de héros, un Maciste plus évolué qui ne se complaît plus dans un simple masochiste passif.

Mais c'est l'acteur lui-même, devenu à son tour une sorte de mythe, qui va subir la plus étrange agression physique en deve-

nant une créature hybride, le "terminator", homme-machine désincarné pouvant subir les pires mutilations sans aucune émotion (et massacrant avec la même froideur), synthèse inattendue de Maciste, de l'Homme-sans-nom et de toutes les créatures doubles qui peuplent les légendes (homme-ours, loup-garou, Goldorak...). Il n'est pas surprenant de retrouver cet acteur dans le monde des simulacres dickiens (*Total Recall*), en attendant les prochaines étapes : un Maciste virtuel ? Etre soi-même un surhomme dans un univers computerisé, et obtenir ainsi quelques (holo)grammes de muscles supplémentaires..?

Laurent Aknin,
université de Paris 3.

6 - Les rapports entre peplum et western dans le cinéma italien, et le passage d'un genre à l'autre, sont bien sûr beaucoup plus complexes. De fait, c'était le sujet de tout mon mémoire de maîtrise en 1984 : *De Maciste à Django, repris dans ma thèse de doctorat. Cf. également Gian Lhassa : Seul au monde dans le western italien*, ed. Grand Angle, Mariembourg Belgique, 1987.





Copyright © 1963, by American International Pictures, Inc. Permission granted for newspaper and magazine reproduction when credit given to Filmwise Prod. Made in the U.S.A.

GOLIATH AND THE SINS OF BABYLON
Starring MARK FOREST with JOSE GRECI and GULIANO GEMMA
Directed by Michele Lupa - In Technicolor and Techniscope
Produced by Elia Scardamaglia
Story and Screenplay by Roberto Gianviti and Francesco Scardamaglia
An American International Picture

"Property of National Screen Service Corp.
Licensed for display only in connection with
the exhibition of this picture in your theatre.
Must be returned immediately thereafter."

64/26

**Tendre corps féminin :
le plus bel apanage du péplum**

par Michel ELOY

J'eusse aimé célébrer, sans être inconvenant

Tendre corps féminin, ton plus bel apanage

Georges BRASSENS

Le blason (1972)

S'il fut un genre cinématographique qui exalta la beauté plastique du corps humain, ce fut bien le cinéma historico-mythologique – le «péplum», puisqu'il faut l'appeler par son nom – voué à exalter les exploits des gladiateurs de Rome, des athlètes de la Grèce antique, des héros de la mythologie. Le culte de la beauté physique magnifiée par la statuaire, balise le genre. Et, dans *Les Travaux d'Hercule* (P. Francisci, 1957), le premier *muscle opera*, assistant aux exercices dans la palestine, le vieil Esculape pouvait confier au grisonnant Laërte : «*Depuis qu'Hercule est là, un vent de fanatisme souffle sur la jeunesse*».

Quelque fonctionnaire de l'enseignement supérieur, sans doute ce jour-là fatigué de tant de travaux, hasarda le calembour douteux de «pepl'homme», toutefois ce n'est pas du corps des acteurs-culturistes que nous entendons ici trai-

ter, mais plutôt celui de leurs éternelles fiancées...

I. Introduction

1. Transposée au cinéma, l'Antiquité c'est – tout d'abord – une série de choix esthétiques : il y a plusieurs genres de cinéma – tout comme il y a plusieurs «Antiquités» : celle des philologues et celle des archéologues (ce n'est pas forcément la même), celle, figurée, de la peinture/de la sculpture, comme celle, littéraire, de la tragédie et du roman historique, ou musicologique, du théâtre lyrique.

Empruntant à la musique comme à la littérature, à la peinture comme à l'archéologie, le cinéma, *a priori*, se divise en trois registres. D'abord deux genres extrêmes, qu'il faut classer un peu à part car il ne circule que dans des circuits spécialisés, celui des ciné-clubs et celui des salles X – le film d'art et essai et le film pornographique. Enfin, le cinéma grand public – on dit aussi «commercial» – le seul qui s'adresse au plus grand nombre, donc le seul vrai cinéma (même si l'on peut prendre également plaisir à pratiquer l'un ou l'autre genre extrême, voire les deux).

2. Sous prétexte de mythologie, les peintres des XVIIIe-XIXe s. affectionnaient, par exemple, les scènes zoophiles (Europe et son taureau, Léda et son cygne, Olympias et son serpent¹, infatigable Zeus !). Préférant s'en tenir à des choses «édifiantes», le péplum bornera ses reconstructions aux martyrs du christianisme et autres supplices historiques, eux aussi fort en vogue au Salon, – ignorant d'une manière générale (et c'était sage) nos amis les animaux. Sauf le serpent, qui, nous y reviendrons, du point de vue de la psychanalyse religieuse, vaut son pesant de cacahuète.

1 - Roland Villeneuve en a réuni toute une galerie dans son *Musée de la bestialité*, Henri Veyrier, 1973.

tes.

L'Antiquité grecque avait vu gloser abondamment sur les amitiés particulières : littérature (Pierre Louÿs), peinture², photo³. Toutefois, hors une curieuse tentative de Pietro Francisci (*Sapho, Vénus de Lesbos*, 1960), le sujet n'a guère tenté que le film X⁴.

3. Le 7e art aimera exalter, dénuder le corps féminin, commémorer de dix manières le geste antique de Phryné⁶ dévoilant sa nudité pour toute réponse à ses juges : parure, inimitié de rivales (la femme fatale et l'ingénue), intimité des gynécées (saphisme), brutalité des mâles (sadisme), leurs fantasmes (zoophilie), séduction mortelle (chorégraphie)... mille occasions seront aménagées.

II. Archéologie

3. Comme il y a trois âges dans la vie, il y a trois sortes de femmes dans le péplum : les *méchantes* altières, les douces *ingénues*, et les *comparses* (esclaves, suivantes-confidentes, danseuses de ballet, tenancières de taverne). Nous excluons de la féminité ces grands-mères et autres viragos figurant le bon peuple : elles ont, du reste, leurs pendants masculins – ces gringalets mis là exprès pour faire contraste à côté des athlètes aux muscles quadrillés. Il est bon de se rappeler que l'Antiquité, qui non seulement a inventé la démocratie mais s'en est

gargarisée (le mot, à l'époque, n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui), était un monde aristocratique qui se transpose très bien dans ce langage-bédé qu'est le cinéma d'aventures : héros surhumains, et leurs faire-valoir du peuple.

Qui se transpose très bien ? Voire !

1. Le vêtement (*péplos*)

4. Le cinéma a ses codes propres – en particulier le cinéma à grand spectacle, le cinéma populaire accessible au plus grand nombre, y compris au jeune public qui constitue une large part des recettes. Il faut donc tenir compte de la morale du temps – et c'est ainsi que ce qui constitue le piment érotique du film (un film sans érotisme – le bon vieux *sex appeal*, comme on disait dans les *Fifties* – est-il concevable ?) devient, évidemment, un handicap au plan historique/archéologique.

Le vêtement de la femme égyptienne

5. L'Égypte pharaonique : superbes plans spectaculaires, avec esclaves suants, peinant sous le fouet à la construction de pyramides (*Terre des Pharaons*, H. Hawks, 1955) ou à l'érection d'obélisques (*Les Dix commandements*, C.B. De Mille, 1957)...

Princesse ou femme de *fellah*

2 - *Adonis et martyr : Saint Sébastien. Le martyr de saint Sébastien de Gabriele d'Annunzio*, Persona, 1983. D'Antonello de Messine à Andrea Mategna en passant par Gustave Moreau, contient un très complet dossier pictural.

3 - Le baron Gloeden (1856-1931) à Taormina.

4 - Nous excluons du péplum, bien entendu, les deux décevantes [au niveau de la notion de film historique sur l'Antiquité] adaptations de Louÿs : *Bilitis* (1976) de David Hamilton et *Aphrodite* (1982) de Robert Fuest.

5 - *Triumph der Liebe*

6 - *Phryné, courtisane d'Orient (Frine cortigiana d'Oriente, Mario Bonnard – IT, 1953)*. Une curieuse séquelle : *Aphrodite, déesse de l'Amour (La Venere di Chaeronea, Victor Tourjanski (FR-IT, 1958/9)*, où le modèle de Praxitèle se nomme, cette fois, Iris.

l'Égyptienne porte une étroite jupe de lin blanc, qui s'arrête juste sous le buste, laissant les seins nus. Désespoir des costumiers américains (dans les années 50, même le nombril est tabou, outre-Atlantique), qui vont les habiller jusqu'au cou, mais en multipliant sur leurs jambes de légers tulles transparents. L'érotisme est sauf (puisque laisser deviner est plus éroustillant que montrer)... et la morale aussi. Mais la vérité archéologique ?

6. On pourrait également disserter sur la couleur des vêtements. Les Égyptiens se vêtaient uniformément de blanc – mais les costumiers américains et italiens y transféreront la rutilance de leurs bijoux polychromes. Le résultat est passablement *kitsch*, alors que les décors monumentaux du père De Mille n'étaient pas sans mérites ! Le seul film sur l'Égypte à peu près correct au niveau vestimentaire est le polonais *Pharaon* (J.Kawalerowicz, 1964), qui respecte le caractère africain du costume égyptien antique : Kama (Barbara Bryl) et les autres personnages féminins portent un costume souvent réduit à un étroit cache-sexe, ou des robes d'étamine, entièrement transparentes – conformes aux monuments figurés (cf. *La tombe du vizir Ramsés*). Les cinémas américain et européen, à l'époque, ne dédaignaient pas, à l'occasion, de laisser entrevoir les appâts de quelque beauté zouloue ou hottentote – fugacement, le temps d'une prise ethnologique – mais de Blanche il n'aurait su, en principe, être question ⁷. En tout cas, pas dans un film grand public. En ce qui concerne *Pharaon*, toutefois, d'érotisme point. La caméra opère cliniquement. Constate. Du reste, de nombreux artifices «ménagent la pudeur» (angle de prise de vue, frange de perruque

descendant sur la gorge). En 1964, la Pologne socialiste n'a évidemment pas les mêmes valeurs que l'Amérique puritaine ou l'Italie catholique, mais tout de même !

Le vêtement de la femme grecque

7. Dans sa glorification du corps humain, l'Antiquité gréco-romaine – la grecque principalement – a envahi nos parcs et musées, notre imaginaire surtout, d'agréables visions dont la reproduction prêterait matière à érotisme. Mais l'érotisme, n'est-ce pas, justement, ce qui est entrevu, suggéré ? Les athlètes grecs s'entraînaient nus (sans cache-sexe, à la différence des Romains). De même, à la palestre, les jeunes filles spartiates s'entraînaient-elles avec les jeunes gens. La complète nudité était la chose la plus banale qui soit – et c'est ce qu'a très bien rendu le péplum X, dans les années '70-'80, des *Jeux olympiques du sexe* de Rolf Thiele aux innombrables et indigentes séquelles du *Caligula* de Tinto Brass et Bob Guccione. Un bout de colonne, deux grappes de raisin, un morceau d'étoffe rouge et un casque de centurion : voilà le décor de référence. Insérons-y quelques acteurs-pornos dans le costume antique par excellence qu'est la tenue d'Adam et Eve et vous aurez *Messalina, orgasmo imperiale* ou *Esclaves nues pour orgies et sodomisations collectives*. Et un spectacle ennuyeux de banalité, une pornographie joyeusement triste, mais pas d'érotisme. Seul le génie baroque d'un Fellini avait pu transcender tout cela. Seul un maître aussi accompli que lui était capable de transcender la vulgarité en art, la laideur en vénéneuse beauté, la trivialité en poésie. Il l'a prouvé dans son *Satyricon*. (Et dans un

7 - Nos onze ans se souviennent encore, avec émotion, d'un sein aussi diaphane que fugace, entrevu dans une salle paroissiale à l'occasion d'une saugarienne *Fille du Corsaire Noir* (ou un titre comme ça, des années '40).

Satyricon 2 [Les dégénérés], tel pâle imitateur, Gianluigi Polidoro, ne réussira, malgré le concours d'Ugo Tognazzi, qu'à démontrer l'exactitude de notre propos.)

Archéologie du péplos

8. Seuls les travailleurs manuels et les esclaves portaient la fameuse «tunique à la grecque», popularisée par le cinéma : l'*exomis* (agrafée sur l'épaule gauche) des ouvriers et artisans, qui pouvait être de peau, et l'*hétéromaschalos* (tunique à une seule manche courte) des esclaves.

Le vêtement de base, chez les Grecs, est le *chiton* (*khitôn*), tunique de laine ou de toile très fine, «propre à mouler le corps»⁸, long pour la femme, court chez l'homme – jusqu'à mi-cuisse ou jusqu'au genou, *amphimaschalos* (attaché sur les deux épaules) chez l'individu de condition libre. C'est le vêtement ordinaire de l'homme du peuple; celui que l'hoplite porte sous sa cuirasse. Par-dessus, le citoyen aisé, porte en public l'*himation*, qu'on pourrait appeler le «manteau de ville» – par opposition à la *chlamyde*, le court manteau de guerre ou de chasse. L'*himation* est l'équivalent grec de la toge romaine. Il n'est pas rare de voir d'importants personnages publics nus sous l'*himation*.

9. Un synonyme pour le *chiton* est le *péplos*, à cette réserve toutefois que ce dernier terme s'applique toujours à un vêtement féminin. Certains auteurs considèrent le *péplos* comme spécifiquement dorien, par opposition au *chiton* ionien; mais cette distinction nous paraît une pure vue de l'esprit : c'est bien d'un *péplos* annuellement tissé et brodé par les jeunes athéniennes dans une chambre du Parthénon, que les Ioniens d'Athènes paraient la statue de leur

déesse tutélaire.

Dépourvu de manches, le *péplos* («ce qui enveloppe») «dorien» est un vêtement plus sobre que son équivalent le *chiton* «ionien». En fait les deux mots désignent le même vêtement féminin, qui varie dans certains de ses aménagements selon qu'il suit la mode dorienne ou ionienne.

Simplement agrafé sur les deux épaules, le *péplos/chiton* dorien est de laine – et sans manches, nous l'avons dit –; sa longueur dépasse de 30 cm la taille de celle qui le porte (ce qui permet un large rabat sur la poitrine; rabat qui, ramené sur la tête, peut servir de capuchon ou de voile) et sa largeur est le double de la distance d'un coude à l'autre. Fait d'une simple étoffe rectangulaire pliée sur le côté gauche, il est ouvert sur le droit. Il semble qu'à Sparte, le *péplos/chiton* se portait sans ceinture et complètement ouvert, donc, à droite (*schistos chiton*). Chez les autres peuples doriens, il était par décence cousu de la taille jusqu'en bas, afin que la jambe ne se vît point.

10. Le *chiton/péplos* ionien est en toile plus fine (par exemple en lin, *podérés*, au Ve s.) et de plus grande dimension que son équivalent dorien : en effet, outre les attaches d'épaule, une couture le long des bras lui ménage des manches. Plus pudique que le modèle dorien, il était fermé (cousu) de trois côtés. Il ne comportait pas de rabat (le plus bel exemple statuaire de ce vêtement, porté par un homme, est l'Aurige de Delphes).

Il peut arriver que les Athéniennes portent comme vêtement de dessous du *chiton* dorien de fine toile, l'*epomis*.

Par dessus leur *chiton*, les élégantes portent à la ville l'*himation* (ici l'équivalent

8 - Charles Seltman, *La femme dans l'Antiquité* (1956), Plon, coll. D'un monde à l'autre, 1963.

9 - «Etoffe rectangulaire de dimensions variables et que nous qualifierons aujourd'hui tantôt de châle, tantôt d'étole, voire de cape, selon sa taille et la façon de la disposer. Les Spartiates (...) critiquaient l'usage

de la *stola* romaine⁹ fixé sur l'épaule gauche).

11. Les jeunes filles spartiates se contentaient de leur péplos entrebaïllé sur le flanc droit; pour le sport – quoique à la palestres elles apparaissent nues, comme les jeunes gens –, elles remontaient l'étoffe (alors serrée par une ceinture) jusqu'à la hauteur des genoux, formant ainsi un repli (*colpos*)¹⁰, comme on peut le constater d'après les statues d'Artémis chasserresse ou des Amazones.

12. Qu'en a-t-il été au cinéma ? Pour la facilité de l'habillage des acteurs, le costume de théâtre et de cinéma est cousu, non drapé. A la pauvre Artémis chasserresse, entortillée dans sa robe retroussée, répond – par exemple – Tina Louise dans *La charge de Syracuse*, dont la frange de la tunique ne dépasse guère le pli de l'aîne. Bref, correspond exactement à ce que couvrait, à l'époque, un maillot de bain. Plus dans la philosophie de la pré-citée déesse Artémis, la tenue de Geneviève Grad, dans *La bataille de Corinthe*, demeurerait elle aussi fort révélatrice.

Le sein ou la cuisse ?

13. Lorsque le peintre Gantois Joseph Paelinck peint l'héroïne du roman de Xénophon d'Ephèse¹¹, *La belle Anthia* (1820)¹² · revenant de la chasse, elle est vêtue d'un transparent *khitôn amphimas-*

chalos, par dessus lequel elle a passé un *exomis* rouge, serrés sous sa poitrine avec une peau de panthère et troussés jusqu'au dessus du genoux. Le *péplos* rouge est [bizarrement] agrafé sur l'épaule droite, tandis que le fin *khitôn* de dessous a glissé de ses épaules sur ses bras, révélant plus qu'il ne cache deux jeunes seins virginaux. Les chasseresses amazones des *Travaux d'Hercule* (1957) ou de *La reine des Amazones* (1960) verront, elles, leurs tuniques raccourcies – et non retroussées – très haut sur les cuisses (il est plaisant de penser que la mode de la mini-jupe des années 60 vient probablement du péplum). Mais cachez ce sein que nous ne saurions voir ! Si l'*exomis* s'agrafe bien sur l'épaule, passant sous le sein droit, celui-ci sera néanmoins couvert par un corsage porté en dessous (et garni de peau de léopard, dans *Les Travaux...*), petites différences respectives qui nous renseignent sur les tabous du temps.

14. Les «bikinis» portés par les célèbres baigneuses de la mosaïque de Piazza Armerina – villa construite vers 300-350, qui, selon la chronologie longue, aurait appartenu à Maximien Hercule, père du rival de Constantin, Maxence – nous enseignent que les débuts de la christianisation de l'Empire imposeront de nouvelles normes morales aux dames romaines.

Mais qu'importe aux cinéastes partagés entre le cliché historique et les nécessi-

de ce vêtement supplémentaire» (Ch. Seltman, *op. cit.*, pp. 104-105).

10 - Comme on le voit chez la Diane de Gabies (réplique romaine de l'Artémis Brauronia de Praxitèle, IVe s.) [cf. *Plis et drapés*, p. 27].

Sur le vêtement de la femme grecque, nous ne saurions trop recommander ce petit fascicule pédagogique destiné aux enseignants : Manon Potvin (et coll. Sophie Descamps-Lequime), *Plis et drapés dans la statuaire grecque. Visite jeune public*, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, 1991.

11 - *Les amours d'Abrocome et Anthia, histoire éphésienne*.

12 - Cf. Denis Coeckelberghs et Pierre Loze, *Autour du néo-clacissisme en Belgique (1770-1830)*, Bruxelles, Musée communal d'Ixelles-Crédit communal de Belgique, 1985, pp. 199-200 et fig. XVI.

tés de la décence ? Quelques films montrent donc l'Impératrice et ses suivantes s'ébattant et se baignant devant les inévitables cascades de Monte Gelato, en tenue de bain façon IV^e s. de n.E., mais – on se baignait nu dans l'«Antiquité», parbleu ! – avec néanmoins une figurante, dans la tenue de sa naissance, bien en vue au premier plan à droite, et dans une attitude étudiée pour ne rien celer d'essentiel ! (*La vengeance des Barbares*, dont l'action se situe circa 410.)

Pourtant, le péplum italien se hasardera à quelques productions atypiques, tel le parodique *O.K. Néron* (Mario Soldati, 1951) ou *Maciste contre les monstres* (G. Malatesta, 1962 – dont, parallèlement à l'«autre», en Belgique, une version coquine circulera, dans le circuit spécialisé, sous ce titre qui a le mérite d'être clair : *Esclaves nues pour des monstres*). Dans *O.K. Néron*, les suivantes de Poppée (Silvana Pampanini), dans leurs ébats au bain, ne s'offusquaient pas de voir révélés par les caméras leurs plus généreux attributs, ce qui ne manque pas d'audace, dans un pays où, sur la plage, le monokini restera longtemps interdit (s'il ne l'est pas toujours !)... à moins qu'il ne s'agisse de plans réservés à la «version exportation».

La pratique est en effet courante, au cinéma, d'adapter certaines scènes violentes ou érotiques à la sensibilité – et aux tolérances juridiques – du pays destinataire. Ainsi pouvait-on lire dans *Ciné-Revue*, en cette même année 1951, «*En Italie... Les ballerines nues de Messaline sont réservées à l'exportation*» :

"La France exporte ses meilleures cigarettes, réservant à ses nationaux un tabac d'une qualité inférieure. Il s'agit pour elle de faire provision de devises

étrangères. Les Italiens, eux, ont trouvé un moyen plus original d'attirer les devises étrangères : ils exportent des ballerines nues, et ne gardent pour eux que des ballerines vêtues de voiles quasi transparents mais vêtues tout de même. C'est à l'occasion de la réalisation de Messaline qu'ils tentent cette expérience dont ils espèrent retirer grand profit.

"Comme le film est tourné en deux langues, la version française, destinée à l'exportation, comportera plusieurs scènes animées par des ballerines et d'autres gentes personnes aux seins découverts, alors que la version italienne, réservée à la consommation intérieure, présentera, dans les mêmes scènes, ces mêmes ballerines et ces mêmes gentes personnes, mais le torse recouvert cette fois de voiles aussi légers que pudiques.

"Le film, inutile de le souligner, se prête on ne peut mieux à de telles aimables évolutions¹³. Messaline, qui fut la femme de Claude, et de mille autres, est restée dans l'histoire comme un monstre de vice et de dépravation et faire d'elle un thème de film, c'était à coup sûr s'engager dans une voie qui n'aurait pu que fort difficilement mener à la vertu¹³. Le sévère Tacite, lorsqu'il rapporte dans ses Annales les plus extravagants débordements de Messaline, se voile moralement les yeux et la désigne ainsi à la réprobation des siècles futurs, mais cette réprobation n'est pas sans comporter, de la part des siècles futurs, une certaine admiration inavouée non pour les vices de l'impératrice mais pour les dimensions mêmes qu'ils atteignirent : on reste muet d'étonnement devant ce qui dépasse les strictes mesures humaines – dans le mal comme dans le bien. On se demande comment il est possible qu'un hu-

13 - C'est nous qui soulignons.

main soit allé si loin – dans le vice ou dans la vertu¹⁴.

Certes, il n'y a pas de bon scénario sans intrigue, ni d'intrigue sans drame, mais Mario Flavi d'insister sur le stupre, qui semble le principal intérêt de l'Antiquité romaine : «*Ce drame fascinant d'une extraordinaire perversité mis en scène par Carmine Gallone qui, spécialiste des films d'époque romaine, (...) a toujours manifesté une indéniable propension à les émailler de scènes d'une assez rare audace sous le prétexte de rester dans la tradition antique.*»

15. Bronzée sous sa blanche tunique plissée, l'héroïne du péplum est l'exact contretype de l'héroïne de western qu'est, par excellence, la *girl* du saloon, consolatrice du pauvre cow boy qui ne sait où aller – blanche de peau, sous sa noire guêpière assortie de dentelles et bas résilles. A l'érotisme lunaire de la Grande Prairie – où monte le chant du cow-boy solitaire, concurrençant le coyote –, devait répondre l'érotisme solaire de la Méditerranée – où, entre les rochers dorés, le soleil joue avec les vagues salées de la mer infinie.

2. Manichéisme (La femme fatale – la douce ingénue)

16. Dans *Ulysse* (Mario Camerini, 1954), aux dimensions psychanalytiques étonnantes, Sylvana Mangano tient le double rôle de la séductrice perverse et de l'épouse fidèle : Circé et Pénélope; l'ingénue, Nausicaa, étant incarnée par Rossana Podesta. Dans ce film italianissime, Ulysse mufle brutal et suspicieux, sans-gêne dénué de scrupules, tient davantage de l'aventurier à la curiosité insatiable décrit par Dante au Chant XXVI de l'*Enfer*, que du héros

d'Homère, accablé par l'*Anankè*/Fatum. Aussi n'est-ce pas par hasard que Pénélope se laissera aller à accepter l'idée d'épouser son rival Anthony Quinn/Antinoüs, le plus sans-gêne, le plus brutal des prétendants : il ressemble tellement à Ulysse, moralement ! Pour le héros machiste (Ulysse/Kirk Douglas), sur le point d'accepter l'immortalité, (il y renonce par obéissance au fantôme de sa mère), il n'y a pas de différence entre la femme fatale et l'épouse soumise : l'une et l'autre, en le retenant dans ses filets, entravent sa soif d'aventures. Conformément aux structures du roman populaire, le péplum va s'organiser entre ces deux pôles féminins.

17. La femme fatale est débauchée, cruelle. (Dans *La folle histoire du Monde*, de Mel Brooks, saisissante caricature du péplum hollywoodien, l'impératrice de Néron s'appelle Nympho. C'est tout dire !) Souvent même, elle interroge personnellement ses prisonniers : le beau centurion rebelle, la tendre ingénue. Empruntant parfois à Antinéa plus qu'à Messaline, elle momifie le corps des amants qui ont cessé de lui plaire (Omphale, dans *Hercule et la Reine de Lydie*), ou encore, elle les métamorphose en arbres, comme pour rendre hommage à Ovide (Hippolyte, reine des Amazones, dans *Les amours d'Hercule*).

Cette femme dévorante, qui a fini par déboulonner *divas* italiennes et *vamps* hollywoodiennes, est omniprésente dans le péplum : enchanteresse comme Circé, serpent du Nil comme Cléopâtre... ou reine-esclave, telle Zénobie que le Romain vainqueur a enchaînée à son char.

18. «*Regarde-moi, Spartacus. Les hommes aiment se perdre pour un seul de mes baisers*», déclare à brûle-pourpoint la fille de Crassus (Gianna Maria Canale), au

14 - Mario Flavi, «En Italie... Les ballerines nues de *Messaline* (Gallone) sont réservées à l'exportation», *Ciné-revue*, n° 39 (31e an.), 28.09.1951, couv. & pp. 10-11.

gladiateur enchaîné (*Spartacus*, Freda, 1952). Tout sera bon pour que l'altière Artémide (G.M. Canale) parvienne à ses fins – séduire le beau centurion prisonnier de son époux Critolaos, le stratège de la ligue achéenne – qui, on peut le supposer, l'a laissée à peu près aussi «vierge» que la déesse dont elle porte le nom. Que lui importent la Grèce, Rome, pourvu que ses sens atteignent la plénitude – trahison, torture, aucun moyen n'est à négliger pour venir à bout des réticences du centurion romain traqué Caius Vinicius/Jacques Semas (qui ne porte pas par hasard le même nom que le héros conquérant et séducteur de *Quo Vadis*, qu'incarna Robert Taylor). A son instigation, l'innocente Hébé (= «Jeunesse») sera descendue dans la fosse aux serpents par un prétendant évincé, le perfide Diéos.

Couleurs

19. Circé/Mangano (*Ulysse*, 1954) est blonde, sans doute pour obéir aux codes homériques (la blonde Circé). Mais en règle générale, des codes cinématographiques bien précis régiront les personnages du péplum, véritable *commedia dell'arte*.

20. La femme fatale est rousse ou noire. Rousse comme Rhonda Fleming ou Sylva Lopez (Omphale, dans *Hercule et la Reine de Lydie*; Mariamne, épouse d'Hérode le Grand, dans *Le Roi cruel*), Belinda Lee et Tina Louise (merveilleuse *Sapho*...). Ou noire comme la sculpturale Gianna Maria Canale (*Théodora, impératrice de Byzance*) ou la lascive Chelo Alonso, réplique péplumienne de Brigitte

Bardot... mais il y en aura d'autres, telles Moïra Orfei, Helga Line.

Sa parure est faite de couleurs vives, avec une préférence pour le rouge; elle est souvent guerrière ou chasserresse ou a des tendances à l'amazonisme. Dans la série des «Hercule», l'influence d'Antinéa, l'héroïne de Pierre Benoit est constante. La rouge Omphale (S. Lopez) collectionne les statues de ses amants embaumés par les soins de ses serviteurs égyptiens; Hippolyte, reine des Amazones (Jayne Mansfield), possède tout un verger d'amants changés en arbres, symbole de virilité s'il en fut ! Dans ce film, *Les amours d'Hercule*, J. Mansfield tient deux rôles : un rôle de rousse, de la reine Amazone séductrice perverse et celui de la noire¹⁵, de la voluptueuse «ingénue» qu'est Déjanire, princesse d'Oechalie, entourée de son harem de *boys* aux tenues suggestives¹⁶.

21. Blonde ou brune, l'ingénue porte plutôt des couleurs pastel; elle est vouée aux pires tortures – sous réserve de suggérer davantage que de montrer, car le péplum est, par vocation, «tout public». Elle sera la femme-enjeu, que l'on disputera au traître de service – l'ultime repos du guerrier. Citons Sylva Koscina, Geneviève Grad, Liana Orfei, Mylène Demongeot, Leonora Ruffo. Certaines jouent les deux registres : Rossana Podesta, Rossana Schiaffino...

22. Cinéma populaire, cinéma grand public, le péplum se tient exactement au milieu du cinéma d'auteur à la Fellini – il risque donc de se voir confiné au public réduit et éclectique des salles d'art et d'essai –

¹⁵ Une autre actrice, blonde, tenait le bref rôle de Mégarée, l'épouse d'Hercule mourante, au début du film. Selon la publicité, Jayne Mansfield portait vingt-deux coiffures différentes, dans ce film (ce qui nous semble beaucoup).

¹⁶ Aux Etats-Unis, Jayne Mansfield dirigeait un *show* de culturistes intitulé «*Will success spoil Ricky Hunter*» concurrent de celui de Mae West (cf. *Ciné Zine Zone*, n° 57 «Reg Lewis», janvier 1992, p. 10).

et de la pornographie pour (autres) salles, spécialisées X. Fellini aurait pu montrer l'homosexualité d'Alexandre le Grand ou de Jules César. Pas Robert Rossen, ni même Mankiewicz, qui en matière de péplums oeuvraient selon d'autres critères. A Cinecittà, l'on attend que les *mestieranti* – les bons artisans de la pellicule – montrent ce fameux Hercule qui purgea la Terre de ses monstres, non l'amant d'Hylas, Abdéros et quelques autres. Son équivoque épisode avec Omphale, reine de Lydie, sera mis en scène avec toutes sortes de précautions : hors de question de le montrer efféminé, revêtu d'une robe de femme et filant la laine. L'alcool, la drogue aidant, voici le fils de Zeus veule et paresseux, aux pieds d'une «mante religieuse» qui a tout d'une vedette de revue musicale, la tunique pailletée, raccourcie sur le haut des cuisses, les chaussures dorées à talons hauts. Que pensent les archéologues de ce dernier détail ? Sans doute qu'Omphale-Sylva Lopez est la fille de son temps, les *Fifties*, comme la *Dalila* de Rubens avait tout de la matrone flamande du XVIe s. et fort peu de la prostituée biblique¹⁷. Du reste, qui peut dire à quoi ressemblait une galante philistine du XIIIe s. av. n.E. ? Une chose est sûre : la gras-souillette Dalila peinte par Rubens n'avait rien pour émouvoir un spectateur de cette seconde moitié du XXe s. Et, partant, *ne risquait pas d'être convaincante à l'écran*. Il nous semble important de souligner cette – pourtant – simple évidence. Pourquoi Jack Hawkins et les autres acteurs masculins de *Terre des Pharaons* n'ont pas le crâne rasé ou ne portent-ils pas de perruques de laine, ainsi que leurs antiques modèles, sur les fresques – si ce n'est, juste-

ment, pour préserver l'image de marque d'acteurs ordinairement «chevelus» (et qui entendent le rester). Et tant pis pour le «réalisme archéologique»¹⁸, la crédibilité.

23. Les années 50-60 sont dominées par le "sex symbol Brigitte Bardot". Des vedettes du péplum comme Mylène Demongeot ou Chelo Alonso seront saluées dans la presse cinématographique comme de nouvelles B.B. La voix de la première, les lèvres de la seconde, leur coiffure surtout. Considérons la coiffure de B.B. – elle même apparue dans *Mio figlio Nerone* et *Helena di Troia* – dans des films plus proches de nous comme *La femme et le pantin*, *La vérité*, ou *La ronde*, et comparons avec celles des héroïnes de péplum; enfin confrontons le tout avec la céramique grecque et la peinture romaine. Le chignon – et surtout sa combinaison avec la queue de cheval – y prédominent. La concordance avec le style B.B. de l'époque est parfaite; mais l'analogie avec la céramique, fortuite, est – déjà – moins convaincante.

3. Saphisme

24. C'est dans un climat d'érotisme fort trouble que vit la femme antique : il y a, bien sûr, la communauté des Amazones (à la filmographie impressionnante) mais aussi, et surtout, la compagnie de «suivantes» qui entourent la reine, jolies, en péplos seyant ou en tenue plus révélatrice encore, qui lui font les ongles, la coiffent, lui tiennent son miroir, reçoivent ses confidences ou essuient ses colères. Epinglons les baigneuses aux thermes – aussi dénudées que le permettait l'époque – (*O.K. Néron*, Mario Soldati, 1951), les odalisques entourant Claudette Colbert (*Cléopâtre*, 1934) et cel-

17 - Cf. Jacques Doniol-Valcroze, «Samson, Cécil et Dalila» *Les cahiers du cinéma*, n° 5, septembre 1951, pp. 19-32.

18 - Dans un registre similaire, voyez les coiffures si peu mayas des *Rois du Soleil* (J. Lee Thompson, 1963) – Georges Chakiris en tête, qui est resté très *West Side Story*.

les, carrément nues sous leurs voiles transparents, entourant Liz Taylor (*Cléopâtre*, Mankiewicz, 1963). La publicité claironnera que ces jeunes femmes, de toutes races – il y avait une asiatique et une noire – ombres anonymes autour de la reine, avaient été sélectionnées parmi les top-models internationaux les plus réputés. En fait, le problème viendra de Liz Taylor elle-même, plus toute jeune à l'époque, qui, à un moment, apparaît nue sur la table d'un masseur (eunuque ?) : une doublure lui prêtera son corps, astuce de montage !

25. La logique des genres dans le cinéma populaire¹⁹ ne permettait pas aux réalisateurs de péplum (qui parallèlement mettaient en scène, sous la rubrique «épouvante», de sulfureuses histoires d'inceste et autres dépravations sexuelles) d'être trop explicites quant à l'éros antique, spécialement en matière d'homosexualité, même féminine²⁰. Le cas de *Sapho, Vénus de Lesbos* est atypique dans le péplum italien des 60 – quoique la manière dont il fut traité par Francisci, tout en allusion, soit un petit chef-d'oeuvre de l'ellipse.

Sapho, Vénus de Lesbos

26. Un des péplums les plus délicieusement kitsch qui hante notre mémoire est, assurément, *Sapho, Vénus de Lesbos*, de P. Francisci (1960). Superbe travail du décorateur conjointement à celui du directeur de la photo, Carlo Carlini, sur le bleu et le rouille (qui met en valeur la rousseur de l'héroïne, Tina Louise, et la pâleur de son teint. Le film est emblématique, car

traitant d'une problématique scabreuse au niveau du cinéma populaire : l'homosexualité féminine. L'île de Lesbos nous a laissé les substantifs «lesbienne» et «lesbianisme» – de quoi émoustiller le spectateur masculin.

En fait, elle (l'île de Lesbos) les aura surtout fait fantasmer parce que, en pays éolien, la femme avait accès à la culture intellectuelle, à la différence des Doriens, chez qui elle avait seulement accès à la «culture physique» (avant le mariage²¹), et des Ioniens, dans le monde desquels, cloîtrée dans son gynécée, elle avait droit... à rien du tout.

27. La Sapho historique présidait à un *thiase*, une confrérie religieuse placée sous la protection d'Aphrodite, et vouée à la poésie. Le scénariste imagine donc une sorte de couvent placé sous la direction de prêtresses d'Aphrodite en costumes d'inspiration... minoenne (mais les seins recouverts d'une voilette suffisamment épaisse²²). Les jeunes filles de la bonne société de Mitylène y sont éduquées et initiées aux sports (chars, régates), à la danse, à la poésie et à la broderie. Parmi elles est Sapho – nièce de Mélanchros, tyran de Mitylène – qu'assiège de ses assiduités le commandant de la garde, Hyperbios. Sauf celles qui voudront devenir elles-mêmes prêtresses – et c'est le cas de la meilleure d'entre elles, Sapho, justement – ces jeunes filles sont destinées à épouser des jeunes gens de leur caste. L'une d'elles, Athénéa, aime cependant Sapho en secret et s'opposera au jeune Phaon, chef des rebelles par-

19 - Domenico Paoletta, «La psychanalyse du pauvre», *Midi-Minuit fantastique*, n° 12, mai 1965, pp. 1-10.

20 - L'homosexualité féminine ne suscitant pas les mêmes interdits que la masculine.

21 - Notamment les courses de jeunes filles ou de femmes à l'occasion des *Heraia*, à Olympie. Cf. H. Van Looy, «Le sport et les jeunes filles», in *Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1992, p. 147.

22 - On retrouvera ce type de robe archaïque dans maints péplums mythologiques, notamment les danseuses dans le palais d'Iolcos du *Géant de Thessalie* (R. Freda, 1960).

tisans de Pittacos – l'un des sept sages de la Grèce –, opposés à la tyrannie de Mélanchros. Le film est dosé avec suffisamment de subtilité et de tact pour ne pas choquer le très jeune public, tout en ne laissant aucun doute au spectateur plus averti, quant à la nature de cette amitié très particulière (seule Sapho, l'héroïne très ingénue, ne semble pas vraiment au courant).

Un second indice de l'homosexualité nous est fournie sur le ton de la dérision par le très pittoresque et efféminé tyran Mélanchros (Enrico Maria Salerno) qui, dans leurs volières, veille jalousement à ne pas mélanger les oiseaux de même sexe.

28. En revanche, les cinémas marginaux feront leurs délices de l'homosexualité, gagnant même quelques lettres de noblesse. *Sebastiane*, de Derek Jarman (un ancien assistant de Ken Russell) est une version *gay* du martyr de saint Sébastien et passe régulièrement dans les circuits et festivals homos. D'une toute autre trempe sont *Caligula* et *Messaline impératrice et putain* et leurs nombreuses séquelles. Réalisé en 1977 et plusieurs fois remanié avant de sortir – finalement – en 1981, *Caligula* était, au départ, un projet de Roberto Rossellini (d'après une idée originale de Gore Vidal), le maître du néo-réalisme reconverti au cinéma historique dans ses vieux jours. Rossellini étant, entre-temps décédé, le projet est repris par son neveu Franco Rossellini, qui le coproduira en association avec Bob Penthouse Guccione. Le scénario de Gore Vidal fut rejeté par Guccione qui le juge trop homosexuel – lui qui a fondé sa fortune sur le charme féminin ! Dans *Caligula*, Agrippine et Messaline, incarnées par deux «pets» de *Penthouse*, Lori Wagner et Anneka di Lorenzo tribaderont joyeusement, si bien qu'avec le métrage

non utilisé, le producteur pourra revendre de quoi faire un second film, qui sortira dans le sillage de *Caligula : Messaline, impératrice et putain*.

Un premier dossier/interview de Guccione sanctionnait, dans *Penthouse*, la sortie de *Caligula*²³; le mois suivant, la couverture titrait «*Anneka & Lori : Love Scenes from Caligula*»²⁴ et ne nous celait aucun détail quant aux jeux favoris [à l'écran] de celles dont [l'histoire] nous a conservé le souvenir de leur implacable rivalité sur la route du pouvoir, qui se terminera par l'assassinat (?) de Britannicus.

Ce sera Bruno Corbucci (frère de Sergio Corbucci, le réalisateur de *Django*, le premier film produit par Franco Rossellini – le monde du cinéma est une grande famille !) qui tournera *Messaline impératrice et putain* pour Medusa Distribuzione, avec Anneka et Lori dans les mêmes rôles et les mêmes scènes.

Et depuis lors, les délicieuses vestales des péplums X n'arrêtent plus de «s'entraider», qui de la langue, qui de l'olisbos...

4. Sadisme

29. Chaînes et fouets, l'ambiance du péplum a été caricaturée dès 1934 par la BD d'Alex Raymond, *Flash Gordon*. Dès les premières planches, Dale Arden troque son tailleur strict de Terrienne W.A.S.P. pour la tenue, plus intéressante, d'odalisque, avant d'être entraînée dans un tourbillon d'aventures où elle suscitera la jalousie et l'ire de lubriques princesses exotiques qui, toutes, ont jeté leur dévolu sur le beau Flash à la carrure de rugbyman. Ainsi Aura : «*Pour la dernière fois, Flash : choisis le feu ou moi*». Les bourreaux s'activent à faire rougir les fers. «*Le feu*», répond tranquillement Flash –cepen-

23 - *Penthouse*, mai 1980 (éd. US).

24 - *Penthouse*, juin 1980 (éd. US).

dant que Dale implore en se tordant les bras : «Par pitié, tuez-moi, torturez-moi ! Mais lui, épargnez-le»²⁵ – plus loin, c'est Azura qui, sous la morsure du fouet, «apprend à Dale ce qu'est la soumission»²⁶, ensuite le knout de Ming, qui tente de lui extorquer des renseignements²⁷.

Nous disions plus haut que le cinéma historico-mythologique, tout public par vocation, se devait de rester sobre dans ses effets. Par voie de conséquence, l'aboutissement de la démarche péplumienne en matière de sadisme n'aboutira pleinement que dans deux films qui, s'ils ne sont pas des péplums *stricto sensu*, en sont néanmoins fort proches. Le premier est *Vierges pour le bourreau* (Max Hunter [= Massimo Pupillo], 1964), thriller coquin montrant un ancien acteur culturiste²⁸ misogyne torturant de jeunes photo-modèles dans les souterrains du château où il s'était retiré du monde. Le second est *Gwendoline* (Just Jaeckin, 1984), d'après la BD-bondage du même nom de John Willie, qui n'a pas retenu grand-chose de l'original, préférant lorgner vers les structures du péplum – une civilisation d'Amazones, sur lesquelles règne une émule d'Antinée – en mettant en évidence les codes sadomasochistes du genre qui nous intéresse.

30. Le péplum aimera mettre en évidence la proximité des extrêmes – le

pouvoir et la déchéance – la domination et la soumission²⁹. L'une des nombreuses versions cinématographique de l'histoire de Moïse et de ses Dix Commandements, tirée d'un roman de Rider Haggard, *Moon of Israel*, devait s'intituler à l'écran *L'Esclave-Reine*; de même fascinera l'ascension de Théodora, impératrice de Byzance, dont l'une des nombreuses «novélisation» publiée dans le sillage du film de Riccardo Freda devait sous-titrer «*Du lupanar au trône*»³⁰.

5. Zoophilie

31. Bon chic, bon genre, la zoophilie, dans le péplum³¹, s'exprime essentiellement à travers la scène classique des chrétiens (de l'un et l'autre sexe, en principe) livrés aux fauves. Le cinéma, toutefois, ne s'appesantit pas sur leurs ébats – peu aisés à filmer et de toute façon trop «hémoglobineux» (Ah ! Jan Styka et son *Arène sanglante*). Généralement, les chrétien(ne)s sont *in extremis* sauvé(e)s des crocs, ou alors la scène finale est éludée par un fondu. Deux séquences anthologiques sont toutefois à détacher : celle de *Quo Vadis*, où Lygie – telle la Dirce du mythe grec – est garrottée sur le dos d'un aurochs que doit affronter son dévoué garde du corps, Ursus. Seules quelques guirlandes de roses mettent en valeur plus qu'elles ne voilent sa

25 - Alex Raymond, *La planète Mongo* (1934), Dargaud, coll. 16/22, n° 93, 1980, p. 56 – correspond à Flash Gordon, Serg, t. 3.

26 - Alex Raymond, *La flamme de la mort*, Dargaud, coll. 16/22, n° 102, 1980, p. 65.

27 - Alex Raymond, *Le royaume perdu*, Dargaud, coll. 16/22, n° 114, 1980, p. 57.

28 - Mickey Hargitay (*Les amours d'Hercule; La vengeance des gladiateurs*).

29 - Jean Streff, «Aux pieds d'Omphale – Le masochisme dans les péplums», *Le masochisme au cinéma*, Veyrier, 1978; Chap. XIII, pp. 191-199.

30 - Louis Saurel, *Théodora – Du Lupanar au Trône*, Paris, Les éd. la Flamme d'or, coll. La Panthère, n° 10, 1954

31 - *Thésée et le Minotaure* et son succédané *Hercule contre Moloch*, ne font guère allusion aux douteuses manœuvres qui permirent de procréer le monstrueux Minotaure.

nudité. Si, dans le sillage de Styka et de Siemiradzki, les péplums du muet respectèrent la scène telle qu'elle avait été mise en scène par le romancier, en revanche, dans la version 1951 (et son remake *Ursus/La fureur d'Hercule*, 1960), la victime est simplement attachée à un poteau et susceptible d'être encornée. Des raisons de sécurité, sans doute, incitèrent les cinéastes à ainsi modifier la scène originale.

La sécurité, et l'imitation du *Signe de la Croix*.

32. Car dans *Le signe de la Croix* (plagiat de *Quo Vadis* tiré d'une pièce de Wilson Barrett), C.B. De Mille concluait son film par le martyre des chrétiens, en montrant son héroïne Mercia (Elissa Landi), nue et parée de guirlandes de fleurs, liée à un poteau et livrée à la concupiscence d'un cynocéphale – caricature d'humanité que le spectateur imagine lubrique plutôt que carnassier.

Séquence anthologique s'il en fut, au départ fondée sur le mime de Laureolus. Lâché dans l'amphithéâtre Flavien à l'occa-

sion de son inauguration par «les délices du genre humain», Titus, un ours, dans la scène finale, *étripait* le condamné à mort crucifié, substitué à l'acteur de théâtre interprétant Laureolus, le brigand du Latium. Mais si le cinéaste ne concluait pas, un dessinateur de BD (remplaçant par un gorille blanc en rut, le babouin du film) saurait être plus explicite³². Nous avouons ignorer pourquoi le finaud De Mille mit dans son film un singe plutôt qu'un ours, mais une allusion à la «Belle» et la «Bête» de *King Kong*, qui sort sur les écrans trois mois plus tard, nous paraît assez évidente³³.

Se faisant «courtiser» par un grand singe passablement grotesque (un figurant déguisé), des pattes de qui venait l'arracher Hercule/Mickey Hargitay – son mari à la ville –, Déjanire/Jayne Mansfield, dans *Les amours d'Hercule*, faisait-elle un clin d'oeil nostalgique aux duettistes de la R.K.O. ?

III. Chorégraphie

33. La séduction passe par le ballet

32 - Michel Duveaux, *Caligula*, Centre audiovisuel de productions, coll. Bédé X, s.d. (1992), p. li. 5-7. Du sadisme antique, Duveaux compose de curieux tableaux tachistes ou pointilliste, *patchwork* de photos de péplum.

Cette scène devait faire fantasmer nombre d'autres dessinateurs érotiques qui lui donneront divers développements, ainsi l'Anglais David Gray, *Brutus*, Whyteleafe (Surrey), Gadoline éd., 1971. Notons encore la fort classique inspiration des Américains Michael Fleisher (sc.) et Mike Sekosky et Pablo Marcos (d.), *La saga d'Iron-Jaw* (Seaboard Periodicals Inc., 1975), Lyon, Lug éd., 1976, pl. 23-25 – une bande d'*heroic fantasy* inspirée de Conan, où attachée à un poteau, dans l'arène, une jeune fille est offerte à des ours, chastes probablement, quoiqu'à leur façon amateurs de chair fraîche...

Dans *Néropolis* (Julliard-Pauvert, 1984, pp. 611-616), Hubert Monteilhet, somme toute conformiste, puisqu'il met lui aussi l'épisode de Laureolus au programme des jeux néroniens, glose sur l'épisode où la femme du brigand doit être violée par un ours de Calédonie ou quelqu'autre animal (bouc, âne), «partenaire» pour lequel la condamnée préposée à cet usage doit être préparée longtemps à l'avance, en cohabitant avec l'animal «et en frott(ant) journellement son entrejambe avec des sécrétions de chèvre ou d'ânesse en chaleur (... car) un bouc ou un âne n'ont aucun penchant naturel pour la femme.»

33 - *Le signe de la Croix* sort en France vers décembre 1932 et *King Kong*, à Hollywood, le 2 mars 1933 (à Paris, le 4 novembre 1933).

érotique, intermède obligé du péplum – peut-être hérité de l'opéra – quoiqu'il y ait des équivalents dans les autres genres : girls de *saloon* avec guêpière et bas résille dans les westerns, scènes de cabaret, strip-tease dans les polars ou les films d'espionnages, et, dans les films de cape et d'épée, grands bals de la Cour, où évoluent des marquises au corsage pigeonnant vertigineusement décolleté.

Danse avec un loup

34. Dans le péplum, tout en le surveillant d'un regard en biais, la reine perfide offre au héros tout émoustillé, un banquet où évoluent odalisques demi-nues et bayadères pailletées. Celles d'Omphale, reine de Lydie, ont un petit côté indien, avec leurs pantalons bouffants (*Hercule et la reine de Lydie*); dans *Thésée et le Minotaure*, la Cour de Cnossos voit évoluer des danseuses égyptiennes à la lourde perruque. Hercule n'y résistera pas (*Hercule à la conquête de l'Atlantide*), cependant qu'Assuérus traitera ce spectacle «d'idiote» (*Esther et le roi*). Le Ballet national de Zagreb et celui de l'Inbal Théâtre d'Israël s'y taillèrent une solide réputation; et dans *O.K. Néron* officiera le «Ballet existentialiste Big-Ben Star» de Paris qui se mettra à la samba et au boogie-woogie pendant que de pseudo-«Blue Bell Girls», dans *Ces sacrées Romaines* (autre parodie), se mettront au cha-cha-cha. Mais, parfois, c'est la fatale tentatrice elle-même qui excellera dans ce genre de prestation – on y verrait difficilement l'ingénue³⁴ –, la plus célèbre étant, bien entendu, Salomé, celle de la version 1953 : Rita Hayworth, alias Margarita Cansino, fille d'Eduardo et Elisa Cansino, les «Dancing Cansinos», une enfant de la

balle. Nombre de ces actrices, qui avaient débuté au music-hall, s'en firent une spécialité.

Un peu à la manière de la nageuse Esther Williams, dont chacun des films était conçu pour offrir des scènes de ballet nautique (y compris dans son péplum musical, *La chérie de Jupiter*, entre deux parades des éléphants d'Hannibal !).

Parmi les plus fameuses, la cubaine Chelo Alonso, ex-danseuse du *Lido*, devait faire carrière à Cinecittà en trémoissant de la croupe, qu'elle avait d'ailleurs charmante, quasiment dans chacun de ses films – inoubliable amazone gépide, dansant entre des lames disposées sur le sol, d'abord avec des torches puis avec un glaive. Daniela Rocca, en Galla Placida peu conventionnelle, séduisait par une danse en bikini – pourpre, il est vrai, la dignité impériale ! – le Wisigoth Ataulf, frère d'Alaric (*La vengeance des Barbares*) (mais dans *La bataille de Marathon*, elle se contentait de régaler Steve Reeves en lui offrant danseuses et lutteurs). Quoiqu'un peu maigre pour faire la danseuse orientale, évoquons encore Mari Blanchard «bissant» pour la plus grande joie du beau «Vic» Mature (*Le prince de Bagdad*). Enfin, rappelons cette grande figure que fut Yvonne de Carlo, interprète de Salomé au Far-West (*Les amours de Salomé/Salomé where She Danced*, 1945), d'une rimsky-korsakovienne Shéhérazade (*Song of Sheherazade*, 1946), de la bergère-danseuse Séphorah, fille de Madian (*Les Dix Commandements*, 1957), ou de Marie-Madeleine dansant curieusement affublée d'un loup de satin blanc (*L'Épée et la Croix*, 1958).

Un art sacré

34 - Une exception avec la célèbre danseuse arabe Samia Gamal, dans *Ali Baba et les 40 voleurs* (FR, 1953).

35. La plupart des vamps de Cinécit-tà eurent leur scène dans l'un ou l'autre film : l'hiératique Gianna Maria Canale dans *Théodora*; la rousse Tina Louise dans *Sapho* et dans *La charge de Syracuse*. A propos de ce dernier film, J.M. Swamp, dans *Ciné Revue*, titre sa photo où l'on voit la superbe créature dansant sur le pont de la galère de Marcellus : «*Les femmes vraiment femmes sont-elles latines ?*» D'où nous vient cet engouement ?

Une société puritaine, comme l'est le monde hindouiste, aimera à parer l'extérieur de ses temples d'Apsara, nymphes aux seins gonflés, dansant nues et copulant avec des démons – symbole de fécondité. Ces figures, qui ont valeur prophylactique, ne traduisent nullement le quotidien – pas davantage que les imitations de statues grecques, dans nos parcs. Bien sûr, l'histoire et la mythologie ont toujours été les alibis commodes de nos hypocrisies. Dans les sociétés orientales la danse est un art sacré qui n'a que peu de chose en commun avec les fantasmes érotiques occidentaux. A commencer par la nudité, impensable. Dans la société musulmane, la danse que nous nommons «orientale» est pratiquée par les deux sexes, mais entre hommes, ou entre femmes. Sous la longue *galabieh* qui, partant du cou, descend jusqu'à la cheville³⁵, la suggestion s'établit à travers le mouvement des hanches, amplifié par le port d'une écharpe nouée sur le côté. Chez les Arabes comme chez les Grecs antiques, danser nue est le fait de professionnelles, de prostituées; et c'est bien ainsi que les désigne l'égyptologue Christian Jacq, évoquant l'expédition de Jean-François

Champollion sur le Nil : «*Une joyeuse agitation régnait au-dehors. Des bohémien-nes, les ghaoûzis, avaient installé leurs tentes sur une petite place. Elles étaient entourées de leurs pères, des marchands de bestiaux qui n'hésitaient pas à vendre leurs propres filles au plus offrant. Vêtues d'un boléro noir et de jupes blanches, le ventre à nu, le cou orné de lourds colliers de nacre, les ghaoûzis commencèrent à danser et à chanter. Leur voix aigrette était accompagnée de sons de flûte, de clarinette et de luth. Cette musique lancinante produisait un effet immédiat : on l'écoutait sans plaisir mais on se laissait charmer. Se diffusant dans la nuit chaude, elle s'insinuait dans les moindres fibres du corps.*

L'une des danseuses, qui se déhanchait en cadence avec beaucoup de grâce, était particulièrement belle. Les seins, libres sous le boléro, frémissaient d'aise à chaque mouvement. Son ventre très plat, mordoré, semblait animé d'une vie indépendante. Les chevilles très fines tressautaient sur le sol avec une agilité surprenante»³⁶.

Sont-ce les même qui attendent les croyants dans le paradis d'Allah ?

«... de leur décrire le paradis, de leur parler de ses collines de pilaf et de ses rivières de miel, d'évoquer les belles houris qui danseront pour eux au son des *saz célestes*»³⁷.

36. D'un point de vue vestimentaire décalquées sur leurs «collègues» des boîtes de nuit caiotes, ces bayadères et houris orientales qui exécutent le ballet érotique obligatoire inclus dans tout péplum qui se respecte, n'ont vraiment rien en commun

35 - Notons que dans la puritaine Amérique de 1953, Rita Hayworth-Salomé danse, vêtue du cou à la cheville – les artifices du costumier suggérant davantage que ce que l'actrice révèle effectivement.

36 - Christian Jacq, *Champollion l'Égyptien*, Le Rocher, coll. Roman historique, 1987, pp. 221-222.

37 - Aris Fakinos, *La citadelle de la mémoire*, Fayard, 1992, p. 176.

avec les danseuses grecques que l'on peut voir sur les céramiques attiques ou les fresques pompéiennes³⁸. Le *séroual* n'est pas le *khitôn*.

Pierre Louÿs, dans son superbe *Aphrodite*, évoquait les à peine pubères Myrto et Rhodis qui, de leurs chants, musique, danse et autres... talents, égayaient les soirées d'Alexandrie : «*Ils vous ont fait danser toutes les deux, toi dans cette robe de Côs qui est transparente comme l'eau, et ta soeur nue avec toi. Si je te t'avais pas défendue, ils t'auraient prise comme une prostituée...*»³⁹ : «*Une à une, douze danseuses parurent, les deux premières jouant de la flûte et la dernière du tambourin, les autres claquant des crotales. Elles assurèrent leurs bandelettes, frottèrent de résine blanche leurs petites sandales, attendirent, les bras étendus, que la musique commençât... Une note... deux notes... une gamme lydienne... et sur un rythme léger les douze jeunes filles s'élançèrent.*

Leur danse était voluptueuse, molle et sans ordre apparent, bien que toutes les figures en fussent réglées d'avance. Elles évoluaient dans un petit espace; elles se mêlaient comme des flots. Bientôt, elles se formèrent par couples, et, sans interrompre leur pas, elles dénouèrent leurs ceintures et laissèrent choir leurs tuniques roses. Une odeur de femmes nues se répandit autour des hommes, dominant le parfum des fleurs et le fumet des viandes entrou-

vertes. Elles se renversaient avec des mouvements brusques, le ventre tendu, les bras sur les yeux. Puis elles se redressaient en creusant les reins, et leurs corps se touchaient en passant, du bout de leurs poitrines secouées»⁴⁰.

37. « - Je suis allée en Orient, d'où je vous ramène ces danses profanes», annonce d'une voix grave Cléopâtre/Linda Cristal, s'encanaillant dans un bouge à gladiateurs d'Alexandrie, la fenêtre de ses doigts encadrant ses yeux comme le ferait un *tchador* (*Les légions de Cléopâtre*, 1959). Et l'homme à qui elle dédie sa danse est un conquérant romain, un lieutenant d'Octave-Auguste. Par ses yeux, l'Occident jauge le «Serpent du Nil»⁴¹. La vieille situation de la femme qui s'offre et de l'homme qui prend. F. Lacassin en fournit peut-être un élément d'explication lorsqu'il explique, à propos d'une autre «femme fatale», Margareta Gertruida Zelle, qui défraya la chronique de la Première guerre mondiale (et continue à alimenter nos fantasmes à travers Greta Garbo qui l'incarna à l'écran). Elle avait «*surgi du néant, le 13 mars 1905 à Paris; à demi-nue, vêtue de gazes transparentes, le corps ployé par les mouvements d'une danse haletante et serpentine devant un groupe de spectateurs ébahis. Emile Guimet, fondateur du musée d'Art oriental de même nom, avait convié ce soir-là quelques privilégiés - entre autres les ambassadeurs du Japon et d'Alle-*

38 - Cf. par exemple Robert Flacelière, *L'amour en Grèce*, Hachette, 1960 (éd. Club du meilleur livre : pp. 153, 164, 175); Jean Marcadé, *Eros Kalos. L'art et l'amour - Grèce - Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*, Nagel, 1976, fig. 86-87 (et aussi ménades, *passim*); Michael Grant (photographies : Antonia Mulas), *Eros à Pompéi. Le cabinet secret du Musée de Naples*, R. Laffont, 1975, les danseuses de la Villa des Mystères : pp. 77, 79.

39 - Pierre Louÿs, *Aphrodite* (1896), Le Livre de poche, n° 649, p. 61.

40 - Pierre Louÿs, *op. cit.*, p. 137.

41 - Serpent du Nil, surnom dont Cicéron avait affublé Cléopâtre, est d'ailleurs le titre d'un superbe recueil consacré aux danseuses dans la peinture orientaliste du XIXe s. : Wendy Buonaventura, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, Londres, Saqi Books, 1989.

magne – à assister aux danses sacrées du culte de Shiva interprétées par une bayadère au corps de déesse, baptisée par les brahmanes qui l'avaient élevée et initiée : *Mata Hari*»⁴².

38. Aux courtisanes bourgeoises et bien parisiennes que furent Emilienne d'Alençon, Cléo de Mérode et la Belle Otero, Mata Hari, cette Hollandaise qui se disait princesse javanaise, «... a opposé l'érotisme, le mystère et le cosmopolitisme. Avec un sens aigu des relations publiques, elle a deviné ce qui aujourd'hui est devenu la règle d'or du monde du spectacle : l'habit fait le moine (...). Elle invente le strip-tease : coup d'éclat. Mieux encore – et c'est le secret de sa réussite – elle a assuré au strip-tease une justification artistique (déjà !) et mystique. La mode est à l'orientalisme (...): elle se dénudera donc au cours de danses sacrées et se composera, non sans une certaine logique poétique, une personnalité répondant au désir de merveilleux du public»⁴³.

39. En vérité, Mata Hari ne faisait que réactiver le vieux fantasme libertin de la danse des sept voiles⁴⁴, la danse que Salomé exécuta devant son beau-père Hérode

Antipas pour pouvoir baiser les lèvres glacées de Jean le Baptiste décapité. Scène terrible qui inspirera à Stendhal⁴⁵ le dernier chapitre du *Rouge et le Noir*, où Mathilde de La Mole baise les lèvres de son amant Julien Sorel qu'elle a fait envoyer à la guillotine. Fasciné, Gustave Moreau fera de Salomé le thème de plusieurs toiles. En 1884, Victorien Sardou avait écrit pour Sarah Bernhardt une *Théodora*, l'histoire de cette fille d'un montreur d'ours qui, avant de devenir impératrice, avait été, dans sa prime jeunesse, mime dans le théâtre pornographique de Byzance. Axée sur le personnage énergique qu'elle sut être pendant la sédition des Victorats, la tragédie élude cette facette du personnage historique. Mais, si Théodora ne dansait pas au théâtre, elle dansera quasi-nue à Cinecittà, devant les caméras de Riccardo Freda (*Théodora*, 1953). Quant à Sarah Bernhardt, elle n'aura pas davantage l'occasion de danser quand, en 1893, elle créera à Paris une *Salomé*⁴⁶, écrite pour elle en français par Oscar Wilde (tragédie qui vaudra à son auteur les foudres de la censure britannique⁴⁷). Il faudra attendre la création par la Wittich à l'Opéra de Dresde (*Königliches Opernhaus*), le 9

42 - Francis Lacassin, «Mata Hari, ou la romance interrompue», in *Passagers clandestins* 11, Union générale d'éditions, coll. 10/18, n° 1319, 1979, pp. 255-256. Cf. aussi Claude Razat, «Mata Hari», *Fascination*, n° 3, 1er trim. 1979.

43 - Francis Lacassin, *Passagers clandestins*, p. 280.

44 - Quoique dans le texte des Évangiles (*Matthieu*, 14 : 3-11 et *Marc*, 6 : 17-29), il ne soit pas fait mention de ces sept voiles, ni même du nom de la fille d'Hérodiade (qui ne nous est connu que par Flavius Josèphe).

45 - Stendhal fait ici expressément référence au geste de la reine Marguerite de Navarre.

46 - Il est significatif de noter qu'après avoir incarné Sarah Bernhardt dans *L'incroyable Sarah* (*The incredible Sarah*, Richard Fleischer - EU, 1976), Glenda Jackson interpréterait Salomé (*Salome's Last Dance*, Ken Russell, 1992 - d'après Oscar Wilde). Cf. aussi Claude Razas, «Sarah Bernhardt», *Fascination*, n° 1, 2e trim. 1978.

47 - La pièce aurait dû être créée en 1892 au Palace Theatre de Londres. On trouvera tous les détails sur la tragédie de Wilde et l'opéra de Strauss dans «Strauss. Salomé», *L'avant-scène Opéra*, n° 47-48, janvier-février 1983.

décembre 1905, du drame lyrique de Richard Strauss, sur livret d'O. Wilde, pour voir Salomé danser : à Paris, Mata Hari, elle, opère déjà depuis neuf mois.

40. Des Esseintes, le héros d'*A rebours* (Joris-Karl Huysmans, 1884) a accroché dans son bureau deux oeuvres de Gustave Moreau, *L'apparition*⁴⁹ et *Salomé dansant devant Hérode*⁵⁰ et rêve devant celles-ci – plus spécialement la seconde :

Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince des cordes. La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodias, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, sabre au poing, en bas du trône (...).

«Huysmans – expliquera Jean-Jacques Lévêque⁵¹ – avait tenté une explication évoquant tour à tour la torsion corrompue des reins, le remous des seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse. Ajoutant à l'indestructible luxure et l'immortelle hystérie, la beauté maudite. Le futur converti montrait là le bout de son nez, mais il posait en même temps le doigt sur le vrai problème de Moreau. Moreau peignait la luxure, peignait-il le mal ? Il est sous-jacent dans toutes les entreprises du XIXe s., ravagé par les maladies honteuses, gonflé des pustules d'une immense vérole qui va dans les splendeurs reconduites de génération en génération, se poursuivre jusqu'au grand charnier réparateur de la Première Guerre mondiale.»

41. Au début des années 20, les années de Rudolf Valentino, «les jeunes Américains –rappelait Leon Sprague de Camp – prirent l'habitude de ne plus nommer les amoureux que des sheiks (d'après les films qui transformaient les shaykh arabes au point de les rendre méconnaissables par rapport à la réalité) et leurs dulcinées des shebas»⁵². Un petit bout de sein arrogant fièrement érigé, Betty Blythe⁵³ reine de Saba, triomphait dans une course de chars (*Queen of Sheba*, 1921),

49 - Aquarelle, 1876.

50 - Huile sur toile, 1876.

51 - Jean-Jacques Lévêque, «La splendeur de l'impossible», in «Strauss. Salomé», *L'avant-scène Opéra*, n° 47-48, janvier-février 1983, p. 37.

52 - L. et C. Sprague de Camp, *Les énigmes de l'archéologie*, Encyclopédie Planète, s.d. (1968 ?); p. 109.

53 - Elizabeth Blythe Slaughter (1893-1972); cf. J.P. Bouyxou, *Fascination*, n° 4, 2e trim. 1979.

acquérant une considérable popularité dans la foulée de Theda Bara. Anagramme d'«Arab Death»⁵⁴ – ainsi que le claironnaient les publicistes de la Fox –, le nom de scène de cette dernière était tout un programme, déjà ! Mais Theda Bara enrichira encore notre vocabulaire du terme de «vamp»⁵⁵. Pendant que, dans les fossés du Fort de Vincennes, un peloton d'exécution fusille Mata Hari – alias l'agent H-21 (15 octobre 1917) –, Theda Bara interprétait Cléopâtre (et Salomé)⁵⁶ dans des tenues de danseuse du ventre hollywoodiennes. Le cinéma s'obstinera à imaginer l'Égypte des Ptolémées identique à celle de la XVIII^e dyn. via la Bible et l'Égypte, la vogue devait atteindre Rome : Rina de Liguoro, dans *Messaline* (1924) laisse tomber le péplum au profit d'une brassière emperlée et de quelques voiles accrochés à la ceinture, composant un étrange portrait d'une impératrice romaine qui était aussi prêtresse d'Isis, ne l'oublions pas. Désormais fixé, le cliché aura la vie dure. Certes le péplum répugne à montrer des Romaines autrement qu'en drapés classiques – ainsi que le spectateur s'attend à les voir – mais que d'escla-

ves bayadères ou odalisques pour animer la sacro-sainte scène d'orgie. Ainsi Milonia Caesonia enceinte, danse pour son mari Caligula et la cour impériale, dans une tenue que n'auraient pas désavouée les «Blue Bell Girls» (Helen Mirren dans le *Caligula* de Tinto Brass, 1979).

Pour qui sont ces serpents...

42. Salammbô, l'héroïne de Flaubert, enlaçait nue son serpent. Olympias, mère d'Alexandre le Grand, fut séduite par Zeus sous l'aspect d'un grand serpent, au cours de Mystères à Samothrace. La belle et la bête, mais pas n'importe quelle bête car il s'agit du Tentateur qui séduisit notre aïeule Eve. Après avoir inspiré peintres et illustrateurs, et être devenue, dans une cage en verre, phénomène forain, il ne lui manquait que la consécration du 7^e art. Celle-ci allait venir avec Fritz Lang et *Le tombeau hindou* (1958). Certes, ce film d'aventures où un architecte allemand⁵⁷ – venu construire un hôpital à Eschnapour – et le maharajah de ce même royaume sont tous deux épris d'une danseuse sacrée, Sita [Seetha] (Debra

54 - Theda Bara (1890-1955), de son vrai nom Theodosia Goodman, née dans une respectable famille juive de Cincinnati. En fait, son pseudonyme était une contraction de son prénom, Theodosia, et, pour le patronyme, un raccourci de Baranger, surnom que lui donnaient ses parents.

55 - En interprétant, en 1915, *A Fool There Was*, d'après une nouvelle de Kipling, «The Vampire», où elle incarnait une femme fatale ruinant la vie d'un jeune diplomate américain. Rien à voir avec le mythe de Dracula, mais désormais la publicité ne diffusera d'elle que des photos de presse la montrant entourée de squelettes et de toiles d'araignée, ou faisant savoir que – par contrat – elle n'avait le droit de paraître que voilée, etc.

Le nom de «vampire», abrégé en «vamp», allait désormais se conjuguer – mais sans Theda Bara – avec celui de «femme fatale» avec des films comme *The Beloved Vampire* (1917) et *The Blond Vampire* (1922). Heureusement, en 1931, grâce à Tod Browning et Bela Lugosi, en 1931, le vampire réintégrerait l'orthodoxie du fantastique gothique.

56 - *The Serpent* (La reine des Césars, 1916), *The Eternal Sapho* (1916), *Cleopatra* (1917), *Salome* (1918).

57 - Français selon la VF, bien entendu. Le CR français le nomme Henry Berger, les sources allemandes

Paget), ne réfère nullement à l'Antiquité. Qu'importe, l'idée est la même, le curry oriental en plus. Ce diptyque allemand⁵⁸ à la Karl May (ou à la Salgari ?), «scénari-sé» par Werner Joerg Luedecke d'après une histoire originale de Thea von Harbou⁵⁹ marquait le retour en Europe du cinéaste exilé à Hollywood par le nazisme. Et l'histoire de cette Sita que le maharajah Chandra soupçonne d'infidélité, fait étrangement songer aux déboires conjugaux de l'héroïne du *Ramayana*. Les prêtres lui imposent le «jugement des Dieux». Sita dansera pour la Déesse [son nom ?], dont la statue aux seins gonflés domine l'assistance. Elle s'exposera à la morsure de son cobra.

Sita paraît devant ses «juges» vêtue d'un manteau bleu nuit, brodé de fleur d'or qui sont comme autant d'étoiles dans le firmament. Comment ne pas songer au *zaimph* de Salammbô ? Sa main droite, puis la gauche se faufilent, imitant la reptation de l'ophidien. A chaque main, deux émeraudes semblent des yeux de reptile. Le voile bleu-nuit glisse. Elle est nue, à l'exception – bien entendu – des indispensables ingrédients de la pudeur européenne; disons seulement que nulle bretelle incongrue ne vient relier les batteries de perles [cousues sur satin], stratégiquement disposés pour nous faire accroire à une Apsara de Khajurâho ou de Konarak⁶⁰. Sa main invi-

te, simule le glissement du cobra entre ses seins. Les regards des prêtres et du prince sont tendus. Si Sita devenait maharani, le coup d'Etat dirigé contre Chandra serait compromis. La jeune femme s'offre, flatte le serpent, s'enhardit... La lourde tresse noire de ses cheveux lui fouette les reins. L'érotisme se combine avec le sadisme : à la haine des prêtres s'oppose l'amour de Chandra – et Fritz Lang joue habilement des tensions contradictoires. Double fascination du jeu érotique de la danseuse et du reptile au crochets mortels. Eros et Thanatos.

Rien de très indien dans cette chorégraphie. Qu'importe, vraie ou fausse, cette Inde de carton-pâte, on a envie d'y croire. Et peu nous chaut que Céline ait réellement pris, ou non, le Transsibérien : puisque *lui*, nous l'a fait prendre !

43. Vers la fin des années 30, un couple de touristes britanniques avait eu la chance de pouvoir filmer, dans le nord de la Birmanie, la cérémonie du Baiser au Serpent. Il vaut la peine de comparer la version de Fritz Lang avec l'authentique⁶¹, qui consiste, en fait, en une [peu érotique] danse d'une *vieille femme* avec un hama-dryade ou cobra royal. Henri Vernes, le populaire auteur de Bob Morane, l'a reconstituée dans un de ses romans. La cérémonie «*commença par une attaque de l'hama-*

Harald Berger et les anglo-saxonnes Alan Burton.

58 - *Le Tigre d'Eschnapour/Le tombeau Hindou (Tiger Eschnapour/Das Indische Grabmal)*, coproduction franco-italo-allemande.

59 - Ex-épouse de Fritz Lang, Thea von Harbou (1888-1954) poursuivra sa carrière de scénariste (*Les Nibelungen*, 1924; *Metropolis*, 1926) sous le régime nazi.

Une première version de *Das indische Grabmal* avait été réalisée en 1920.

60 - Cf. e.a. Max-Pol Fouchet, *L'art amoureux des Indes*, Gallimard, coll. Idées/Arts, 1957.

61 - Ce film est repassé à la télévision française, sauf erreur de notre part, dans le cadre d'*Ushuaïa*, en 1992. Henri Vernes, *Le châtimeur de l'Ombre Jaune* (Marabout Junior, n° 162, 1960, pp. 93-96 – que nous reproduisons ci-dessus), avait vu ce film, trouvé la description du rite dans une ancienne édition du Larousse des animaux en 2 vols, et également lu un reportage intitulé «*Les adorateurs du serpent*» dans un numéro du

dryade dont la tête, en un mouvement à la fois doux et rapide, se projeta soudain en avant, dans l'intention évidente de mordre la vieille prêtresse à la face. Un long murmure de frayeur sacrée courut parmi l'assistance. Pourtant, la femme, d'un simple effacement du buste, avait évité le contact mortel, et l'ophidien frappa dans le vide. Aussitôt, le balancement couplé de la femme et du serpent reprit. (...)

Et la danse recommença. La femme et le serpent faisaient songer maintenant à deux boxeurs combattant corps à corps, tant ils étaient proches, se fixant dans les yeux. Les attaques de l'hamadryade se faisaient de plus en plus imprécises. (...) Et il se passa cette chose extraordinaire, impensable, de la vieille femme avançant la tête, les lèvres tendues, et déposant un bref baiser sur le museau de l'hamadryade, le plus grand, le plus redoutable de tous les serpents venimeux. Cet exploit de la prêtresse, ce baiser de paix parut calmer définitivement la fureur agressive du monstrueux cobra. Il se laissa retomber et, avec gourmandise, se mit à laper le lait contenu dans l'écuelle, pour ensuite disparaître dans son trou.»

44. Le péplum a, bien sûr, intégré le combat contre le serpent. Dans le registre masculin, Hercule (*Hercule à la conquête de l'Atlantide*) et Maciste (*Maciste en Enfer; Dans l'enfer de Genghis Khan*) étranglent force boas constrictors. Les belles ingénues n'ont pas été oubliées. Ainsi, dans *La bataille de Corinthe* (Mario Costa, 1962), Diéos, général de la Ligue achéenne, fou de désespoir amoureux, ne livre-t-il pas celle qu'il aime à la fosse aux serpents ?

(Même idée dans *La vengeance d'Hercule* : pour obtenir d'Hercule qu'il s'humilie, Eurytos suspend son épouse Déjanire au dessus de la fosse et l'y descend lentement.)

45. On reverra des danseuses égyptiennes évoluant le corps enlacé de boas dans le cortège de *Cléopâtre* (Mankiewicz) [plans tombés au montage] et une danse enlacée fort suggestive dans *Warrior Queen* (Chuck Vincent, 1986), un remake des *Derniers jours de Pompéi* avec Sybil Danning et Donald Pleasence. Ce curieux péplum-sexy anglo-italien narre les aventures, sous le règne de Titus, d'une princesse Bérénice experte au maniement de l'épée, déambulant de bordels en partouzes sur fond de Vésuve. Le film s'ouvre sur une vente aux enchères d'esclaves mâles et femelles. Comme les scénaristes ne savent plus quoi inventer après le déferlement des caligulades et autres messalineries, les esclaves ne sont plus exhibés sur une estrade, mais pendus par les pieds pour que les acheteurs puissent bien les voir. On ne l'avait pas encore fait, celle-là. Un corps nu, ainsi pendu tête en bas, offre des angles de vue inédits. Mais peut on encore parler, ici, de péplum ? C'est du X casqué. Du sexe pompier, à des années-lumière des peintres de même épithète, dont les toiles «photographiques» enluminaient nos bons vieux manuels de latin. Augusta, la belle esclave mulâtresse, se joue de son python⁶² comme d'un priape et sa bouche de *hardeuse* accomplie s'entrouvre non pour lui baiser le museau, mais comme pour l'engloutir tout entier⁶³, cependant que l'assistance, désintéressée, fornique à qui mieux mieux...

National Geographic, début des '60.

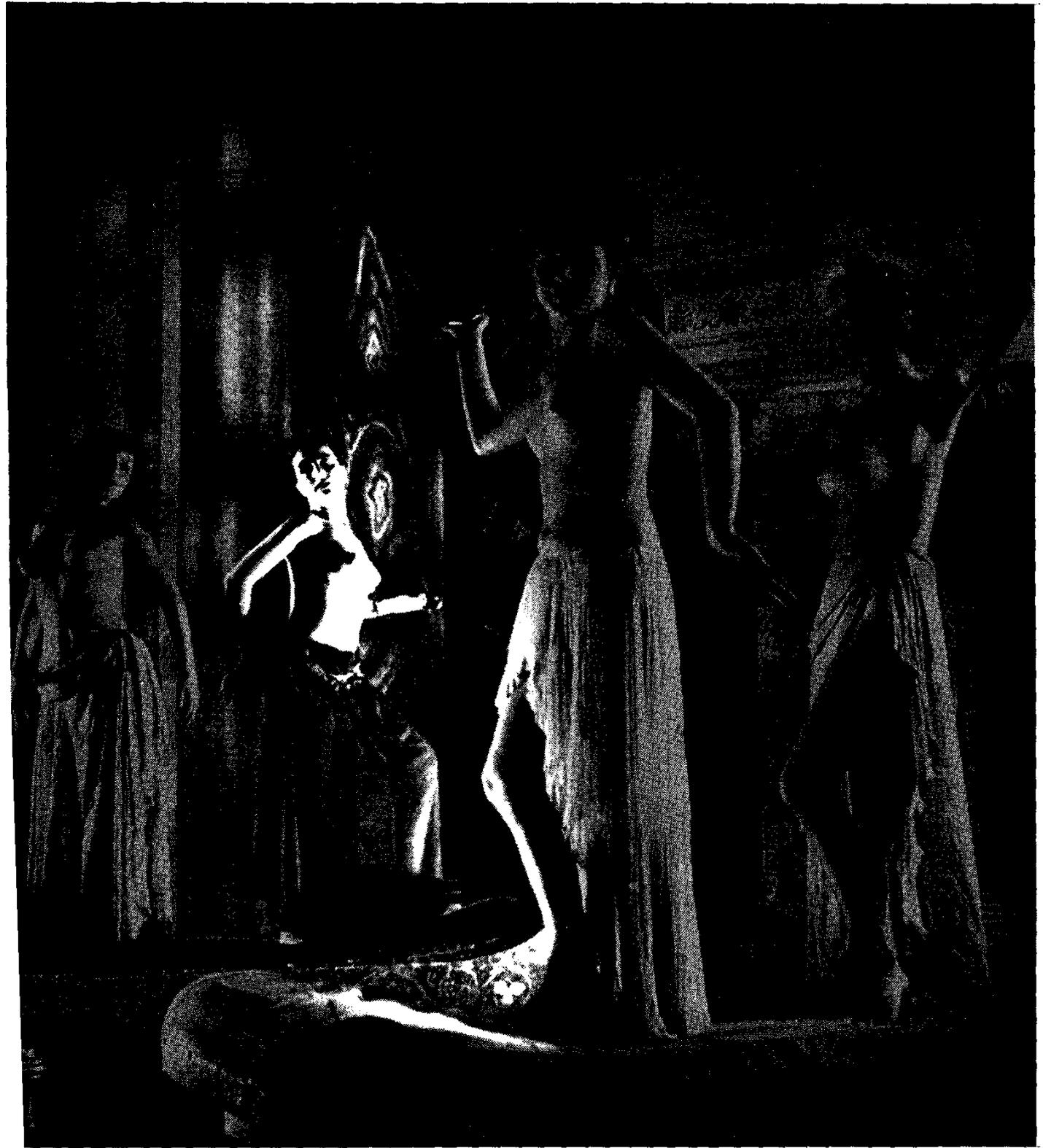
62 - Un vrai, cette fois-ci, quoique passablement endormi. Celui du *Tombeau hindou* était en carton-pâte, animé par des fils et positivement ringard. Pardon, Fritz...

63 - Ce motif, à peu de choses près, sera repris dans le matériel publicitaire d'un autre péplum X de la même

Spécialiste du *hardcore*, Chuck Vincent devait décéder du sida en 1991. Le péplum est mort, vive la pornographie.

Michel ELOY

période, *Les nuits chaudes de Cléopâtre* (*Cleopatra, Regina dell'Amore/Cleopatra the Egyptian Queen*, Cesar Tod - FR-IT, 1985), disponible en vidéo chez Punch Vidéo. Egalemeut inédit en salle, on peut se procurer *Warrior Queen* en Flandres ou aux Pays-Bas, en version anglaise sous-titrée néerlandais (Vestron Video International, 1987).



Les joies du *tepidarium* vues par Cinecittà (O.K. Néron).

Le corps heureux

**(Modèles culturels et attraction du corps
dans le cinéma muet italien)**

par Elena DAGRADA

L'attraction et le corps

La représentation du corps humain constitue l'un des principaux éléments d'attraction, à la fois magique et scientifique, dès le cinéma des origines. Ce sont des corps en marche, corps morcelés, ou simplement corps en mouvement, ceux qui peuplent les écrans des premiers temps. Corps magiquement démembrés en gros plans involontaires par les trucs de Georges Méliès. Corps scientifiquement démultipliés par effet de décomposition, fixation et reproduction d'un simple geste chez Eadweard Muybridge. Corps aussi bien morts¹ que vivants, décomposés dans leurs parties ou dans les phases successives de leurs déplacements. Et encore corps épiés, braqués au télescope, surpris dans le quotidien d'une action quelconque par une caméra indiscreète; ou bien corps exhibés, sur la planche d'un théâtre ou d'un cirque, lors d'une virulente lutte acrobatique ou d'une Harmonieuse danse serpentine.

Mais ces premiers corps du cinéma, exhibés comme attraction par un cinéma d'attractions, en sont le simple *support* et ne constituent pas tout de suite des véritables modèles spectaculaires. Car l'attraction *du* corps, son spectacle absolu, pré-suppose un cinéma de narration qui mette en scène le corps de la *vedette*.

Un tel cinéma, comme on le sait, s'impose vers la fin de la première décennie de ce siècle, l'emportant sur un cinéma "des attractions" défini par Tom Gunning² comme un cinéma qui s'intéresse plus à présenter des "vues", fascinantes en soi grâce à leur fort impact spectaculaire, qu'à raconter des histoires. Ainsi, et paradoxalement, c'est surtout à partir des années dix que le spectacle du corps évolue d'objet privilégié de trucage ou connaissance parascientifique (anatomique, chirurgicale, médicale) à lieu de plaisir scopique à l'état pur. Son statut attractionnel en fait se transforme au moment où le cinéma crée les conditions pour la transformation de l'acteur en personnage, et du protagoniste en vedette, objet de culte, mythe. Un parcours à rebours seulement en apparence, si l'on considère la relation entre narration et attraction comme une dialectique, plutôt que comme une opposition radicale et chronologiquement irréversible. Tom Gunning, d'ailleurs, le précise bien³: si d'une part le cinéma institutionnel se narrativise progressivement, d'autre part l'attraction reste une composan-

1 - Cf. la série de films au titre *La Neuropatologia*, 1908 (presque entièrement perdue), réalisés par le Docteur Camillo Negro, qui proposent un véritable spectacle analytique du corps féminin à travers l'étude de quelques cas pathologiques. Pour une étude détaillée sur les "*Anatomy Lessons*", chirurgicales et cinématographiques, et leur relation à la mise en scène du corps féminin dans le cinéma muet napolitain, cf. Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993, pp. 271 sq.

2 - Cf. Tom Gunning, "*The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*", *Wide Angle*, VIII, 3-4, 1986.

3 - Cf. Tom Gunning, *op.cit.* p.68.

te essentielle du spectacle cinématographique, prête à reprendre le dessus, suivant les cas (et les genres), dans sa relation dialectique au récit qui l'héberge.

Les brèves réflexions qui suivent essaieront de montrer que ce rapport dialectique (et dialectiquement productif), qui subsiste entre attraction et univers du récit, s'accompagne d'une autre dialectique, à l'oeuvre cette fois-ci dans le domaine de l'attraction elle-même. Une dialectique qui s'explique précisément dans la mise en scène du corps et de son spectacle, et qui coïncide, au juste, avec un double modèle d'exhibition du corps masculin élaboré pour célébrer la virilité dans le cinéma italien entre les années dix et la fin des années vingt.

2. Genres et modèles iconographiques

Le spectacle du corps a connu, avant tout, l'élaboration de modèles féminins. L'iconographie de la femme fatale, mise au point d'abord en Europe par le cinéma danois et allemand, représente sans doute l'un des modèles de spectacularisation du corps les plus répandus et précoces. Par rapport à ce modèle de divisme féminin, essentiellement romantique et bourgeois, le cinéma muet italien se distingue tout de suite par la mise au point d'un modèle de divisme masculin, aux connotations nationales tout à fait particulières. En fait, à côté du plus connu des clichés féminins, repris et retravaillés entre autres par Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Leda Gys, le cinéma italien des années dix élabore une iconographie de l'homme fort, plus prolétaire que bourgeois⁴, du moins au tout début, début qui coïncide en partie avec les tensions idéologiques et culturelles à l'oeuvre dans l'Italie de l'époque.

Ce n'est pas la première fois que la virilité fait l'objet de représentation cinématographique; luttés acrobatiques et exhibitions musculaires étaient déjà partie du répertoire iconographique du cinéma des premiers temps, souvent dérivés du cirque et des spectacles de fêtes foraines (cf. entre autres *Die Springer*, un film allemand de 1895 où une famille d'acrobates s'exhibe devant un décor de cirque; ou encore *Comic Scene on Board Ship*, film anglais de 1898 où une lutte entre marins ne dédaigne pas la mise en valeur de la force musculaire). Néanmoins, c'est la première fois qu'une telle spectacularisation se produit dans le déplacement indiqué plus haut, de corps en tant que support d'attraction. En fait, le modèle d'homme fort élaboré par le cinéma muet italien représente le domaine de l'attraction du corps par excellence. Un corps heureux, musclé, expansé. Un corps excessif donc voué à produire un excès de vision chez son spectateur. Un corps, enfin, qui se rapproche du rôle de véritable attraction, habillée des formes musculaires d'un acteur devenu vedette, à la place du récit que le film par son corps nous raconte.

Car, exactement comme le modèle de la femme fatale, ce modèle masculin engendre un phénomène de divisme, qui souvent empiète dans l'identification des acteurs à leurs personnages. C'est sans doute le cas de Bartolomeo Pagano, l'ex docker au port de Gènes qui lie indissolublement son image à celle du personnage de Maciste. Mais l'acteur Bruto Castellani, a aussi lié son image à celle d'Ursus, Domenico Gambino à celle de Saetta, comme Luciano Albertini à celle de Sansonia. Et toujours comme pour les *divas*, essentiellement conçues pour le plaisir d'un regard masculin et voyeur, ce corps musclé s'exhibe pour

4 -Cf. Renzo Renzi, "Il Duce, ultimo divo", dans *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, sous la direction de Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1991.

le plaisir des yeux d'un public principalement masculin. Un plaisir, cette fois-ci, autocontemplatif, d'identification narcissique, puisque, masculins, ce sont les modèles culturels et comportementaux proposés.

L'homme fort à la virilité exhibée fait son entrée dans le cinéma italien à travers le film historique et mythologique, genre évocateur des fastes anciennes de la Rome impériale. Toutefois, il acquiert bientôt un statut autonome, devient un véritable genre en soi⁵, qui connaît son apogée entre la fin des années dix et le début des années vingt, et rejoint une telle popularité qu'il émigre en Allemagne, où le pouvoir de séduction de ses vedettes en renouvelle parfois le succès. Entre 1913 et 1930, presque deux cents films sont produits.

Son début officiel remonte au célèbre *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913), où Bruto Castellani apparaît dans le rôle d'Ursus, un "bon géant", esclave fidèle, à la force démesurée. Suit presque immédiatement *Spartaco*, ou *Il gladiatore della Tracia* (Giovanni Enrico Vidali, 1913), qui répète l'énorme succès national et international de *Quo Vadis* ?; ici, l'acteur Mario Guaita-Ausonia est salué par la critique comme "le nec plus ultra de la beauté humaine", comme "le plus beau et le plus splendide de tous (...) un corps à la plastique insurpassable qui a remporté le premier prix de la beauté masculine à l'Académie des Beaux Arts de Paris..."⁶. Mais c'est surtout avec Bartolomeo Pagano, alias

Maciste, que l'iconographie de l'homme fort s'impose comme modèle. Il fait son apparition dans *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) dans le rôle d'un esclave à la force exorbitante que le poète Gabriele D'Annunzio, auteur des intertitres, appelle Maciste : "un très ancien surnom du demi-dieu Hercule"⁷. Ce légendaire "esclave affranchi du vaillant pays des Marches" (toujours selon les paroles de D'Annunzio) s'affranchit l'an suivant du rôle de complice, et devient protagoniste dans *Maciste* (Vincenzo Denizot, supervisé par Giovanni Pastrone, 1915), le premier film d'une longue série qui portera son nom dans le titre. En 1916 sort en fait un *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone), en 1918 un *Maciste atleta* (Vincenzo Denizot), un *Maciste medium* (Vincenzo Denizot) et un *Maciste poliziotto* (Roberto Leone Roberti), en 1919 un *Maciste innamorato* (Romano Borgnetto), en 1920 une *Trilogia di Maciste* (composée par *Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste*, *Il testamento di Maciste*, de Carlo Campogalliani), et ainsi de suite jusqu'à la fin de la décennie, lorsque l'acteur se retire, en 1928. Mais les films de Maciste ne sont pas seuls, au contraire! Ils sont entourés de bien d'autres, où s'exhibent les corps musclés de Mario Guaita-Ausonia, Giovanni Raicevich, Alfredo Boccolini, Carlo Aldini, et al.

La structure narrative de ces premiers films de colosses, qui tourne essentiellement autour des thèmes de l'usurpa-

5 - Cf. surtout Vittorio Martinelli et Mario Quargnolo, *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Gemona, Edizione Cinepopolare, 1981; Alberto Farassino et Tati Sanguinetti (sous la direction de), *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983; et plus récemment l'étude très approfondie de Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Ed. Yellow Now, 1992.

6 - Cf. *Pesti Kirlap* (4-1-1914); et *Neues Pester Journal* (4-1-1914); repris par Vittorio Martinelli dans sa "Filmographie" publiée en annexe dans Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, cit. pp. 215-352.

7 - Gabriele D'Annunzio, feuillet daté du 30 juin 1913, joint au scénario de Giovanni Pastrone pour le film *La vittima eterna*, puis titré *Cabiria*.

tion et la défense des faibles, a fait l'objet d'analyses approfondies ⁸ qui n'ont pas manqué de déceler leurs structures idéologiques profondes, lourdes de la rhétorique du nationalisme fasciste naissant. D'ailleurs, la surprenante ressemblance physique entre le Duce et Bartolomeo Pagano n'a cessé non plus de stimuler des réflexions approfondies ⁹. Ici, nous intéresse davantage leur aspect iconographique et le modèle de spectacularisation du corps qui émerge. Car Maciste, à l'instar d'Ursus, possède un corps lourd, encombrant, presque gros. Castellani, Pagano, Reicevich, sont charnels et massifs. Leur modèle figuratif est l'immobilité, leur force réside dans leur lourdeur, qui en limite les mouvements et se mesure pourtant aux effets qu'elle produit. Des effets, la plupart du temps, statiques (montagnes de corps réduits à l'immobilité, postures fatigantes conservées longtemps), exactement comme leur style de combat.

Pourtant, à côté de ce modèle, se produit une variante qui, tout en gardant comme dénominateur commun la célébration de la force, en renverse l'iconographie en remplaçant la lourdeur par la légèreté, et la staticité par le dynamisme.

En fait, vers la fin des années dix, un nouveau héros musclé apparaît dans le cinéma italien. C'est Luciano Albertini qui l'incarne pour la première fois, dans *La spirale della morte* (Filippo Costamagna et Domenico Gambino, 1917). Ici, Albertini n'interprète pas encore Sansonia (ou Sansone), le personnage auquel il associera son image dans plusieurs films *Sansone contro i filistei*, (de Domenico Gaido, 1918), *Sansone e la ladra d'atleti* (d'Amedeo

Mustacchi, 1919), *I figli di Sansonia*, (de Filippo Costamagna, 1920), *Sansone acrobata del kolossal* (d'Adriano Giovannetti, 1920), *Sansone burlone* (de Filippo Costamagna, 1920), *Sansone e i rettili umani*, (d'Amedeo Mustacchi, 1920...). Mais il introduit déjà dans le genre un modèle de force qui relève de la légèreté, de la vitesse et de l'élégance athlétique, par d'exhibitions de dynamisme et surtout d'acrobatie.

Ce dernier élément représente une nouveauté absolue par rapport à l'iconographie statique du colosse incarné par Maciste. En fait, si chez Pagano, Reicevich, Castellani, la puissance des muscles s'exprime par mouvements aussi bien lents que lourds, chez Albertini au contraire l'exceptionnelle force physique est conjuguée à une admirable agilité acrobatique qui s'accomplit par des mouvements rapides, légers et aériens.

Le véritable accomplissement de ce modèle est incarné par le personnage de Saetta, joué par Domenico Gambino, qui représente à la fois l'accomplissement de l'iconographie musculaire proposée par le mouvement futuriste pour le Corps des *Arditi*. Celui-ci est créé en 1917, comme corps d'assaut d'élite, destiné à se fondre en partie dans les *Fasci di Combattimento*, à l'origine du "fascisme originel", propose une véritable système de pensée très proche du futurisme (nombre de futuristes d'ailleurs s'enrôlent dans ce Corps comme volontaires dès sa création). Au point qu'en 1919 (année où Gambino/Saetta fait sa première apparition dans *Un demone gli dissi* de Federico Elvezi, ainsi que dans *Il salto della morte* et *I tre vagabondi* d'Ettore Ridoni) le futuriste Mario Carli (qui est

8 - Cf. notamment l'analyse des structures narratives et idéologiques profondes opérée par Dall'Asta dans son *Un cinéma musclé*, *op. cit.*

9 - Cf. spécialement Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979 et 1982; Renzo Renzi, *Il fascismo involontario e altri scritti*, Bologna, Cappelli, 1975.

aussi un des responsables de l'organisation politique des *Arditi*) décrit comme suit les apparences de l'*Ardito*: "élégance et dureté des muscles, rayonnement de faisceaux nerveux ultrasensibles (...) son coeur est une dynamo, ses poumons des pneumatiques"; surtout il posséderait des "jambes d'écureuil capables d'atteindre toutes les cimes et de franchir tous les gouffres" ¹⁰.

Bien sûr, personne n'est en mesure d'affirmer que Carli se soit effectivement inspiré du corps de Gambino/Saetta pour l'écriture de ce manifeste; toutefois, il a été pertinemment remarqué que cet "apôtre de la vitesse" ¹¹, a une qualité chère à Marinetti puisqu'elle permet de franchir les limites aussi bien du temps que de l'espace, et s'identifie parfaitement dans ce modèle. Saetta est petit, agile, et surtout rapide. Et il laisse de côté tout résidu de pesanteur.

Dans ce nouveau spectacle du corps, l'iconographie charnelle et terrestre exhibée par les colosses dannunziens comme Macciste, proches du mythe du surhomme, est remplacé par l'idéologie et surtout l'esthétique futuristes, qui épousent vitesse et légèreté aérienne. Et si pour sa part le cinéma futuriste ne produit pas beaucoup, ce sont les hommes forts qui en répandent l'image dans le cinéma, par le genre musculaire. Entre 1918 et 1921 les vedettes masculines proches de l'iconographie futuriste se multiplient : ils deviennent aviateurs, détectives, acrobates. Femmes et enfants aussi y ont accès, à condition de se masquer, c'est à dire d'adopter une nouvelle morphologie corporelle masculine et virile (Linda Albertini, femme de Luciano, déjà présente dans plusieurs films avec son mari, devient aussi une vedette du genre musculaire à part en-

tière : en 1920 sortent *Sansonette amazzone dell'aria*, *Sansonette danzatrice della prateria*, *Sansonette e i quattro arlecchini*, dirigés tous par Giovanni Pezzinga).

Mais surtout, ce qui nous intéresse ici, c'est que ces films, en fait, réduisent souvent le récit à simple prétexte pour mieux s'adonner à l'exaltation des prouesses musculaires et acrobatiques de la vedette, qui deviennent ainsi l'objet d'une pure contemplation, d'une jouissance scopique absolue. Ce deuxième modèle iconographique élaboré par le cinéma muet italien, en somme, propose une spectacularisation du corps masculin qui, passant par l'esthétique futuriste, non seulement oppose légèreté à pesanteur et vitesse à lenteur. Il accomplit parallèlement un idéal d'attraction du corps, de plaisir scopique à l'état pur.

3. Attraction et contemplation

Dans la première de ses études consacrées au cinéma des attractions, Tom Gunning ¹² indique Eisenstein et Marinetti comme étant à l'origine de son choix terminologique et analytique. Tous les deux, en fait, théorisent l'avènement d'un nouveau théâtre qui viserait à amplifier son impact sensoriel sur le spectateur.

Le terme "attraction" lui-même est repris par Gunning du jeune Eisenstein, qui l'utilise pour évoquer son attraction préférée des fêtes foraines : le *roller coaster*, curieusement appelé *American Mountains* en Russie. Or, le nouveau théâtre, selon Eisenstein, devrait proposer un montage d'attractions proches, dans leur effet, du *roller coaster*. Il devrait agresser le spectateur par des sensations à la fois physiques et

10 - Cf. Mario Carli, *L'Ardito-Futurista. Manifesto* (1919), dans *Arditismo*, Milano-Roma, Edizioni Augustea, 1929.

11 - Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, op. cit. p. 107

12 - Filippo Tommaso Marinetti

psychologiques fortes, qui l'empêcheraient de se plonger dans l'illusion mimétique et réaliste. C'est bien cet impact sensoriel, cette espèce d' "agression" sensuelle et psychologique que Gunning veut évoquer dans sa définition du cinéma des premiers temps comme un "cinéma des attractions" : il s'agit bien d'un cinéma qui, comme nous l'avons rappelé au départ, vise à exhiber des "images en mouvement", spectaculaires en soi, plus qu'à raconter des histoires.

Ensuite Gunning cite aussi les écrits de Marinetti consacrés au *Teatro di Varietà*, qui tournent autour de l'idée d'attraction chère à Gunning, entre autres mettant en valeur la stimulation directe du spectateur pratiquée par le vaudeville. Une telle stimulation, en fait, on la retrouve aussi à l'oeuvre dans le cinéma des premiers temps, où le spectateur est constamment sollicité et, par conséquent, ne peut pas assumer une attitude passive.

Mais ce texte de Marinetti contient aussi des passages très suggestifs relativement à l'idéal futuriste de virilité, et de sa représentation. Car le théâtre de variété est, selon Marinetti, un spectacle où l'impact visuel se donne comme primordial, à cause d'un "rythme de danse rapide et entraînant", une "vitesse maximale, équilibrisme et acrobatisme maximaux (...) frénésie musculaire (...) force maximale (...)". "Tandis que le théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, la lutte monotone de la conscience, les analyses stupides des sentiments, bref (la chose et le mot sont immondes) la psychologie, le Teatro di Varietà exalte l'action, la vie en plein air, l'adresse, le pouvoir de l'instinct et de l'intuition. A la psychologie il oppose ce que j'appelle la psychofolie" ¹³.

On reconnaît ici l'iconographie du

corps musclé de la vedette futuriste, ses mouvements aériens, son allure athlétique, ses élégantes prouesses acrobatiques. Mais on reconnaît aussi une idée d'attraction essentiellement scopique et voyeuriste, commune aussi bien au théâtre de variété qu'à l'exhibition du corps vigoureux du héros musclé.

Alors que les premiers corps des colosses spectacularisés par le cinéma muet italien évoquent dès par leur lourdeur et leur iconographie statique une idée d'attraction agressive, le spectacle dynamique du corps de la vedette futuriste se donne au contraire comme objet de pure contemplation visuelle.

Une opposition dialectique se dessine alors. Puisque Maciste et Saetta incarnent deux traditions culturelles distinctes au sein du même genre musculaire, deux différents modèles iconographiques de force virile (qui se réunissent une seule fois dans un film malheureusement perdu, *Maciste imperatore* (de Guido Brignone, 1924), et qui plongent leurs racines dans les contradictions culturelles de l'Italie de l'époque). Ils incarnent aussi deux différents modèles d'attraction cinématographique, à y bien regarder déjà impliqués dans les références culturelles choisies par Gunning dans la mise au point de ce concept. Car si Eisenstein permet d'évoquer une idée d'attraction globalement sensorielle et agressive, Marinetti en souligne plutôt l'aspect voyeuriste et contemplatif, en privilégiant le plaisir des yeux.

A la dialectique entre attraction et narration, donc, il faudrait peut-être ajouter la dialectique toute attractionnelle entre agression et plaisir scopique. Une dialectique qui revient elle aussi tout au long de l'histoire du cinéma, et surtout traverse la mise au point des différents modèles de

13 - Cf. Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, cit.

spectacularisation du corps proposés au fil du temps. Non seulement, ceux élaborés pour l'exhibition du corps masculin, qui, bien sûr, survivent au futurisme et reviennent au cinéma sous plusieurs formes (toutes proportions gardées, l'opposition entre Macciste et Saetta se retrouve entre autres, dûment révisitée, dans le contraste entre le lourd Terminator et l'aérien Superman). Elle appartient aussi aux iconographies du corps féminin, ainsi qu'au goût du corps

morcelé, creusé et démembré qui trouve dans le gros plan une de ses incarnations possibles. Elle appartient, enfin, à toute image qui circonscrit, à l'intérieur d'elle-même, le spectacle d'un corps que l'on a envie de regarder.

Elena Dagrada, université de Bordeaux 3.

Les corps comiques à travers les âges

par Frédéric BORGIA

Lontemps, les acteurs n'auront eu pour toute défense, arguments et moyens d'expression, que leur corps. Non pas qu'ils ne pouvaient parler (les grimaces alors étaient monnaie courante) mais le cinéma restait sourd à leur demande.

Parmi ces acteurs, ces personnages, certains ont semblé moins souffrir que d'autres de ne pas être entendus. Ils se sont même accommodés de cette situation, où ils avaient beau crier, personne ne les entendait. Ils restaient, pour le cinéma, désespérément muets.

Les comiques ont donc fondé leur cinéma sur l'idée d'un corps, solitaire et nerveux. Le cinéma muet a été pour eux un champ fantastique d'expérimentations, où le corps devait à la fois courir et tenir, montrer et dire.

Dès le début, les comiques se sont forgés un corps, une carapace contre les agressions de toutes sortes. Si, au départ, le comique fait partie d'une troupe (le cirque, le monde du spectacle), très vite, par la force des choses, par définition, il se retrouve seul face au monde. Exilé ou simplement exclu, parce que trop différent, trop atypique, le comique a lié un pacte d'amitié avec son corps. Désormais, ils ne font qu'un. Si

les premiers comiques sont parfois gros, ventripotents (Fatty, Arbuckle, Oliver Hardy...), très vite ils s'orienteront vers un style plus sportif (Buster Keaton), plus agile (Charlie Chaplin)..., vers des corps puissants, fins, élastiques, capables en même temps de résister aux attaques et de servir de caisses de résonance (de stéthoscope) aux bouleversements du monde.

Car qu'est-ce qu'un comique ? sinon un pauvre petit homme qui cherche désespérément à communiquer avec l'autre. Plus que tout autre acteur, le comique communique avec son corps, uniquement. Son corps devient une espèce de matière (malléable) ou de machine (de guerre) avec laquelle il travaille réellement son rapport au monde et aux autres. Pour le comique plus que pour tout autre, incarner un personnage, jouer un rôle est une chose sérieuse. Certains ont même franchi la frontière acteur-personnage : Jerry Lewis-Jerry, Jacques Tati-Mr Hulot, Charles Chaplin-Charlot, Buster Keaton-Malec, le personnage a débordé et est devenu plus connu que l'acteur. Chez eux, il existe encore une croyance à l'incarnation d'un rôle et donc un devoir d'interpréter certains personnages. Il n'est donc pas étonnant que la personne d'Adolf Hitler ait été la mieux représentée par des comiques. Prêter son corps, pour un comique, n'est pas chose simple. Le prêter à Hitler est une chose délicate. Hans Syberberg, dans son film "Hitler, un film d'Allemagne", a préféré utiliser une marionnette pour représenter le Führer. Dans la plupart des films dits historiques, les acteurs ont du mal à se mettre dans la peau de l'homme à la moustache. Seuls deux grands cinéastes comiques ont réussi à incarner Hitler : Chaplin dans "Le dictateur" et Jerry Lewis dans "Ya ya mon général". Il est normal qu'Hitler ait été la cible de comiques. Grand communicateur, il a su utiliser les médias

(radio, cinéma, meetings dans les stades), les manipuler. Tordre les images, les faire mentir. Les comiques tentent eux aussi, à leurs manières, de communiquer. Même si leur rôle se situe plus du côté du passeur (d'informations, d'idées...). Il fallait donc s'attendre à une réponse de leur part : face à l'imposteur, Charles Chaplin et Jerry Lewis prêtaient leur corps au personnage d'Hitler. La vengeance de ces corps était immédiate : crispation, tics nerveux, brusques sursauts, leur corps se livrait à un combat contre le personnage, résistait et préparait une riposte. On ne s'empare pas si facilement d'un corps comique. Quelque personne qu'il incarne, le corps comique ne s'efface pas devant le personnage. Au contraire, c'est à un duel corps-personnage que nous assistons. La voix étant l'élément le plus revêché : chez Chaplin, Hitler ne parle pas, il émet des sons incompréhensibles, ridicules, tels qu'une machine, qui fonctionne mal, peut en émettre. Chez Jerry Lewis, Hitler hurle à la limite du supportable. Décidément, le corps comique reste indomptable, incorruptible et seul.

A l'arrivée du parlant, bon nombre de comiques arrêteront leur carrière. Le muet leur avait permis de mettre en scène leur problème de communication et de filmer leur solution : le corps comme parole. Le muet leur avait aussi permis de s'adresser au monde à travers leurs ballets, sym-

phonies visuelles et universelles. Qu'est-ce que le parlant allait faire de ces corps ? Mieux que donner la parole aux comiques, le parlant leur a surtout permis d'entendre le monde, de donner une matérialité aux sons du monde. Le parlant a aussi permis aux corps de se manifester par des bruits de toutes sortes d'une part, comme réceptacle des sons des autres, d'autre part. Car en ce qui concerne la parole, les problèmes de communication avec l'Autre ont continué à exister. Le plus souvent incompréhensibles (Charlie Chaplin dans "Le dictateur", Jerry Lewis...), les comiques sont des extra-terrestres et comme tels, ils possèdent leur propre langage. Aux gesticulations du muet se sont ajoutés des borborygmes, qui ne véhiculaient pas forcément une signification, mais étaient des soubresauts du corps, sa véritable parole. Les corps dès lors se sont révoltés, ont grossi soudainement, se sont transformés ("*Dr Jerry et Mister Love*") ... Ils ont dit à leur manière leur difficulté voire leur impossibilité à communiquer, malgré la sophistication des moyens de communication. Et ce n'est pas un hasard si Nanni Moretti ("*Sogni d'Oro*", 1981) se met à crier au secours lorsqu'il se retrouve seul devant une caméra de télévision. Ce "*corps en trop*" que représente le comique a désespérément besoin des autres.

Frédéric BORGIA

Le corps d'armée
ou La mise en scène du corps dans *Hebreak*

***Ridgege* de Clint Eastwood**
(Le maître de guerre)

par Soïzick DAVID

Acteur, Eastwood a beaucoup travaillé à partir de son corps. Cinéaste, il va étendre cette pratique. La place du corps est primordiale dans sa mise en scène et l'enjeu du *Maître de guerre* consiste à donner une unité à des corps, au départ, disparates.

Apprendre à un groupe hétérogène à ne faire qu'un : agir les uns en fonction des autres, comme les membres d'un même corps, mus par une même volonté, tel est l'objectif.

Le coup de force d'Eastwood est de parvenir à faire vivre tous ses personnages avant de les confondre dans un unique corps d'armée. Ainsi, son film ne se réduit pas à la description de la vie d'un héros, ne se construit pas autour du seul sergent Tom Highway (Clint Eastwood), vétéran des guerres de Corée et du Viet-Nam puis instructeur chez les Marines. Il offre, au contraire, un corps, un caractère, un rôle à tous les actants, permettant ainsi à tous d'accéder au statut de personnage.

Cette mise en scène très corporelle permet également au film de rester très concret, très réaliste. L'importance du corps lui confère son authenticité. Or, le

corps eastwoodien est toujours un corps malade, usé d'avoir trop servi. Mieux que ses médailles, son physique témoigne des états de service du sergent Highway. Sa voix cassée rappelle ses combats et ses cicatrices, ses défaites. A travers ce corps meurtri, les pieds endoloris d'Aggie (Mars-ha Mason) Eastwood prouve que son univers n'est ni aseptisé ni artificiel. Ses héros, bien avant Jack Slater, ont su que casser une vitre faisait mal ou qu'une blessure pouvait être mortelle¹. L'irruption du quotidien et de la trivialité passent par le corps.

Cette empreinte de la vie interdit également tout héroïsme excessif. Aucun personnage n'est adulé, modelé jusqu'à la perfection. Le mythe de l'homme fort, ingrédient pourtant souvent essentiel dans ce cinéma de genre qu'est le film de guerre, n'est pas présent dans *Le Maître de guerre*. Ici aucun surhomme ne domine, du haut de sa stature, les scènes de combats. Les représentants de la culture culturiste, ces corps blonds et musclés, ces corps arrogants, sûrs de leur supériorité, sont toujours mis à terre. A deux reprises des colosses méprisent la silhouette décharnée du sergent Highway, mais c'est pourtant ce corps essoufflé qui remportera la victoire. Le caïd de la prison et "le suédois" de la caserne sont vaincus par l'expérience d'Highway. De même, les corps blonds pris en otage à la Grenade ont besoin du sergent noir (Mario Van Peebles) pour être libérés.

Plus que la force musculaire, c'est la voix, qui constitue l'arme la plus puissante de Ring (Mario Van Peebles) et d'Highway. Souvent, ils n'assomment leurs adversaires que dans des joutes verbales. Et la première leçon du sergent consiste à enseigner aux jeunes Marines à chanter, à hurler plus fort que les autres pelotons présents à l'exercice.

1 - Héros de *Last Action Hero* de John Mc Tiernan.

Trop musclé, le corps devient trop voyant et par là même, vulnérable, car difficile à dissimuler à l'ennemi. Pour être protégé, il doit se camoufler, disparaître sous le maquillage militaire ou dans la boue du combat. S'il apparaît, c'est en corps mort. Aussi celui-ci est-il rarement cadré dans son intégralité. Seuls ceux couchés sur des brancards ou dans leur cercueil, tels que les guettait, à la télévision, Aggie, lors de la guerre du Viet-Nam, sont ainsi mis en scène. Le corps se doit d'être caméléon.

Pour mieux se mélanger à la jungle, tout soldat porte des effets bio-dégradables. Il ne peut se particulariser et doit laisser ses accessoires sur l'asphalte. Dans cette optique, le corps le plus redoutable reste le corps féminin. Il est le seul derrière lequel le marine ne peut, en effet, disparaître. Les uniformes de l'armée américaine et des soldats de Grenade sont identiques et tout autre attribut (les tanks, le cigare cubain qu'Highway consumera à la fin comme pour signifier la liquidation des forces ennemies) est facilement saisissable. Mais le corps féminin est trop différent. D'aucuns ne peuvent s'y fondre. Aucune stratégie, aucun manuel ne permet l'assimilation ou la capture de ce corps étrange. Aussi est-il le seul, qui puisse vaincre les marines et brutalement les renvoyer à leur foyer.

Comme dans les films de John Ford, l'armée est ici un moyen d'intégration. Le "bleu" est forcé de faire don de son corps aux marines. *"On portera le même tee-shirt ou rien". "Quand vous aurez l'air des marines, là vous serez dans la peau des marines et vous vous comporterez en vrais marines."* Le suédois ou le portoricain, Highway allant même jusqu'à changer leur nom pour des surnoms, quittent alors leur natio-

nalité respective pour entrer dans une nouvelle famille. Une grande famille, avec son patriarche (Highway dresseur et passeur) et sa mama, à la fois complice (affaire des tee-shirts entre le sergent et ses recrues) et confidente (problèmes conjugaux entre Tom et Aggie). En toutes circonstances, ce noyau familial commande le mode de vie de ses membres. Vie militaire et vie civile alors se confondent. Ces deux univers sont synonymes des mêmes rapports de force, des mêmes affrontements. Highway se heurte toujours à la hiérarchie, à l'ordre et à ses symboles, tandis que Ring conserve toujours sa mégalomanie et son sens de la provocation. Pour eux, un bar ressemble à un champ de bataille, la cellule d'une prison à une chambre de caserne. La fermeture des verrous, les claquements des portes retentissent comme des boulets de canons ou des décharges de mitraillettes.

Toutefois, il arrive que certains veulent trop dominer cette famille. Trop y asseoir leur emprise. Ils pervertissent alors l'unité des Marines. En effet, leur égoïste ambition fait exploser la solidarité, la synergie du groupe et en menace par conséquent la vie. L'esprit de corps qui caractérise le peloton d'Highway s'oppose à l'individualisme de ces corps assis. Aussi, Eastwood se méfie-t-il de ces corps de juges, de bureaucrates et de fonctionnaires prostrés derrière leur bureau.

Car *"Eastwood est une sorte de sculpteur vandale, qui travaille à meurtrir les corps trop lisses jusqu'à ce que surgisse, à force de cicatrices, une matière en fusion, infernale mais mouvante - vivante"* ².

Sołzick DAVID

2 - Camille Nevers, *Les cahiers du cinéma* n°462, décembre 92.

**Brève identification d'une
représentation corporelle
au cinéma**

par Jacques LEMAITRE

Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma . (...) Son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (...) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose".

Roland BARTHES, *Communications* n°23, 1975.

Une question posée par C. Mazabrard me servira de point de départ à une réflexion sur la représentation corporelle au cinéma : " *Quelle expérience du corps propose-t-il ?*"¹

A priori, on serait tenté de répondre que chaque film en soi offre une représentation spécifique des personnages qu'il met en jeu. Mais les exemples aussi diversifiés soient-ils, sont à mettre en relation avec les registres de films considérés : de la démarche saccadée d'un Chaplin à l'aspect sculptural d'un Schwarzenegger, en passant par la performance d'un Robert De Niro bouffi dans *Raging Bull* (M. Scorsese), sans oublier les prestations des multiples sex-symboles qui ont parsemés l'histoire du cinéma

(la liste en serait longue !) ainsi que tous les films relevant du genre *péplum*.

La représentation du corps humain au cinéma est souvent matière à fantasmes, car elle constitue toujours un pôle d'identification privilégié, même si elle semble parfois provoquer une sorte de déni spectral en s'incarnant dans des personnages qui souffrent d'une différence physique ou d'une quelconque "malfaçon" ! : *Freaks* (T. Browning), *L'homme qui rétrécit* (J. Arnold), *L'enfant sauvage* (F. Truffaut), *Elephant man* (D. Lynch)...

"Pour le visiter, outre la sympathie, il vaudrait mieux que le corps du personnage nous convienne physiquement, ce qui n'est pas le cas s'il est trop laid (David Lynch, dans *Elephant man*, exploite cet interdit), ou trop différent, ou trop remuant et exubérant au moment de la subjectivisation (...)"².

On pourrait dire alors, comme le fait D. Sipièrre : " *Il se trouve pourtant que le personnage a, au cinéma, une double particularité : il est bien un élément de cohésion, de ciment diégétique dans la mesure où l'acteur a une présence très immédiatement lisible sur l'écran; mais il a plus que dans les autres arts besoin d'être construit par autre chose que sa seule présence*"³.

Élément de cohésion et objet d'identification à la fois, le corps de l'acteur est la partie constitutive d'un personnage qui se définit plus amplement par son intériorité, un profil psychologique, une conscience individuelle qui n'apparaissent pas toujours nécessairement au cinéma .

"*Dans la peinture et dans les films le personnage, en dernier ressort, se dévoile, car son centre et ses relations sont dis-*

1 - Colette Mazabrard : " Le désir de voir marcher", *Vertigo* (10), 1993.

2 - Laurent Benoît : "Le corps et la caméra subjective", *Les cahiers du CIRCAV* (2), 1992.

3 - Dominique Sipièrre : *Le statut des objets dans les films américains*, Thèse de doctorat, 1991, p. 380.

simulés à l'intérieur du corps visible sur l'écran (...) La nature fondamentale du personnage au cinéma tient dans l'omission"⁴. Omission significative qui laisse la place à un riche travail interprétatif de la part du spectateur, face à ces corps mis en scène, et à un travail de décodage, de perception du signifiant qui affleure dans tout signe corporel; telle attitude, tel regard, tel geste qui interpellent la conscience spectatorielle.

Corps et cinéma semblent alors faire système, car ce sont deux structures qui se répondent : au démantèlement du premier correspond ainsi la fragmentation du second; comme certains films de la modernité semblent vouloir nous l'indiquer en s'efforçant d'assembler les éléments d'une cohérence nécessaire (car perdue ?).

C'est donc parfois à partir d'un indice corporel que la trame d'un récit s'organise : à qui appartient cette oreille ? (*Blue Velvet* /D.Lynch), d'où peut donc provenir cette tête réduite ? (*La sentinelle* /A. Desplechin); ou bien l'indice corporel fait figure d'enjeu principal et nécessaire dans les films à caractère fantastique (*Dracula* /T. Browning; *Frankenstein* /J.Whale et leurs dérivés), sans oublier le cinéma pornographique fondé sur la monstration laborieuse de corps surdéterminés sexuellement.

S. David, parlant des personnages chez John Cassavetes dit : " *Il leur faut un langage qui s'adresse aux êtres tout entier. Un langage qui permette d'atteindre toute la personne. Un langage du corps, où mimiques, gestes, regards, élans sont primordiaux. (...) Pour briser leur carcan, ils se servent de l'alcool et des cigarettes. Et dé-*

lient ainsi corps et mains (...) La communication passe alors par les grimaces du visage, par les mouvements des membres et par des bruits bucaux (...) Cette quête de relation passe donc par tout le corps"⁵.

Ce langage corporel nous interpelle en permanence au cinéma, nécessairement peut-être mais de façon discontinue et variée. Car chaque cinéaste le fait parler à sa manière, avec ses figures propres, avec ses mots. Il semble alors légitime d'en "questionner" tous les aspects.

Grâce aux différentes échelles de plan, la représentation corporelle au cinéma peut varier excessivement d'une taille à une autre : point perdu dans une immensité désertique ou corps-paysage hyper-fragmenté occupant toute la surface de l'écran; le corps est toujours indépendant d'un contexte.

Ces représentations cinématographiques de corps en situation, mais *in absentia* s'adressent communément à d'autres corps, en repos mais présents physiquement : ceux des spectateurs qui "communient" entre eux par l'intermédiaire de ces corps médiatisés comme le remarque D. Païni : " *Avec trois cents personnes devant l'écran, vous ne pouvez voir un film sans le voir aussi à travers les yeux de ceux qui regardent à côté de vous. Le cinéma, c'est une multitude de solitudes partagées collectivement*"⁶.

Cet écart entre la représentation visuelle du corps de l'acteur et le présence physique des spectateurs dans une salle de cinéma m'incite à comparer le rapport scène-spectateur avec celui du théâtre qui représente également des corps en situation, mais *in vivo* cette fois; et où le sentiment

4 - Baudry cité par D. Sipièrre, *ibid*, p.381.

5 - Soizick David : "Le langage du corps", *Cahiers du CIRCAV* n°2, 1992.

6 - Dominique Païni : " Le cinéphile, la mélancolie et la Cinémathèque", *Vertigo* n°10, 1993.

de communion entre le spectateur et la scène est effectivement produit par la présence vivante de l'acteur sur la scène. Ce clivage théâtre/cinéma tend cependant à s'amoin-drir lorsqu'une certaine tendance à vouloir l'annuler se produit chez certains cinéastes soucieux de rapprocher ces deux arts (Rivette, Rohmer, Bresson, pour ne citer qu'eux). Cette tendance peut aussi se voir renforcée en sens inverse, au théâtre, par diverses tentatives de "déthéâtralisation" d'auteurs de textes scéniques et par de nouvelles mises en scène théâtrales profondément marquées par l'art cinématographique. D'où la nécessaire polyvalence des comédiens, la multiplication d'adaptations en miroir dans les deux registres, la création de spectacles hybrides qui mêlent théâtre et cinéma et qui s'abreuvent donc aux deux sources.

Le corps humain fait alors foi d'une

réelle authenticité, non seulement par le fait de sa visualisation qui dénote une individualité propre, mais surtout parce qu'il incarne une parcelle de l'humanité à chaque fois différent, donc originale comme le sont les empreintes digitales de chacun d'entre nous.

Le corps semble être ce qui s'exprime le plus naturellement et le plus directement dans nos sociétés hyper-médiatisées; c'est peut-être pourquoi sa représentation scénique résonne toujours de cette "naturalité". Le cinéma et le théâtre s'efforcent implicitement de le représenter comme une structure vivante autonome qui échappe à l'emprise mécaniste/techniciste du monde (*Les temps modernes, Métropolis, 1984, Terminator...*), cependant gardons à l'esprit cette menace potentielle; les arts de représentations sont là pour nous y aider.

Jacques LEMAITRE

L'articulation des corps au cinéma

par Odile BÄCHLER

L'évolution historique de la mise en scène du corps au cinéma va du plan d'ensemble et unique, englobant les corps et leurs actions, au découpage en plans rapprochés et gros plans et à la multiplication des plans partiels. Le corps et l'espace sont morcelés et unifiés sous nos yeux. Dès lors comment le spectateur perçoit-il et comprend-il l'articulation des corps dans l'image de cinéma ? C'est la question pour laquelle nous allons proposer quelques éléments de réponse.

L'image cinématographique appelle le corps, la vision d'un corps au sens large. L'appréhension du "vide" dans l'image provient de l'absence de corps, de surface qui se matérialise. Le plus petit point fait corps et en même temps sens, car il se distingue de la surface unie et monochrome de l'écran. De là découle un des principes du langage cinématographique : l'absence de double articulation langagière (phonèmes-morphèmes). Sans même s'articuler à un autre point ou une autre surface, le plus petit élément fait déjà sens et produit une émotion pour le spectateur car il est projeté et prend corps devant ses yeux.

A cette fascination esthétique et sémiotique, se superpose, dès les débuts du cinéma, l'emprise de l'analogie entre les

formes sur l'écran (le spectateur a une capacité à reconnaître les formes des surfaces) et celles du monde réel auquel le cinéma se réfère. Non seulement le cinéma "reproduit" les corps humains et animaux avec la précision de la photographie, mais encore il ajoute le mouvement à ces corps puis, par des jeux de lumière et de différence de netteté, et par la multiplication des plans et des angles de vision, une impression de volume.

Un des premiers désirs des cinéastes fut de "restituer" l'ensemble du ou des corps choisis dans la réalité. *La sortie des usines Lumière* de Louis Lumière (1895) englobe en un plan unique et large les divers corps des ouvriers et ouvrières et leur mouvement d'avancée vers la caméra. Il résulte un travail sur le corps : sa disparition partielle hors-champ, par les bords et l'avant du cadre. Cette mutilation est acceptée par le public mais elle le pousse à combler imaginativement l'espace hors-cadre. Le spectateur imagine une continuité spatio-temporelle allant du champ vers le hors-champ. L'idée reste d'un corps, soit absent à l'image mais présent dans le hors-champ, soit masqué à l'image et prolongé dans le hors-champ.

Antérieurement et parallèlement à ces projections réalistes, un intérêt scientifique s'est développé dans l'étude du mouvement des corps, grâce au recul que la représentation cinématographique permettait. Ainsi, du fusil photographique de Marey aux documentaires filmés français et anglais, la synthèse du mouvement a été possible parce que ses différentes phases se retrouvaient dans une seule image, de l'amorce du mouvement à son achèvement.

Cet intérêt se retrouve d'ailleurs actuellement dans la reproduction détaillée due aux images "de synthèse" des ordinateurs. Un autre moyen de percevoir le mou-

vement est l'effet de déplacement et de vitesse produit par le flou, le bougé du mobile dans l'image. Des exemples récents sont repérables dans *Les amants du Pont Neuf* de Léo Carax (1992). Le filé du décor, à l'inverse, privilégie le détail net du mouvement, isolé de l'espace flou dans lequel il s'inscrit. Enfin, l'ensemble du mouvement peut être mis en valeur par l'insistance sur un moment clé de ce mouvement, geste ou déplacement. Par exemple, lors d'une scène de meurtre dans un film policier, le "déploiement" du revolver peut signifier à lui seul la violence de l'acte entier.

Le choix du moment, du point de vue, de l'échelle de plan et bien sûr du montage, permet aussi une analyse esthétique du mouvement. Par sa technique, le cinéma décompose le mouvement : usage des photogrammes et séparation des plans. L'éventuelle discontinuité dans le mouvement est en général facilement comblée par le savoir pragmatique du spectateur. Elle peut toutefois être soulignée et maintenue à des fins esthétiques ou sémantiques. Il suffit alors d'un arrêt sur l'image, du ralenti ¹, d'une subdivision ou d'une ellipse temporelle entre les phases d'un même mouvement, du changement de point de vue sur l'action, du rapprochement ou de l'éloignement de la caméra...

Ils attirent l'attention du spectateur sur la simplicité ou la complexité d'un déplacement dans l'espace, sur la beauté d'un geste, d'une allure, sur l'importance esthétique, narrative ou symbolique de tel ou tel mouvement. Des photographies de Muybridge détaillant la marche d'un homme au film *Steps* de Rybczinski (1987) visitant à son tour les escaliers ² d'Odessa en référen-

ce à Eisenstein, la mobilité du corps humain trouve dans la multiplicité des images toute l'amplitude et la diversité nécessaires à son expression.

Seule l'absence de troisième dimension réclame d'autres procédés de mise en volume. Parfois, ces procédés, par leur artifice même, réussissent à souligner davantage le rôle du volume spatial dans l'action que ne le ferait une image véritablement tridimensionnelle. Ainsi, dans *The birds* (Les Oiseaux) d'Hitchcock (1963), les plans de Mélanie attaquée de tous côtés par les volatiles rendent compte du volume de sa tête et de son corps, et de leur rotation, du fait du changement d'angles de prise de vue et de la démultiplication rapide des plans partiels sur son corps.

Une liberté de représentation du corps en mouvement permet de "déréaliser" l'image, de l'enrichir de son imaginaire, sans pour autant empêcher tout ancrage dans la réalité de référence. L'organisation du film propose une "recomposition" des corps. Au spectateur également de recomposer ce qui lui est donné à voir. A partir d'un mouvement réaliste, le tournage ou le montage peuvent montrer le corps d'une façon inhabituelle, possible ou non dans le réel. Ainsi les arrêts répétés sur la femme à bicyclette dans *Sauve qui peut (la vie)* de Godard (1979) créent un autre cheminement, comme la jonction mentale entre les états d'épanouissement et de repli du corps, tour à tour marqués par l'actrice. Dans un reportage sportif, un ralenti (voir note 1) sur le saut à la perche donne lieu à deux lectures parmi d'autres : apprécier la justesse du geste et la réussite en hauteur ; ou admirer le mouvement en tant que déplace-

1 - Pour l'opposition entre le défilement normal de la pellicule et les effets du ralenti, voir l'article de Thierry Kuntzel : "Le Défilement" in *Revue d'Esthétique*, Klincksieck, Paris, 1973.

2 - Pour diverses interprétations du déplacement des personnages de film dans les escaliers, voir Odile Bächler : "En prenant l'escalier..." in *Iris* n° 12, Klincksieck, Paris, 1991.

ment abstrait d'un terrien dans l'espace aérien et l'incongruité de sa position horizontale au-dessus d'un fil. La répétition immédiate du saut dans le vide du personnage "volant" de *Birdy* d'A. Parker (1984) souligne son aspect dramatique et emblématique.

Les plans rapprochés et gros plans qui masquent une partie de la trajectoire du mouvement sont plus rares. En général, l'échelle de plan est calculée de façon à englober le mouvement dans son ensemble ou les gestes qui le composent : marche en plan d'ensemble ou pas en gros plan, danse en plan d'ensemble ou plans rapprochés de pas, de déhanchements, de rotation des bras, du tronc ou de la tête... Si les plans cernent alternativement les mouvements partiels de danseurs différents, ou englobent plusieurs corps en mouvement de façon à créer un autre mouvement d'ensemble, la danse est "déréalisée". Le corps est démultiplié ou disloqué et le mouvement prend un autre sens. Dans plusieurs danses de *Swing Time* de G. Stevens (1936), la séparation des corps, l'un à droite, l'autre à gauche de l'image, mime le "divorce" sentimental du couple, tout comme leur union en un seul corps dansant mime la (ré)conciliation du couple.

Dans de nombreux numéros de comédies musicales réglés par Busby Berkeley, un corps fictif est créé : des images de pieds innombrables s'enchaînent les uns après les autres dans des claquettes amplifiées jusqu'à l'obsession. De nouveaux corps immenses apparaissent sous des formes surréalistes comme les fleurs ou les gâteaux de femmes dans *42 nd Street* et *Gold diggers of 1933* (1933), fleurs s'épanouissant mais aussi ondulant de façon vertigineuse et gâteaux s'édifiant d'eux-mêmes!

Par delà le mouvement réel, multi-

plié, "déréalisé", le cinéma peut créer un mouvement imaginaire, que le corps ne produit que grâce à la manipulation cinématographique. Ainsi une désarticulation et ré-articulation du corps est opérée par le découpage et le montage. Dans *Un chien andalou* de Bunuel (1928), l'homme a coincé son bras dans l'embrasure de la porte. Mais le bras hors-champ de la femme, qui apparaît dans le plan suivant, suggère une articulation des deux corps, unis par une seule main masculine. Aussi les membres du corps ou le corps entier effectuent des mouvements impossibles dans la réalité. Un homme vole dans *Superman* de R. Donner (1978) où le monde diégétique est supposé permettre cet exploit, mais aussi sous la forme de l'ange dans *Liliom* de F. Lang (1934) ou *Les Ailes du désir* de Wenders (1987). Le retour en arrière permet d'enfiler des gants comme par magie dans *Orphée* de Cocteau (1948). Dans *Modern times* (1936) le corps de Charlot devient un rouage de la machine, et même une pellicule de cinéma défilant dans le "projecteur" métaphorique. L'accélération augmente les capacités humaines : saut de lianes en lianes de *Tarzan, l'homme singe* de Van Dyke (1932), courses effrénées de Buster Keaton, essaim et avalanche de femmes dans *Seven chances* (Fiancées en folie), 1925) qui accentuent l'effet de panique et donnent au mouvement un caractère abstrait fantastique. L'absurdité de la condition humaine et la subjectivité du regard sont aussi soulignées dans des films surréalistes des années 20. Dans *Entr'acte* de René Clair (1924), les directions de mouvement de la foule se contredisent et mènent à une impression de chaos. Dans *Un chien andalou*, l'approche de la femme par l'homme devient un tango ironique.

L'implication du spectateur dans la perception des corps et de l'espace est d'au-

tant plus grande lorsque les sens de l'image ne sont pas figés par un récit trop structuré. Cependant, même dans un film de facture classique, notamment hollywoodienne, la surprise peut naître si notre attention délaisse un instant le récit au profit de la matérialité de l'image : contours et surfaces mus à l'intérieur de l'image et d'image en image. Dans n'importe quelle succession de deux mouvements, exemple : une voiture de gauche à droite, puis un homme de droite à gauche, le spectateur peut souder les mouvements, superposer la voiture à l'homme, noter le changement de direction et... ressentir le choc de cette combinaison. C'est ce à quoi nous incite, sciemment cette fois, le début de *North by Northwest* (La mort aux trousses) d'Hitchcock (1959). La notion même de "raccord" des mouvements fait apparaître une sorte de greffe entre le corps dans la phase A du mouvement et dans la phase B, ou entre deux corps ou parties de corps.

Parallèlement au jeu sur le mouvement, un travail de la forme même des corps est non seulement possible mais constant dans les films si l'on y prend garde ! Une première démarche, réaliste, consiste à "restituer" les formes humaines (ou animales) sous tous les angles existants. L'image large englobe la silhouette. Les plans partiels cernent des parties pertinentes de l'anatomie (buste, ventre, bras, jambe...). Leur juxtaposition au fil des séquences produit un ensemble imaginaire vérifié dans un plan d'ensemble, ou restant imaginaire mais crédible selon le contexte diégétique. Le spectateur comprend l'ensemble par enchâssement des données partielles, par anaphore, par généralisation, par comparaison avec son expérience visuelle dans le monde réel. Ainsi, les parties d'un corps (mains, jambes, tête de *Marnie* (Hitchcock, 1964) lorsqu'elle fait tomber la

clef par exemple) seront toujours unies de façon imaginaire par proximité spatiale et coïncidence sémantique.

Réciproquement, un espace morcelé pourra être unifié par le lien que crée la co-présence d'un corps à l'intérieur de ces différentes portions d'espace. Ainsi de façon irréaliste dans *Un chien andalou*, le déplacement raccord de la femme qui va d'un intérieur d'appartement à un extérieur de plage, permet une concaténation des deux espaces pourtant hétérogènes ! Ce sont leurs "corps" qui cette fois sont articulés par le déplacement de la femme.

Le corps entier ou parcellaire constitue bien souvent l'élément principal de l'image cinématographique. De toutes les surfaces identifiables, celle du corps humain est la première appréhendée dans la réalité, et le point d'ancrage de notre vision du monde. Elle forme donc un repère essentiel dans l'image de la réalité, même imaginaire, que nous transmet le cinéma. Seul le cinéma expérimental présente un nombre important de films sans corps humain. Ceci ne veut pas dire sans forme humaine, car bien des figures plastiques chez Marcel Duchamp, Mac Laren entre autres rappellent telle ou telle partie ou l'ensemble de cette forme de référence : le cercle de l'oeil ou l'ovale de la tête, le triangle du torse, surtout masculin, les lignes verticales des jambes, parfois horizontales des bras...

Les objets ont aussi des rapports symboliques avec le corps, fréquents dans les films de fiction les plus classiques : chaise, violoncelle, armes, lunettes... ; arbre, plante... ; objectif de caméra. Dès 1929, une superposition objectif-oeil rapprochait les deux regards dans *L'Homme à la caméra* de Vertov. Les propres outils de l'homme sont anthropomorphisés. En fait, dès les représentations préhistoriques, le corps a été symbolisé de façon plus ou

moins abstraite et a servi de repère pour se situer dans l'espace et dans le temps. Ce repère est tellement ancré dans notre culture que toute représentation, figurative du moins, semble l'invoquer. Une nature morte devient ainsi une absence de corps ou une présence métonymique de ce corps.

Le corps global n'est complètement formé dans notre esprit que lorsque l'articulation de ses différentes parties est "vérifiante"³, c'est-à-dire non contradictoire. L'emprise du corps dans l'espace, et de l'articulation des parties pour former un tout, pousse le spectateur à considérer les autres figures et même les espaces eux-mêmes comme des parties que l'on peut articuler. A ceci l'incite également la structure même du film, en cela comparable à un vaste "corps". Le film se constitue de parties juxtaposées dans l'espace (photogrammes, plans, séquences-segments). La vision globale du film ne s'atteint que par une juxtaposition également temporelle. Or, mis à part les plans d'ensemble des corps filmés, c'est aussi le travail du montage qui articule l'ensemble du corps humain représenté et en donne, dans le temps et dans l'espace, une vision globale. S'établit une double relation métaphorique entre les figures diverses représentées et le corps, ainsi qu'entre le film dans son ensemble et le corps.

Au cinéma, tout fait corps, du point à l'espace le plus vaste, comme nous l'avons remarqué à propos de l'aspect plastique et sémantique de l'image formée sur l'écran. Le spectateur est souvent sensible, même inconsciemment, à ce phénomène : lorsque les parties d'un film sont nettement distinguées, lorsque les espaces représentés s'imbriquent les uns dans les autres (pièces d'une maison, intérieur d'un véhicule dans un espace extérieur...), lorsque les phases

temporelles se raccordent, se chevauchent, s'ordonnent. Enfin, un lien métaphorique à l'intérieur de la fiction contribue à nous en faire prendre conscience. La chambre d'hôtel dans *Barton Fink* des frères Cohen (1992) respire et suinte comme un corps, les couloirs sont classiquement des articulations du corps d'ensemble. Le coffre d'une voiture peut symboliser le ventre d'une mère ; une diligence brûlée ou percée de flèches ou une cabane percée de flèches ou réduite en morceaux, un corps par anthropomorphisation (exemples : la diligence brûlée dans *She wore a yellow ribbon*, (La Charge Héroïque) de Ford, 1949 et bien sûr la diligence percée de flèches dans *Stagecoach*, (La chevauchée fantastique), (1939). Si une référence est faite au corps global des occupants, alors le lien, de métaphorique devient métonymique et une articulation paradigmatique s'établit entre le contenu et le contenant.

Revenons au déroulement syntagmatique du film. L'introduction d'un film (comme de tout texte) en est souvent la "tête", la partie centrale le "tronc" ou le "corps" du film. Bien plus révélatrice est l'impression de fragilité et de mutilation lorsqu'on parle de "coupure" et de "collure" du film. Dans *L'Homme à la caméra* (1929) Vertov montre l'état fragmentaire du film : pellicule, photogrammes de personnages. Si, lors d'une projection, la pellicule casse, le public a l'impression que le film se fracture, que même recollé il ne sera plus tout à fait le même. Il est aussi classique de considérer la fragmentation du "corps du film" par le montage (gros plans de tête, de main...) comme une mutilation du corps représenté. Je ne citerai que le cadrage serré de la tête de Lillian Gish enserrée dans la guillotine qui préfigure la décollation dans

3 - Pour cette notion, voir Hans Kamp : "Événements, représentations discursives et référence temporelle" in *Langages* n° 64, Larousse, 1981.

Orphans of the Storm (Les Deux Orphelines de Griffith, 1922), et le masquage du corps derrière un rideau ne laissant voir que le bras de l'homme, dont on comprend ainsi l'assassinat dans *Blackmail* d'Hitchcock (Chantage, 1929).

Le pouvoir du cinéma sur les corps passe en effet par la découpe et la recombinaison des formes utilisées. Un très gros plan découpe le visage qui peut devenir un corps étrange pour le spectateur. Dans *Persona* de Bergman (1967) les faces se scindent en deux comme les personnalités des deux femmes. Dans plusieurs Hitchcock, l'oeil isolé gêne et éveille l'angoisse du spectateur. Dans *L'Âge d'or* (1930) de Bunuel, un homme-sandwich porte une publicité pour des bas. L'image montre, greffée sur sa tête, une paire de jambes de femme. Nous pouvons penser au jeu de cartes ou de dessins, où les participants accolent une partie de corps dans l'ignorance de la partie qu'ils complètent (jeu qui sera à l'origine des "cadavres exquis" littéraires). La composante sexuelle mais en plus ici l'ordre vertical (tête, tronc, jambes) du corps se trouvent bouleversés. Sans vocation d'abstraction ou de surréalisme, tout film opère un tel remodelage dont les actants ne sont pas souvent conscients. Lors d'une lutte ou d'une embrassade, deux corps mêlés n'en forment plus qu'un, bizarre, grotesque, immense, méconnaissable pour le spectateur qui laissera un instant de côté la distinction des contours et l'identification des masses. Le remodelage du corps peut s'effectuer sur sa surface même : dessins et peinture sur la peau, par exemple dans *Week-end* de Godard (1967) ou *A Man called Horse* (Un homme nommé Cheval) de Silverstein, (1970). Nous ne traiterons pas des déformations "réalistes" (monstres tels que *Elephant Man* ou ceux de *Freaks*).

La déformation volontaire des corps "normaux" est liée au sens de la scène ou de l'histoire globale du film. Au début de *Hiroshima, mon amour* de Resnais (1960), l'entrelacs des corps nus crée une nouvelle forme unique, étrange et familière à la fois, marquant l'union charnelle, et l'émotion esthétique, sensuelle et sentimentale de cette union. Elle prépare également l'oeil du spectateur à la découverte d'autres déformations corporelles, semblant surnaturelles, et pourtant bien réelles, conséquences de l'explosion atomique. Pour revenir à la danse, par exemple "Dancin' in the Dark" dans *The Band wagon* de Minnelli (Tous en scène, 1953), les poses des corps de Fred Astaire et de Cyd Charisse s'harmonisent presque jusqu'au décalque. Rick Altman⁴ écrit qu'ils semblent sortis du même moule. Un effet de dédoublement est sensible. Plusieurs "membres" d'une famille filmés ou photographiés (en un seul "portrait") ensemble puis séparés, tour à tour, forment un "corps" uni" ou "désuni" : parents-enfants, couple, frère et soeur...

Un seul corps peut être atteint et la déformation signifier sa différence, sa faiblesse ou sa force supérieure. Dans *Rear Window* d'Hitchcock (Fenêtre sur cour, 1954), le plâtre de la jambe immobilise le héros face à la cour mais aussi face à son amie. Dans *The Lady from Shanghai* de Welles (1948), si la mort est signifiée par la démultiplication, l'éclatement de l'image du corps, c'est que celui-ci est considéré comme superficiel et que l'image de cinéma a tout pouvoir sur celle du corps.

La différence sexuelle est souvent l'enjeu de travestissements du corps. Dans *Gentlemen prefer blondes* de Hawks (Les hommes préfèrent les blondes, 1953), la tête de Marilyn Monroe est articulée au corps du garçon milliardaire. Dans *Some like it*

4 - Rick Altman : *La Comédie Musicale*, A. Colin, Paris, 1992.

hot de Wilder (Certains l'aiment chaud, 1959) les corps masculins sont travestis et, par ce biais, séduisent des femmes, comme si la proximité physiologique concourrait à une meilleure entente psychique, thème repris et développé ouvertement dans *Tootsie* de Pollack (1982). La transformation progressive des corps est un moment toujours fascinant car il réitère le mystère et la magie de la puberté telle qu'un adolescent peut la vivre. Le visage lui-même est comme un masque qui se métamorphose avec l'âge ou les émotions. Dans un seul plan, grâce au ralenti, Godard nous montre l'évolution complexe des traits d'une fillette dans *France tour détour deux enfants* (1978).

La représentation du vieillissement au cinéma se scinde en général en deux solutions, choisies en majorité selon l'écart des âges. Si le même acteur est maquillé, l'articulation entre ses deux états physiques ne heurte pas le spectateur, parfois seulement gêné par l'artifice du maquillage. Si deux acteurs, l'un plus jeune, l'autre plus âgé, sont choisis, même en cas de forte ressemblance, le spectateur ressent davantage la différence (problème de co-référence) et doit accepter la convention. Nous touchons ici à la question du double, vaste au cinéma qui est lui-même art du dédoublement par rapport à la réalité. Dans certains films (*La belle et la bête*, *La beauté du diable*, *Copie conforme*, *Ruy Blas*, *Cet obscur objet du désir*, *Possession*, *Vertigo*⁵...) un même acteur (ou deux très ressemblants comme dans le Bunuel) joue deux personnages et c'est la différence de comportement qui crée le trouble et marque le passage d'une identité à l'autre, qu'elles soient données

comme fausses ou vraies.

Le pouvoir démiurgique du metteur en scène ressort d'autant plus que sa créature est différente. *E.T.* fascine parce qu'il ressemble quelque peu au jeune héros du film tout en étirant sa chair et en agrandissant ses yeux. Nous retrouvons "l'inquiétante étrangeté" dont parle Freud⁶. Une articulation inacceptable en référence au monde réel et à la religion est l'accouchement, à partir d'une femme d'apparence "normale", d'un monstre, qui plus est force du Mal dans le récit, tel le bébé de Rosemary (*Rosemary's baby* de Polanski, 1968). La transformation visuelle progressive du *Docteur Jekyll* en *Mister Hyde* effraie parce que ce sont les composantes d'un même corps, d'une même âme. Elle fascine aussi par la magie de la décomposition du cinéma image par image qui redevient sensible ici, comme elle l'était chez Marey⁷.

Dans *Cat people* (La féline, 1942) de J. Tourneur, le corps de l'héroïne est rapproché de la forme d'une panthère, mis en mouvement et en poses félines. Le mélange des deux identités est constant dans *Planet of the apes* (La Planète des singes de Schaffner, 1967). Le montage achève la substitution des corps et brouille la frontière entre l'animal et l'humain. Ou ailleurs entre le minéral et l'humain : robots plus ou moins indestructibles, comme dans *Star wars* de G. Lucas (1977). Enfin entre le végétal et l'humain : femme-fleur, arbre-squelette... La peur suscitée par la différence (souvent interprétée comme une supériorité) s'illustre également dans le gigantisme qui réduit l'être humain "normal" à un jouet (*King Kong* de Cooper et Schoedsack,

5 - Respectivement Cocteau (1946), Clair (1950), Dréville (1946), Billon (1947), Bunuel (1977), Zulawski (1980), Hitchcock (1958).

6 - Sigmund Freud : *L'Interprétation des Rêves*, PUF, Paris, 1967.

7 - Cf le début de cet article, et Jean-Louis Leutrat : *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan -cinéma coll. 128, Paris, 1992, p. 59.

1933, *Le Gole*⁸ et le monstre de *Frankenstein*, être "collé" de toutes pièces, pour ne citer que ceux-là).

Une machine infernale est une métaphore du rôle du cinéma. Elle fabrique le corps par apparition magique (Méliès par exemple) ou à partir de morceaux accolés : choisissons *Bride of Frankenstein* (La Fiancée de Frankenstein par Whale en 1935), elle le découpe en morceaux et parfois le recompose étrangement, dans *The Texas chain saw massacre* (Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper, 1975), ou le réanime : Claire Lescot dans *L'inhumaine* de L'Herbier, 1924, la Bête dans *La belle et la bête* et Eurydice dans *Orphée* (Coc-teau, 1946 et 1950), la ressuscitée dans *Ordet* de Dreyer (*La parole*, 1955) notamment. Toutes les "créatures" du cinéma sont les productions de la machine cinématographique, qu'elle l'affiche comme dans les deux derniers exemples, ou non. Ainsi en est-il du monstre ailé, plus ou moins immortel, incarnation d'une force surhumaine en Bien ou en Mal (les *Batman* mais aussi tous les vampires). Bien sûr le regard porté sur ces morceaux et ces êtres de cinéma s'apparente au fétichisme⁹, et l'appréhension du spectateur correspond au dévoilement progressif de l'objet désiré.

A ce montage du corps lui-même, s'ajoute l'assemblage de parties de corps d'une image à l'autre. Si le spectateur mémorise une tête, un cou, un bras... dans l'image numéro 1, lorsqu'il regarde l'image numéro 2 présentant une poitrine, un dos, une jambe par exemple, libre à lui de profi-

ter du plaisir ludique d'unifier les parties disparates d'un même corps d'acteur, ou de plusieurs corps d'acteurs différents. Cette lecture déviante du film est parfois encouragée comme nous l'avons vu à propos du mouvement dans *Un chien andalou*. Dans le même film, le montage des images peut reproduire le principe de composition, absurde mais signifiante, des "cadavres exquis". En effet, le collage des parties de corps (aisselle de femme - menton d'homme par exemple) produit un lien sexuel entre les deux personnages. Nous invitent également à de tels jeux les défilés successifs de jambes différentes dans *L'Homme qui aimait les femmes* de Truffaut (1977), les fondus enchaînés ou les superpositions présentes dans *Prospero's books* de Greenaway (1992), dans *The wrong man* (Le faux coupable, Hitchcock, 1956)¹⁰ et à la fin de *Psychose* (toujours Hitchcock, 1960) où se fondent et se lient la tête de Norman, du squelette de sa mère et la carcasse de voiture sortant de l'étang. L'inscription de la mort sur Norman passe par l'identification avec la mère.

L'usage de la doublure pour une cascade ou du "body double" en vue d'une perfection physique ou de cacher la nudité de la star, sont des cas particuliers où l'unification du corps disparate par le regard du spectateur est désirée, et où l'articulation truquée des deux corps est camouflée. Informé, le spectateur peut s'amuser à différencier les corps et à retrouver la réalité profilmique (deux corps lors du tournage). Une expérience de Koulechov¹¹ a consisté

8 - Voir le numéro 7 de la revue *Sequenz* (Goethe Institut, Nancy) consacré à cet être d'argile animé, principalement dans la version de Paul Wegener (1920), à paraître fin 1993.

9 - Sur cette notion par rapport au cinéma cf les nombreux écrits de Christian Metz et de Marc Vernet notamment, l'article cité en note suivante.

10 - Voir l'analyse détaillée de Marc Vernet : "Autour du suspense : réflexions sur le fétichisme" in *CinémaAction* n° 50, Cinéma et Psychanalyse, éd. Corlet, Paris, 1989, pp. 156-157.

à créer l'image d'une femme unique, qui joignait les parties de quatre actrices différentes, pour démontrer la force du montage.

Enfin, le spectateur effectue parfois un montage perceptif à partir de plusieurs personnages distincts, et même d'objets, de lieux... Il le fait sur plusieurs images ou une seule, voire subdivisée en deux cadres ou jusqu'à la mosaïque. En une image, un groupe de personnages forme un corps imaginaire, un ensemble corporel inédit, comme le cercle d'enfants dans *M* de Lang (1931) ou le cercle de badauds dans *Un chien andalou*, justifiés par le jeu ou l'objet de l'attention des badauds, mais symboliquement mis en valeur par la plongée de la caméra dans les deux exemples : significations d'encerclement, de mort.

Certains objets tels les accessoires vestimentaires, les armes, les cannes... sont associés au corps de façon si constante et étroite qu'ils sont assimilés mentalement à l'ensemble du corps qu'ils prolongent ou déforment : chapeau et pipe du commissaire Maigret, revolver qui prolonge le bras, béquilles qui caractérisent le mari dans *Double indemnity* de Wilder (Assurance sur la mort, 1944), éperons qui prolongent et marquent les pas des cow-boys... L'ombre du corps elle-même dédouble et agrandit celui-ci : présence hors-champ ou co-présence dans la même image, toujours impressionnante. Beaucoup de films nous viennent à l'esprit, tel *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Le cabinet du docteur Caligari de R. Wiene, 1919).

Les lieux enfin servent parfois de métaphores au corps du personnage. Les ponts ou les immeubles de *Manhattan* figurent une élévation corporelle et ici spiri-

tuelle du corps de Woody Allen dans la ville tant aimée (1979).

Dans les premiers films dits expressionnistes, les peintures de maisons, parce qu'elles expriment les sentiments des protagonistes, voient leurs formes associées à des corps sensibles. Dans *Le Golem*, les angles agressifs et la noirceur des murs représentent l'hostilité du village envers le Golem. Nous avons vu que, plus récemment, dans *Barton fink* la chambre est la métaphore d'un corps. Ce corps est en partie celui du héros, souffrant et transpirant dans sa tâche de création littéraire, comme s'il était englobé dans sa chambre par la propre souffrance de son corps.

Car transformer, blesser, mutiler, faire souffrir le corps semble une composante révélatrice de l'acte même de création. Unir, désunir, magnifier les corps et leurs mouvements en serait l'autre composante, comme si la première était nécessaire à la seconde. Un parallèle apparaît entre le travail du cinéma et celui de la danse ou de la sculpture et de la peinture. Ces derniers dans leur phase de gestation, la danse et le cinéma dans le déploiement temporel de l'oeuvre même achevée.

Ces corps imaginaires, voire monstrueux, nous éloignent de la réalité du monde de référence qu'ils transforment. Cependant, ils nous en rapprochent aussi parce qu'ils attirent notre attention sur les apparences extérieures du monde, avant d'en figer le sens. Faire fonctionner un objet, un robot, comme toute représentation d'un être humain, c'est apprendre les mécanismes des corps, donner une nouvelle importance au moindre geste, à la moindre position du corps. Étirer ou rétrécir, recomposer les corps, c'est essayer de maîtriser

11 - Voir à ce propos l'article d'Eric Schmulevitch : "Montage et théorie des genres : Koulchov novateur ?" in *Focales* n° 1, PUN, 1992. 50.

notre place et notre forme dans le monde. Créer des images de synthèse, c'est reproduire avec un souci d'exactitude, ou une perversion, consciente des écarts, les composantes schématiques des corps, de leurs masses et de leurs mouvements. Arrêter, ralentir, modifier le cours d'un geste, d'un déplacement, c'est mieux le cerner et lui donner le sens ou la beauté désirés.

Car mieux connaître le monde n'implique pas de le fixer dans une apparence et une mouvance inéluctables. Le travail du corps et de ses articulations au cinéma peut produire une perception inhabituelle. Les danses des comédies musicales nous ont habitués à transcender une attitude ou un mouvement banal, un geste agressif en un éclat de beauté, un salut de la main en une

caresse, une simple marche en une expression artistique... La capacité du cinéma à (re)modeler ses objets, présente dans des images uniques, passe cependant surtout par le montage qui est en lui-même une nouvelle articulation des contours et de l'espace-temps. Pour tout film, un regard déviant, esthétique et sémantique, est toujours possible, qu'il soit volontairement provoqué ou non.

Puisse cette façon de regarder se porter à son tour sur le monde extérieur au film, et chasser nos a priori sur les êtres, leurs différences, les places qui leur sont attribuées et leurs mouvances apprises et coordonnées dans le temps et dans l'espace.

Odile Bächler

Le corps du délit ou communiquer l'incommunicable au cinéma : ¹

Valeur exemplaire du visage dans l'utilisation
cinématographique du gros-plan au sein d'une quête
exacerbée, originale, tourmentée, nouée entre
l'écrit, l'image et le son.

par Patrick LOUGUET

1 - En lui tout autant que par lui : délit consommé, lié et délié comme on dit d'une intrigue amoureuse ou policière qu'elle se noue, se joue, se dénoue.

Je voudrais voir tous les visages de la planète

J'ai plus de visages dans mes documentations que le F.B.I."

Federico Fellini

Problématique de l'adaptation : Du roman au film, les rapports du littéral au figural. (Le corps de l'image, le corps du texte et leur corps à corps ininterrompu).

C'est un lieu commun de dire que la relative jeune histoire du cinéma nous révèle que de nombreux cinéastes ont puisé des éléments "scénariographiques" dans le roman. Nous disons bien "puisé": Autre chose serait de dire qu'un roman est un scénario. Certes, on trouve parfois l'expression anachronique de scénario narratif appliqué à l'analyse du roman dix-neuviémiste. Dire cela, ce n'est pas porter un jugement de va-

leur : On peut apporter des modèles explicatifs, sans être dupe, dans une communication régie par une forte connivence culturelle. La prudence méthodologique rejoint toutefois l'axiologie lorsqu'elle demande simplement d'utiliser le modèle de façon polémique, sinon ironique.

Une forme moins systématique de cet anachronisme consisterait à faire du roman un réservoir à scénarii quand il a ses exigences esthétiques et d'écriture propres. A l'inverse, lorsqu'un scénario s'appuie sur un roman, il y a réinvention dans une nouvelle écriture. Enfin, dire que le roman n'est pas un scénario, est ce pour autant lui refuser sa capacité à livrer des trames fictionnelles, des canevas dramatiques et surtout des propositions propres à exacerber les rapports de l'image et du son ?

Or, il semble bien que c'est, avant même le roman contemporain, le roman et les nouvelles du dix-neuvième siècle qui aient été pour les cinéastes les sources d'inspiration les plus fécondes.

Ainsi, des *Misérables* de Victor Hugo en passant par *la Bête Humaine* d'Emile Zola jusqu'à *Madame Bovary* de de Gustave Flaubert, nombreuses sont les adaptations cinématographiques des oeuvres romanesques jusqu'aux années cinquante², et plus particulièrement s'agissant des oeuvres d'Alexandre Dumas.

Depuis, la télévision a pris le relais

2 - Nous profitons de cet article pour rappeler la dette que nous avons contractée envers la thèse du filmologue Jacques Morin intitulée *Le cinéma et Zola* (BU-Lille III) Là, Jacques Morin s'attache à montrer combien l'écriture zolienne, et plus particulièrement dans *Germinal*, répond à une esthétique de la simultanéité exacerbée entre les descriptions d'évènements et les évocations sonores : plus particulièrement s'agissant de *Germinal*. Ainsi cette écriture dix-neuviémiste préfigure-t-elle le simultanéisme entre l'image et le son que le cinéma est capable de mettre en oeuvre au XIX e siècle, ou encore est à la lisière d'une écriture écranique.

En France, au cinéma, *Germinal* a donné lieu à trois adaptations : La réalisation de Jules Berry en 1993 a été, en effet, précédée en 1913 par celle de Albert Capellani et en 1962 par celle de Yves Allégret. L'oeuvre de Zola a été somme toute souvent adaptée. Citons encore *Gervaise* réalisé en 1955 par René Clément et bien sûr *La Bête Humaine* réalisée en 1938 par Jean Renoir.

et il semble que sa prise en charge des oeuvres dans les années soixante, ou que le traitement visuel de grands classiques du roman, ait coïncidé avec le recours plus fréquent au Cinéma d'oeuvres littéraires contemporaines. Dans le même temps se trouvait encouragée l'invention de scénarii originaux, conçus tout exprès pour présider à la réalisation filmique. Une telle demande provenait de commanditaires ou de producteurs souhaitant le recours à une écriture neuve et originale, plus proche, de l'expression visuelle, dès les premiers moments de la mise en forme. Cette écriture de scénarii a le souci des contraintes de la réalisation. Elle se fait déjà avec les critères d'angles de prise de vue, de grosseur de cadre, etc. Un scénariste chevronné "pense en images" et son écriture anticipe déjà sur le découpage technique qui générera les conditions matérielles de la mise en images. Sachant que le scénario peut, en certaines occasions de production, ne pas être lu par des spécialistes, le scénariste doit souvent faire violence à son écriture, focalisée qu'elle est sur ce foyer virtuel de la mise en images qui en fait, littéralement et à la source, une écriture transfigurée. De ces contraintes assimilées, véritable "seconde nature" de l'écriture procède un style propre à l'élaboration

d'un scénario: Formes abrégées de l'écriture du type "style télégraphique", indications de mise en scène de personnages, de mise en place de décors, de relations spatiales lors d'un tournage en extérieur, de localisation d'objets et d'accessoires³, auxquelles il convient d'ajouter fragments de dialogues, premières ébauches d'une continuité dialoguée, etc. Il n'est pas question, bien entendu, d'affirmer que ces contraintes ne sont pas présentes dans les écritures interprétatives ou transcriptives de l'adaptation. Ce que nous avons voulu souligner ici c'est que l'invention de scénarii originaux établit dès le départ un véritable lien organique entre l'écriture et l'image: Ici, elles participent du même corps. L'écriture scénarique est d'autant plus porteuse d'images, les contient d'autant plus en puissance, même si elle ne s'y réduit jamais, même si la distinction entre texte et image est toujours irrémédiablement maintenue, même s'il reste toujours une distance irréductible, fût-elle la plus courte.

C'est le mérite de Marie-Claire Ropars en son ouvrage *Ecraniques*⁴ de confronter l'écriture romanesque à l'aune de l'écriture filmique afin d'apprécier les niveaux de pertinence, de recevabilité sinon de légitimité, dans l'établissement de rela-

3 - Il s'agit de ce que Anne Ubersfeld en son ouvrage *Lire le théâtre* (Editions Sociales, Collection critique, imprimé en français à Zwickau (ex-RDA) en 1978.) appelle les didascalies (p. 23, 54, 154, 251 de l'ouvrage cité.), insistant sur l'idée que ces indications de lieux, de relations et de déplacements correspondent à des espaces entièrement construits *ad hoc* pour répondre aux besoins et nécessités de l'oeuvre. Bien entendu, ce principe de construction, dès lors qu'il s'agit toujours de mise en espace, n'exclut pas des formations de compromis entre des composants empruntés à un réel architectural ou urbain comme à Avignon pour le théâtre, et des éléments entièrement fabriqués *ad hoc*. De plus en plus fréquemment, c'est à ce type de compromis qu'a affaire le cinéma, tournant complémentaiement des séquences en studio mais aussi dans des contextes urbains réels "retravaillés" pour l'occasion. (compléments d'édification, mises en peinture, mises en neige artificielle et surtout, ce qui est à la fois le plus spectaculaire et le plus essentiel sur un tournage cinématographique: éclairage en plein jour de parties de façades, de rue etc.)

4 - Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques*, PUL, coll. "problématiques", Arras, 1990. En particulier page 91: "Suivant un parti théorique que nous avons déjà exposé, le film n'interviendra qu'à titre de lecteur, d'analecteur plutôt, susceptible d'agir en retour sur le texte dont il procède. Par la

tions intertextuelles; dès lors que se trouvent établies les conditions de possibilité des liens établis entre écriture romanesque et écriture filmique. Dans *Ecraniques* Marie-Claire Ropars est sensible à cette irréductibilité entre le texte et le film. Certes, aux pages 17 et 18 de son chapitre I. intitulé "Dans la chambre noire", ses propos se situent du point de vue de l'analyste littéraire (pour ne pas dire du critique) et concerne ses soucis, ses objectifs et les régions inter ou trans-textuelles à dimensions tout à la fois symboliques et figuratives à l'intérieur desquelles il peut se mouvoir. Alors que Marie-Claire Ropars maintient parfois l'équivoque, comme pour laisser au lecteur le soin de décider, il nous semble que ce qu'elle dit puisse s'appliquer tout aussi bien au scénariste. Trop d'indices dans cet ouvrage nous conduisent à suspecter qu'un des présupposés, principe implicite de l'auteur est de considérer l'analyse - celle qui fait retour tout à la fois sur les textes et le film jusqu'à faire jouer au film le rôle d'opérateur dans la prise en compte textuelle - comme l'objet même de la modélisation qui devrait permettre d'exhiber les contraintes de l'écriture scénarique. En cela, aurait-elle tort, aurait-elle raison, seules des recherches plus approfondies permettraient d'en décider et qui ne font pas vraiment partie de la nôtre actuellement.

Par contre, le paradoxe qu'elle énonce "d'une extériorité qui reste interne au dispositif" ne peut pas ne pas nous occuper ici dès lors qu'il s'agit du corps de l'écriture, de l'image et de leur "corps à corps".⁵

"L'écriture ici s'écrit, et ne dit pas :

complexité de son langage, le cinéma peut jouer le rôle d'opérateur sémiotique, précipitant dans l'usage proprement linguistique une activité multiple de l'écriture qui ne se laisse pas réduire à l'apparente linéarité du discours "

5 - D'autant qu'un tel concept se situe en écho du concept lacanien d'exclusion-interne sur lequel nous avons eu l'occasion de réfléchir au sein d'un groupe de travail qui réunissait à Lille, dans les années quatre-vingt, chercheurs et psychanalystes sur le thème de l'excentration du Sujet du/de désir.

prise elle-même à l'engrenage d'un échange en écho, d'une phrase bicéphale ou d'une série en expansion; contrainte donc de se dédoubler soi-même au risque de se ressasser, ou bien de boucler le cercle, en renonçant au décentrement. L'ouverture extérieure, que précipite l'intrusion du cinéma n'a pas à rompre la circularité mais à en exposer le mouvement contraire; elle se devra d'accroître, non de résoudre, le paradoxe d'une extériorité qui reste interne au dispositif alors même qu'elle postule la référence au dehors. Les notions d'intervalle, de dissymétrie, de dédoublement ou de disjonction (...) rappellent, s'il en était besoin que l'attrait de l'écart, à la fois mobile et sans mesure, ne convoque deux termes que pour récuser l'intériorité de chaque terme. Et un peu plus loin : "Le plein emploi littéraire de cette disposition critique suppose, entre le film et le texte, le déploiement d'un réseau qui sera moins d'entente que d'écoute, parce qu'il repose moins sur la nécessité d'une équivalence que sur la mise en jeu d'une équivocité." (in ouv. cité en note (1), p. 17)

Et surtout p.18 du même ouvrage:

"Car l'entretien du film et du texte, en échappant à la culture filmique ou textuelle, répond d'abord à l'exigence d'une écriture dont la définition appelle une autre sémiotique, qui n'appartienne en propre ni au cinéma ni à la littérature, mais ne les confonde pas non plus dans une matrice générative."

A partir de ce constat incontestable d'irréductibilité, et prenant acte de cette hypothèse roparsienne que de leur corps à

corps ou de l'entretien du corps textuel et du corps filmique, naisse un nouveau corps sémiotique qui ne puisse être confondu avec ce qui serait leur métalangue, faisons maintenant retour sur la période d'emprunts cinématographiques massifs aux oeuvres romanesques du siècle dernier, période qui va de l'avènement du parlant dans les années trente jus qu' aux années cinquante pour énoncer que l'écriture "commande à l'image" avant même de "commander l'image". Bien entendu, la distinction que nous risquons ici ne doit pas pour autant nous faire oublier que même le cinéma muet procéda également à ces emprunts littéraires. On aura compris que l'écriture scénarique ne commande l'image que pour lui être subordonnée : Aussi convient-il de parler plus précisément d'écriture scénariographique dans laquelle la graphie ne renvoie pas seulement à la matérialité figurative des lettres ou de la mise en page, mais aussi à la mise en scène ou en écran de toutes les autres figures perceptibles auxquelles le cinéma est capable de donner corps ou qu' il est capable de reprendre ou d'inventer, à coup sûr de transformer.

De la silhouette au visage : D'Eisenstein à Orson Welles

Ainsi, et cela dès le moment même de l'écriture, quiconque réfléchissant au cinéma rencontre fatalement la problématique du corps, et du corps propre, par delà le corps du délit, jamais consommé avec modération, que constitue pour le cinéphile, le critique et l'universitaire, l'image écranique; malgré les différences de nature dans les manières de consommer de chacun d'eux. Pas de fiction, en effet qui n'oscille

entre la narration et la représentation, et qui pour ce faire n'ait recours aux acteurs, à leur prestance cinégétique, en quoi consiste leur présence écranique, celle-ci fut-elle construite par tous les stratagèmes du maquillage, de l'habillage, de l'éclairage et de la mise en scène. Cette prestance cinégétique ou écranique peut afficher plus ou moins l'artifice, exhiber plus ou moins diverses modalités du faire-semblant, comme pour rendre plus pathétique un visage, par exemple à l'endroit où la représentation introduit une faille mystérieuse où affiche une énigme en un point de vulnérabilité, sinon de vacillement. Ainsi en est-il par exemple de la manière dont Orson Welles, tout à la fois ici réalisateur et acteur, capture son visage en gros plan dans son film *M. Arkadin*⁶. Certes, comme tous les grands scrutateurs cinématographiques de visage, le jeu d'ombre et de lumière joue son rôle en s'inscrivant dans une tradition stylistique héritée pour sa plus grande part de l'expressionnisme allemand, mais l'originalité tient ici à ce qu'Orson Welles ne cherche aucunement à dissimuler qu'il s'est fait un masque de scène, avec barbe trop bien frisée et cheveux trop bien mis en plis pour être naturels; quant à ces derniers : la ligne qui sépare le front de cheveux en brosse, véritable ligne de démarcation si l'on ne craint pas l'évidence du jeu de mot, est bien un lieu d'affirmation de la facticité. Après tout, il ne s'agit pas de dissimuler que le personnage de M. Arkadin est essentiellement un dissimulateur, qu'il n'avance que masqué et qu'il ne se trouve jamais autant à l'aise qu'au milieu des masques festifs pliés pour la plupart à la contrainte d'évoquer les figures grotesques de la pcin-

6 - Le titre original en langue anglaise de ce film d'Orson Welles tourné de 1954 à 1955 est *Confidential report* (Coproduction franco-espagnole: v.o. des dialogues à dominante anglaise.(Quelques bribes des langues des pays traversés tout au long de l'enquête labyrinthique conduite par le détective privé Van Stratten, commanditée par M. Arkadin lui-même et portant sur la partie obscure de son passé.)

ture de Goya (d'autant plus pliés à cette contrainte que les traits de ces masques, en référence aux modèles picturaux, sont exagérés en plis, en contrepartie de ceux creusés par les sillons des rides).

M. Arkadin; un homme de pouvoir, ici celui de l'argent, est par nature ⁷ en représentation et la contrainte propre à toute représentation sociale n'est-elle pas de mettre en costume les visages dès lors que l'on porte l'habit ? Pourquoi la fiction s'évertuerait-elle à dissimuler ce qu'elle contribue ici à révéler. La valeur dissimulatrice de toute représentation sociale, et d'autant plus forte que les enjeux de pouvoir sont plus grands (désir paroxystique d'occultation des origines pour mieux établir une filiation qui dans le film conduira d'ailleurs M. Arkadin à commettre des assassinats !) C'est aussi une façon qu'a le grand réalisateur de s'inscrire dans la tradition dramatique qui veut, à la suite de Shakespeare, que le monde soit un théâtre ⁸.

C'est donc ici, du corps, le visage que nous privilégions ici. Non pas en ce que le cinéma n'ait pas sa manière propre d'engendrer "de l'expression corporelle", y compris en revivifiant aussi la tradition du théâtre d'ombres, et il suffit d'évoquer ici la silhouette agrandie, amplifiée de l'ombre

d'Ivan le Terrible projetée sur le mur auquel est adossé l'escalier où se tient le tsar dans le film d'Eisenstein du même nom. La signification symbolique d'une telle représentation esthétique dans le cadre cinématographique est bien entendu, dans la reprise ou le redoublement exagéré de la silhouette, une manière stylisée- d'autant plus efficace qu'économique- par laquelle le réalisateur soviétique exprime ici la toute puissance du tsar. Juste retour des choses après tout de ce mouvement qui va de la littérature à l'image dans une sorte de métaphorisation visuelle condensée de deux expressions littéraires ancestrales porteuses d'image- "l'ombre du pouvoir" et la "main du pouvoir" - permettant évidemment de signifier tout à la fois les aspects inquiétants sinon le caractère occulte d'un gouvernement autoritaire et son omnipotence.

Est-il besoin de préciser que ce plan esthétiquement économique du film d'Eisenstein contraste avec l'exubérance festive de la séquence -d'ailleurs en couleurs- où des danseurs envahissent la salle du repas de noce.⁹ (Oppositions du noir et blanc et de la couleur, de l'un et du multiple, du vertical et de l'horizontal, du statique et du dynamique etc.)

Bien entendu, quittant la clause sty-

7 - Celle du scorpion toujours prêt à piquer au risque de sa mort propre ainsi que M. Arkadin, en un récit prémonitoire de sa propre fin, en fait la parabole au milieu des convives de sa "fête goyesque" : au milieu du lac, la grenouille porteuse du scorpion lui demande pourquoi il l'a piquée puisque dès lors qu'elle meurt, il va mourir avec elle, noyé. La grenouille est d'autant plus étonnée que le scorpion en avait évoqué la possibilité lorsqu'ils avaient passé contrat d'association. Et le scorpion de répondre qu'il n'a pu s'en empêcher car c'est dans sa nature ...

8 - Soient par exemple la métaphore de scène historique pour parler de l'Histoire et l'expression équivoque d'acteurs historiques; mais aussi les contenus historiques mis en scène par des tragédiens comme Corneille, Racine, Shakespeare, Victor Hugo etc., et qu'il s'agisse de dramaturges anciens ou modernes, classiques ou romantiques importe peu.

9 - (En russe: *Ivan Groznyj*) : URSS, 1943-1945. Film en Noir et Blanc avec une séquence en couleurs dans la deuxième partie, l'histoire technique de la naissance et de la diffusion de ce nouveau procédé chromatique de traitement de la pellicule expliquant le recours eisensteinien séduisant à cette nouveauté, et

listique de la silhouette en plan moyen large, reprise et agrandie dans l'ombre portée; nous aurions pu à notre tour nous emparer du même film d'Eisenstein pour l'accueil des visages. Il en joue lui aussi magnifiquement (Rotation synchrone des visages saisis en gros-plan vers un point situé dans le hors-champ, dans un rapport de proximité virtuelle avec le champ - Jeu des regards mobiles alors que les postures sont fixes etc. (Héritage du muet assumé et dépassé, héritage qu'il a lui même contribué à façonner.)¹⁰.

Si, en cet article, notre préférence va au visage filmé, c'est parce que la grande valeur expressive du visage saisi en gros plan, à laquelle sont attachés la plupart des grands réalisateurs, dépend selon nous des rapports mêmes que le cinéma entretient avec la littérature, rapport de complicité et de complémentarité, tout autant que de mise à distance.

De l'écriture scénarique à la capture écranique du visage :

**Une même quête exacerbée :
Bergman, Visconti, Fellini.**

La référence déjà faite en début de cet article aux classiques romanesques nous semble significative et doublement de ce que nous appelons une quête exacerbée et que nous allons définir ici plus avant : significative en ce que les grands romanciers tels Flaubert, Maupassant, Balzac, Stendhal, passés maîtres dans la peinture des mœurs, étaient à ce point amateurs d'arts plastiques que de nombreux passages de leurs oeuvres témoignent de leurs expé-

riences des salons, des musées, sinon de leur passion de collectionneur; mais aussi en ce que leur écriture témoigne de leur volonté de constituer des tableaux, d'évoquer sinon de composer des lieux et des décors au sein même de leur écriture. Cette volonté s'accompagne souvent d'une minutie qui ne s'explique pas toujours par les seuls besoins d'exprimer les états d'âme dans des métaphores visuelles. Certes, il y allait bien d'un plaisir de l'écriture, mais aussi de la tentative, au delà de l'élaboration d'un "certain climat" de retrouver l'émotion ressentie à la contemplation esthétique. On pourrait alors parler de quête frénétique du voir dans l'écrit. C'est aussi de sensations qu'il s'agit en effet et on a beau jeu de considérer certaines descriptions de Balzac comme mises en place de décors portant en creux l'adaptation cinématographique. Sauf que dans l'écriture romanesque, il n'y a jamais description *stricto sensu*. Même l'écriture objectivante du Nouveau Roman échoue fort heureusement à décrire : L'objectivité est un idéal. Reste une part irréductible de subjectivité, fût-elle la plus discrète, la plus neutre ou la plus "effacée" possible, qui est celle d'une écriture singulière et originale, ici et maintenant. Celle-ci comporte des blancs ou des non-dits, des manques par lesquels s'engouffre l'imaginaire du lecteur. Ainsi, l'écriture romanesque ne décrit pas *a priori* ce qui sera porté à l'écran. Par ailleurs, si le découpage technique d'un film, succédant au texte que constitue le scénario, est au plus près de ce qui sera porté à l'image, la richesse de l'image en mouvement est telle au cinéma qu'on ne peut qu'en multiplier

d'autant plus motivé qu'il s'est agi ici du traitement de la séquence de la fête au palais, le soir de la cérémonie officielle consacrant le mariage d'Ivan. Il convient d'ailleurs de remarquer ici que la diffusion de cette seconde partie fut interdite par Staline et qu'elle n'eut lieu qu'après la mort du dictateur.

10 - Cf. la thèse de M. Bernard Fauchille soutenue à l'université de Lille III en 1971, et intitulée *Le masque chez Eisenstein*.

les descriptions "après-coup", du point de vue de la totalité de l'oeuvre créée telle que la considère ou l'accueille le filmologue. Par principe, et pour des raisons qui tiennent essentiellement aux blocs de mouvement-durée, pour utiliser ici le concept de-leuzien désormais traditionnel, aucune description purement picturale ou dessinée ne peut être satisfaisante pour être toujours par nature inadéquate. En revanche, et pour revenir à la prise en considération de la source romanesque, il convient de souligner que si le cinéma, à la seconde période de son histoire, après le muet, s'est livré si souvent à l'adaptation des classiques, c'est que ceux-ci, par la vigueur de leur sujet, la richesse des personnages et l'évocation de leurs décors, n'offrent aucune résistance à la transmutation. Les textes littéraires s'y prêtent d'autant plus complaisamment qu'ils sont traversés tout entier par un insatiable appétit d'images. Frénésie, émotion, sensations : face à l'écrit se tient le réel et l'oeil en prend possession avant que la main n'en retrace la forme, m'installant dans un "*espace figural*" pour parler comme Jean-François Lyotard ¹¹, que le dessin dédouble

ou redouble bien plus immédiatement que l'espace symbolique de l'écriture. C'est ainsi que l'écriture cinématographique disposée en colonnes ménage dans le découpage technique une colonne plus large que les autres, celle du scénarimage (en anglais : story-board) dans laquelle les plans sont dessinés, même si c'est d'une façon schématique et si certains éléments du décor n'y figurent pas (pour insister ici sur le critère d'inadéquation du dessin à la chose cinématographique mis en évidence précédemment). On est toutefois souvent admiratif devant la minutie, la précision ou le sens du détail de certaines planches exposées ou publiées ¹².

Que l'oeil soit au travail dans l'écrit, mais qu'il se complète d'une oreille qui pourchasse également les sons, voilà qui ne saurait laisser indifférent tout défenseur de la complémentarité de l'écrit et de l'audio-visuel ¹³. Si au bout du chemin l'on était conduit à mieux situer les limites de leurs champs respectifs, est-ce à dire que nous nous refuserions toute extravagance pour nous interdire le droit de leur mise en communication ?

11 - Jean-François Lyotard : *Discours figure*.

12 - Eiseinstein pour sa part ne confiait pas le travail préalable au tournage des mises en forme dessinées mais réalisait lui-même les dessins de ses scénarimages (le fameux story-board ainsi désigné dans la langue anglaise.), dessins stylisés au trait nerveux et d'une grande beauté. Un réalisateur, par le moyen du scénarimage, a ainsi une vision synthétique du film à tourner et à monter, et peut-être que les réalisateurs renforcent cette vision par une pratique personnelle du dessin. Peut-être cela leur permet d'autant mieux de "penser en images", bien que cela soit possible lorsque l'on confie à d'autres le soin de dessiner à partir d'indications techniques très précises qui font partie du langage tendanciellement descriptif (ou à dominante descriptive), d'un réalisateur.

13 - Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la Perception* insiste sur la parole silencieuse qui emplit la tête en tout monologue intérieur, en toute lecture, en toute écriture. Cette parole porte en creux des traces phonétiques qui sonnent en nous comme autant d'échos des sons réellement émis. Le linguiste Saussure parlait pour sa part d'images ou d'empreintes acoustiques. S'agissant du schème *a priori* de l'imagination chez Kant, n'est-il pas pour sa part représentation figurée interne, indépendamment de toute perception, même s'il trouve ses formes correspondantes ou équivalentes dans le monde empirique ? De ce point de vue, nous portons également en nous les schèmes des mots écrits, en l'absence de tout support externe. Qu'est-ce qu'un scénariste sinon un auteur capable d'associer en lui diverses représentations, de

Quête du voir dans l'écrit: Qui donc mieux que nos écrivains du dix-neuvième siècle sont sensibles au pouvoir expressif des traits du visage ou du timbre et des intonations d'une voix ?¹⁴

Ainsi dans le roman de Balzac *La femme de trente ans* peut-on lire dans le chapitre intitulé "vieillesse d'une mère coupable" : "Certaines figures humaines sont de despotiques images qui nous parlent, nous interrogent, répondent à nos pensées secrètes, et font même des poèmes entiers."

Et un peu plus loin: "*La physionomie des femmes ne commence qu'à trente ans. Jusque à cet âge, le peintre ne trouvait dans leur visage que du rose et du blanc, des sourires et des expressions qui répètent une même pensée, pensée de jeunesse et d'amour, pensée uniforme et sans profondeur; mais dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé, les passions se sont incrustées sur son visage; elle a été amante épouse, mère. Les expressions les plus violentes de la joie et de la douleur ont fini par grimer, torturer ses traits, pour s'y empreindre en mille rides qui toutes ont un langage; et une tête de femme*

*devient alors sublime d'horreur, belle de mélancolie, ou magnifique de calme. S'il est permis de poursuivre cette étrange métaphore, le lac desséché laisse voir alors les traces de tous les torrents qui l'ont produit: une tête de vieille femme n'appartient plus alors ni au monde qui, frivole est effrayée d'y apercevoir la destruction de toutes les idées d'élégance auxquelles il est habitué, ni aux artistes vulgaires qui n'y découvrent rien; mais aux vrais poètes, à ceux qui ont le sentiment d'un beau indépendant de toutes les conventions sur lesquelles reposent tant de préjugés en matière d'art et de beauté."*¹⁵

Passons sur l'allure quelque peu psycho-morphologique de ce passage pour souligner ici ce qui nous semble significatif d'une volonté de traduire le visuel dans l'écriture. Le choix du visage devient dès lors emblématique: A hauteur d'homme, il est d'abord ce qui tombe naturellement sous les yeux: les regards se croisent et il faut tourner la tête ou la baisser pour se détourner d'un visage qui, selon Balzac, se donne à décrypter, y compris et peut être mieux encore dans ses rides. Comment traduire sinon en ayant recours à l'étrange

véritablement se représenter en images et en sons ce que l'écriture aura pour but d'exprimer et de transcrire, à sa manière propre certes, mais en les convoquant ?

14 - cf. dans notre article intitulé: *De Maupassant à Préminger: L'effet de leurre entre absence et réflexivité ou La double inscription spéculaire et invocante dans le texte romanesque et le texte filmique* paru dans le N° 4 des Cahiers du CIRCAV n°4, l'analyse du roman maupassantien *Fort comme la mort*. Là, nous énonçons déjà cette thèse de la quête exacerbée de l'image et du son au sein même du texte littéral et nous insistons sur le dispositif maupassantien consistant à jouer d'un portrait et des ressemblances étranges qui le rattachent à Annette et sa mère, Anne, à quelques années d'intervalles, confusion amplifiée par la confusion des timbres vocaux des deux personnages, confusion savamment entretenue par le peintre Bertin. C'est qu'il y va de son désir de revivre avec la fille ce qu'il avait vécu avec la mère, son ancienne maîtresse: Nous écrivions alors: *Il y a ici un dispositif où cette quête du figural, où cette conscience aiguë de l'effet de réel, se complète d'une recherche de l'évocation sonore, simulacre dans la lettre d'un dispositif audiovisuel "avant la lettre" et cela dans une frénésie à situer l'expérience sensible en deux composantes du perçu.*

15 - Honoré de Balzac: *La femme de trente ans*, Coll.livre de poche classique N° 2. 201, pages 300 et 301, Paris, 1967.

métaphore" du lac desséché. Passage obligé par la métaphore, mais en même temps, l'étrangeté du visage ne tient-elle pas à ce qu'elle est loin d'épuiser toutes les richesses et la profusion de traits particuliers qui d'abord se donnent à voir ? La Femme n'existe pas qui empêcherait de considérer les multiples femmes, bien réelles quant à elles, et si l'on peut parler du visage et le hisser au rang d'une expérience à valeur universelle ainsi que le fait Balzac, c'est que l'on fait d'abord l'expérience de rencontres singulières de visages divers ¹⁶.

Le philosophe contemporain Emmanuel Levinas érige le visage au rang de catégorie éthique et il nous semble qu'à cet endroit du texte balzacien, celle-ci est à l'horizon de la philosophie esthétique de l'écrivain en quête d'une beauté universelle, "accessible aux vrais poètes". Que peut-être en effet le vrai poète sinon celui qui, refusant avec Balzac de réduire le sentiment du beau au surfait de la convention et au préjugé factice, est capable de réaliser l'accord entre esthétique et éthique, norme du beau et valeur de vérité existentielle. Pour Emmanuel Levinas, le visage a d'emblée une valeur éthique et c'est toujours une grande responsabilité pour un cinéaste que de capturer le visage d'un acteur en gros plan : la valeur tout à la fois expressive et dramatique du visage saisi en une telle grosseur de cadre tient précisément à la

condensation de valeurs esthétiques et éthiques. Une telle condensation est centrale dès la naissance du cinéma ¹⁷. Bien entendu, le visage en gros plan se distingue radicalement du portrait photographique pour être lui aussi d'essence cinématographique : mobilité des traits du visage, déplacements de la tête et/ou du regards, mise en mouvement des ombres portées, etc. Il semble pourtant que là réside aussi le souci essentiel du cinéaste Fellini lorsqu'il collectionne les photos de visages de comédiens attestés ou potentiels, vedettes ou simples figurants. Non pas simple plaisir compulsif de l'accumulation, mais scrutation tragique, quête plus ou moins désespérée de ce qui peut accorder la particularité de chaque visage d'être humain à l'universalité de sa condition mortelle; étant entendu qu'un portrait, aussi fixateur soit-il et s'il s'en rapproche parfois, ne peut jamais se confondre avec un masque mortuaire ou la photo d'un faciès cadavérique et donne au cinéaste une idée de la façon dont il pourra l'exploiter dans le champ de la caméra. Cette condensation des valeurs esthétiques et éthiques est précisément ce que la mise en scène et l'insertion au montage de gros plans de visages réussit à révéler chez les plus grands cinéastes, conférant alors à l'image écranique autant de richesse inépuisable qu'à la saisie d'un paysage : le visage parle de l'être, de son énigme, de sa force et de sa fragilité, de son dévoilement et de son re-

16 - Dire cela, ce n'est pas nécessairement sacrifier au Don Juanisme où la quête de l'absolu passe par le parcours de tous les relatifs, tâche aussi épuisante de fait qu'inépuisable de droit. Il s'agit simplement de reconnaître que pour engager une relation concrète avec un être, il faut bien considérer les êtres concrets. Le répondant psycho-pathologique du discours sur la femme pourrait bien être une fixation morbide à l'idéal, à l'aune duquel aucun être concret n'est recevable. La proposition "La Femme n'existe pas" est empruntée à Jacques Lacan qui, dans le livre XX de son séminaire, aborde cette épineuse question. (Jacques Lacan : *Le séminaire, I. XX*, Ed. du Seuil, St Amant 1975.)

17 - Nous pensons ici de la façon la plus immédiate et la plus capricieuse à des cinéastes tels que Epstein, Dreyer, Bresson, etc.

trait. Par delà la valeur psychologique (le visage comme fenêtre ou miroir du paysage intérieur), il confère une dimension métaphysique à l'oeuvre cinématographique : Ainsi le réalisateur suédois Ingmar Bergman ouvre-t-il son film *Cris et Chuchotements*¹⁸ sur une suite de quelques plans fixes d'un sous bois filmé à l'aube, au moment où le soleil projette ses rayons à travers les feuillages et les troncs d'arbre et dans une atmosphère lourde d'humidité et toute chargée des brumes du petit matin. A ce moment privilégié, la saison est indécidable : qu'il s'agisse ici du printemps, de l'été ou de l'automne, les percées de lumière et effets de contre-jour dans cette ambiance semi-solaire parlent tout autant de mort que de vie. Le spectacle est ici fascinant pour le spectateur, en ce sens qu'il provoque tout en même temps admiration devant tant de beauté et en même temps la sourde angoisse de ce qu'une telle atmos-

phère est proprement irrespirable par excès de fraîcheur humide. La fascination procède ici de la distanciation: Tout est fait ici pour que le spectateur soit irrémédiablement exclu d'un tel lieu, au moment même où il éprouverait le désir de s'y trouver et soit renvoyé à sa véritable position de spectateur. Un tel lieu est bien lieu essentiel de vie et de mort et ici, le paysage est bien emblématique du propos du cinéaste de donner à voir l'essentielle échappée de *l'être-envers-la-mort* au sens heideggérien de l'expression¹⁹. Cette signification philosophique fondamentale dépasse la simple lecture psychologique qui consisterait à dire que face à l'événement temporaire de l'agonie de l'autre²⁰, les masques de l'hypocrisie tombent pour être bien vite remis, une fois la cérémonie de l'enterrement achevée. Il y a certes de cela dans ce film de Bergman, mais de façon non déterminante car non décisive. Si nous devons

18 - Film suédois de 1972. (en suédois : *Viskningar och rop*)

19 - "*L'être-envers-la-mort est le fond de toute "vocation" et de toute "responsabilité", lesquelles sont assumées en toute irrécusable "ipseité" et dans l'esseulement d'une "finitude" insubstituable*". Gérard Guest, *l'origine de la responsabilité* page 37 et aussi en note 16 , in *Heidegger Studies*, vol 8 paru en 1992 (où il signale les ouvrages heideggeriens de J.F Courtine et de J.L. Marion qui portent sur le statut du sujet et de l'éthique dans l'ontologie phénoménologique de Martin heidegger) Gérard Guest rappelle que l'existence (extatique par essence) du Dasein se déploie sur ce fond ou à partir de ce sol de "*l'être-envers-la mort* (Sein zum tode). Gérard Guest ne manque jamais de rappeler dans ses conférences et interventions diverses que cette traduction est adéquate pour désigner une orientation essentielle diamétralement opposée à toute précipitation brouillonne dans la mort, fût-t-elle psychologiquement et/ou politiquement motivée comme dans la guise, somme toute inauthentique du kamikaze ou d'une façon générale de celui qui se "sacrifie pour la bonne cause", significations étantes dont on peut faire ses délices contre Heidegger lui-même autour de la traduction "*Etre-pour-la-mort*". Ce on inauthentique, c'est celui de postures moralistes, scientistes ou politistes pour lesquelles "*On ne doit pas penser dans le champ clos de la métaphysique*" et qui sont définitivement insensibles à l'ouverture de celle-ci, refusant de penser leur propre clôture. L'intérêt de l'article de Gérard Guest est précisément de montrer que la métaphysique a d'emblée une signification éthique, qu'elle seule est garante de l'éthique en ce qu'elle la fonde.

20 - Agonie de l'une des trois soeurs, ce qui a motivé la présence des deux autres à son chevet, épisode qui est pour les accompagnantes une parenthèse ouverte dans leur vie mondaine, même si celle-ci est révélatrice et les conduit, tombant les masques, à retrouver en elles des choses essentielles, jusqu'au souvenir de tous les ratages de leur existence.

confronter cette première séquence d'ouverture paysagère (il s'agit du parc et de ses sous-bois entourant la propriété familiale), c'est en effet ici aux gros plans des visages utilisés de manière réursive au moment où Bergmann les colore en rouge pour ensuite procéder à un fondu de fermeture, fondu au rouge donc ici, et non au noir: Après que le visage ait été coloré, il se fond progressivement dans la totalité de la surface écranique qui devient monochrome.

Il convient ici de souligner la richesse du traitement esthétique de la lumière à ces moments de pause ou de ponctuation : le visage en gros plan de chacun des protagonistes fait d'abord l'objet d'une partition verticale d'ombre et de lumière : On ne distingue plus qu'un héli-visage, gauche le plus souvent, l'autre moitié étant plongée dans l'obscurité. Or, au moment même où commence la coloration par le procédé du fondu, Bergman fait modifier l'éclairage de façon à ce que pendant un court instant, mais suffisamment long pour que le spectateur le perçoive sans équivoque, le visage soit en totalité éclairé, juste avant de disparaître ou au moment même de sa disparition : est-ce abusif d'y considérer, prise dans le traitement esthétique lui même, toute une signification métaphysique existentielle ? L'historiographe nous apprendrait peut-être que le cinéaste est plus familier de la philosophie de Kierkegaard que de celle de Heidegger, ou qu'il fait ses délices de tel ou tel traité de psychologie, ou qu'il ne fréquente que les écrits des dramaturges. Peu importe. L'oeuvre parle ici cinématographiquement, par ce double mouvement affectant le visage capturé en gros plan - celui de l'illumination, et de la disparition dans une relative permanence colorée - en connivence avec les paroles poétique et philosophique de cette double épreuve de l'éclaircie et du retrait. Et l'enjeu est alors

considérable car seule une grande oeuvre cinématographique est capable d'exprimer dynamiquement ce que Heidegger appelle " le jeu adverse qui réside dans l'essence de la vérité entre éclaircie et réserve ", jeu adverse qu'il appelle aussi combat.(p 60 et 61) De ce point de vue, la peinture convient peut-être mieux à traduire le concept heideggérien de solidité comme plénitude essentielle de choses qui, tels les souliers peints par Van Gogh expriment dans l'oeuvre d'art "l'appel silencieux de la terre" et la manière qu'a la paysanne d'être "soudée à son monde".(p. 34 et 35 pour travail sur les notes.), alors que le cinéma serait l'art par excellence du jeu fragile de l'illumination et de l'extinction, sinon de l'exténuation. C'est à nouveau un lieu commun que de dire que le noir est au cinéma la condition de la lumière, et de façon décisive pour le spectateur qui y est d'abord plongé, comme installé au coeur d'une gigantesque *caméra obscura*, ce que beaucoup d'analystes n'ont pas manqué de souligner; alors que l'oeuvre picturale ne se donne que dans la pleine lumière de son installation muséographique.

Quant aux significations psychologiques, surajoutées serait-on tenté de dire aux significations métaphysiques atteintes par toutes les captures bergmaniennes des visages de ses personnages féminins, elles tiennent aussi à la qualité du jeu des actrices de Bergman, dont les remarquables Harriet Andersson et Ingrid Thulin, capables de passer insensiblement d'un état affectif à son contraire jusqu'aux décompositions grimaçantes de la révolte, de la haine, ou plus discrètes de la douceur et du désespoir. Dans ce cas le travail du cinéaste est toute modestie qui accompagne en plan-séquence, affecté par définition d'une certaine durée, le visage en gros plan de son actrice, lieu d'agitations et de métamorphoses, au

moment où celui-ci est devenu le serviteur ou le médiateur des intentions du réalisateur. Nous ne pensons pas exagérer en parlant de modestie car il nous semble que celle-ci caractérise bien l'attitude du cinéaste telle que Bergman lui-même la revendique dans un de ses propos publiés en Octobre 1959 dans la revue *Les Cahiers du Cinéma* d'Octobre 1959. Cette modestie est en fait une modestie d'accueil, elle rend le cinéaste disponible au visage en ayant recours à une esthétique de l'économie de moyens, elle lui permet d'atteindre à l'essentiel, refusant que le film soit *une fin en soi*.²¹

"Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain. Nous pouvons certes laisser complètement absorber par l'esthétique du montage, nous pouvons assembler objets et êtres inanimés en un rythme éblouissant, nous pouvons faire des études d'après nature d'une beauté indestructible, mais la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma. Nous pourrions de là en conclure que la vedette est notre instrument le plus précieux et que la caméra n'a d'autre fonction que d'enregistrer les réactions de cet instrument. dans beaucoup de cas, c'est le contraire qui se produit: Les positions et les mouvements de la caméra sont considérés comme plus importants que l'acteur et le film devient une fin en soi - ce qui ne sera jamais qu'illusion et gaspillage artistique."

Pour en terminer ici avec le film

Cris et Chuchotements de 1972, il convient de souligner qu'en deça de la valeur métaphysique conférée par Bergman au visage, le cinéaste installe quand même, à l'intérieur de ce film, des analyses psychologiques. Celles-ci, quasi-cliniques, sont conduites - jouées - par le médecin, l'un des personnages du film, ancien amant de l'une des trois soeurs. Il force le visage de Maria (jouée par Liv Ullmann) à rendre des comptes, obligeant celle-ci à s'installer face au miroir, il procède au décryptage des traits du visage alors impassible (on serait même tenté ici de dire qu'il procède à sa froide et cynique dissection à force de se vouloir lucide). La belle, ainsi objectivée ou chosifiée par et dans un propos s'apparentant à un certain sadisme scientifique, se défend d'ailleurs fort bien sur le propre terrain de l'adversaire, celui de la psychologie empirique. En effet, elle demande alors à son interlocuteur s'il ne se sert pas de son visage comme d'un lieu de projection de ses propres tourments intérieurs, si croyant parler d'elle, ce n'est pas de lui en fait qu'il parle !

Parvenu à ce point de développement de cet exemple cinématographique bergmanien, il serait maintenant temps de dire ici comment, pour Emmanuel Levinas, le visage est d'emblée porteur d'une signification métaphysique et éthique radicale²².

"Le visage comme trace-trace de lui-même, trace expulsée dans la trace - ne signifie pas un phénomène indéterminé; son ambiguïté n'est pas indétermination d'un noème, mais une invite au beau ris-

21 - l'article de ce n° des *Cahiers du Cinéma* est reproduit dans l'ouvrage publié sous la direction de Pierre Lherminier, avec la collaboration de Jacques Charpier et intitulé *L'art au cinéma*, regroupant des propos et articles de plus de cent auteurs. (Ed. Seghers, Coll. Mélior, Vichy, 1960)

22 - Nous avons déjà eu l'occasion de développer ce propos sur le visage qui constitue le corps de cet article quand nous avons pris connaissance de la communication très pertinente faite par Jacques Aumont au colloque de Cerisy de Juin 1989 sous le beau titre *l'analogie réenvisagée* (p.49 à 65 des Actes publiés aux éditions Méridiens-Klincksieck dans le n° 10, spécial avril 1990 de la revue *Iris*). Dans cet article, Jacques

que de l'approche en tant qu'approche - à l'exposition de l'un à l'autre, à, à l'exposition de cette exposition, à l'expression de l'exposition, au dire. Dans l'approche du visage, le verbe se fait chair, la caresse-Dire. La thématization du visage défait le visage et défait l'approche. Le mode selon lequel le visage indique sa propre absence sous ma responsabilité exige une description ne se coulant que dans le langage éthique."

Soit immédiatement après la note suivante : *"Le langage éthique auquel la phénoménologie a recours pour marquer sa propre interruption - ne vient pas de l'intervention éthique plaquée sur les descriptions. Il est le sens même de l'approche qui tranche sur le savoir. Aucun langage autre qu'éthique n'est à même d'égaliser le paradoxe où entre la description phénoménologique qui, partant du dévoilement du prochain, de son apparaître, le lit dans sa trace qui l'ordonne visage selon une diachronie non-synchronisable dans la représentation."*²³.

Il nous paraît ici qu'Emmanuel Levinas sous-estime ou même néglige le langage esthétique lorsqu'il oppose de façon si tranchée diachronie, laquelle a partie liée à la temporalité essentielle de l'être humain,

et synchronie représentative. Cet évitement, ici, du langage esthétique est d'autant plus curieux qu'il n'y a aucune irréductibilité de principe dans l'opposition de ces deux langages. En esthétique, c'est par exemple chez Picasso, dans la synchronie représentative d'un visage, la condensation simultanée de points de vue différents qui, dans l'approche perceptive de l'autre, ne peuvent être acquis que successivement. Sauf qu'un phénoménologue comme Maurice Merleau-Ponty, héritier du gestaltisme, nous rend sensible au caractère actif et globalisant de toute perception qui va à la forme synthétique, avant même ou en dehors de toute décomposition analytique préalable. Le terme de synthèse serait d'ailleurs inadéquat s'il devait signifier que la perception est la recombinaison ou l'addition, dans une totalité, de sensations élémentaires préalables²⁴. C'est à partir de là qu'il devient pertinent de dire que la perception globale, en tant qu'elle est active, en tant qu'elle est toujours l'acte complet d'un sujet qui à cette occasion mobilise toutes ses représentations; si elle n'est pas synthèse de moments analytiques antérieurs; est condensation interne de l'image présente et des souvenirs des images passées. Picasso²⁵ pour sa part formule son principe de synchronisation au

Aumont écrit en particulier que *le visage est humain, non seulement parcequ'il a une apparence (visus) mais aussi une intériorité (visus encore, cette fois au sens de regard)*. Plus loin, et se réclamant de Levinas et de Blanchot, il insiste sur l'irréductibilité du visage à un discours qui en serait la compréhension. Enfin, s'agissant du visage admiré comme lieu de vérité, il cite Jacques Cohen, reprenant ainsi l'idée de Levinas, *d'un avènement originel de la signification dans le face à face, dans l'opposition d'une visagéité à une autre*. (p.57):

"Si le visage ne peut s'écrire, se dire, se représenter, il est cependant ce qui fonde la locution, l'inscription et la représentation: il est l'avènement du sens" (Jacques Cohen : "Visage, figure" in *Du visage* 49-59 in ouvrage collectif "Du visage" aux Presses Universitaires de Lille, 1982.

23 - Emmanuel Levinas : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 150, éd. poche, coll. biblio, Paris, Réed. 1990.

24 - Picasso cité par Gaston Diehl p.46 de son ouvrage illustré intitulé *Picasso*, éd. Flammarion, Coll. Les maîtres de la peinture moderne, (Ouvrage imprimé en Italie et texte écrit à Rabat en 1960.)

plus près des conditions physiologiques de la vision lorsqu'il énonce qu'il convient en son art "d'utiliser la rapidité des substitution des fragments d'images sur la rétine.". D'où le caractère esthétiquement et éthiquement émouvant d'un visage autour duquel je puis tourner, à la manière d'un artiste autour de son modèle, multipliant les points de vue; ou qui évoluant dans sa mobilité me permet toutes les superpositions condensatrices sur lesquelles nous insistons ici. Le visage actuel est fascinant, porteur de toute son histoire, de toute "notre" histoire commune s'il s'agit du visage familier d'un proche. C'est précisément cette signification du visage, associant tout à la fois esthétique et éthique dans la temporalité qui donne tout leur prix aux analyses Balzacienne de *La femme de trente ans* dont nous avons cité plus haut les extraits les plus caractéristiques et qui dépasse selon nous le simple constat psychologique énoncé dans la formule du visage comme *miroir de l'âme*. Aussi l'analyse du visage comme thème éthique chez Emmanuel Levinas revêt-elle pour nous une importance décisive permettant de dépasser le psychologique dans l'anthropologie et la métaphysique par la valeur primordiale accordée à l'essence relationnelle des sujets humains : c'est que, dans "*le monde d'autrui*" pour parler comme Merleau-Ponty, le visage n'est jamais le lieu pur ou neutre d'une contemplation. Il est échappée essentielle, béance par où s'introduit l'appel de l'infini. Il est visage scruté en ce qu'aucune familiarité de fréquentation ne parvient à en réduire le mystère: Tout au contraire, il n'est saisissable qu'en tant qu'évanescent. Je ne le saisis que dans la mesure où il m'échappe et il ne m'échappe que dans la mesure où je

ne puis m'empêcher de m'y arrêter. D'où peut-être pour Emmanuel Levinas, l'inadéquation, sinon le discrédit jeté sur elle, de toute synchronie des traits inapte à exprimer la diachronie, leurs affectations ou modifications dans l'irréversibilité temporelle. S'il maintient la distance entre moi et autrui, c'est que le visage, considéré en lui-même, est tout à la fois le même et l'autre. D'où peut-être aussi pour nous l'expression esthétique à valeur éthique du visage "ravagé" par le temps, diachronie essentielle au cœur même de sa synchronie représentative : Il ne nous semble pas en effet, répétons-le, que l'échappée essentielle interdise pour autant toute condensation figurale. Ajoutons que l'importance accordée au relationnel conduit Emmanuel Levinas à ne pas réduire le visage à la simple apparence d'un faciès et sa valeur éthique est atteinte à l'occasion du toucher et de la caresse par lesquels la contemplation trouve ses prolongements: Car si l'approche du visage est *infinition comme gloire de l'infini*²⁶, c'est qu'elle témoigne d'une co-présence essentielle dans le monde d'autrui:

"La proximité, l'immédiateté c'est jouir et souffrir par l'autre. Mais je ne peux jouir et souffrir par l'autre que parce que je suis pour l'autre, parce que je suis signification- parce que le contact de la peau est encore la proximité du visage, responsabilité, obsession de l'autre, être-l'un-pour-l'autre: naissance même de la signification au delà de l'être. Diachronie irréversible, défection de la corrélation intentionnelle du dévoilement où autrui apparaissait plastiquement comme une image, comme un portrait. Défection de la phénoménalité en visage, même si, au cours de cette défection toujours ambiguë

25 - Cf.p.150 de l'ouv. cité en note (16).

26 - Emmanuel Lévinas in. *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, p. 150, éd le livre de poche, coll biblio, Paris, rééd. 1990.

du paraître, l'obsession elle-même se montre dans le Dit. L'apparoir est percé par la jeune épiphanie- par la beauté -encore essentielle- du visage, mais aussi par cette jeunesse comme déjà passée dans cette jeunesse: peau à rides, trace d'elle-même : forme ambiguë d'une suprême présence assistant à son apparoir, perçant de jeunesse sa plasticité, mais déjà défaillance de toute présence, moins qu'un phénomène, déjà pauvreté qui cache sa misère et qui m'appelle et m'ordonne. Signification singulière d'une existence se désertant elle-même, finition de la finitude finissante- mais vie qui n'est pas encore arrêtée dans l'immobilité absolue du masque mortuaire." (ouv. cité pages 144 et 145.) C'est précisément cette conjonction entre esthétique, éthique et infini (*Ethique et Infini* est le titre d'un autre ouvrage d'Emmanuel Levinas) qui est aussi remarquablement exprimée par le cinéaste Visconti dans son film *Mort à Venise* dont la dimension métaphysique est évidente, inscrite en creux, sinon proclamée dans l'ambiguïté même du titre. Le filmologue Jacques Morin, en ses séminaires consacrés à Visconti se plaît à souligner les différentes façons dont ce titre est déclinable, compte-tenu de l'absence de déterminant²⁷. Quand *Mort* a fonction de prédicat : Il s'agit de la mort particulière du héros : Soit la proposition : *Gustav Von Archenbach est mort à Venise*. Mais si mort est sujet, si la mort est inscrite au cœur même de la ville, *Mort présente à Venise*, suintant de ses murs, l'absence de déterminant qui autorise l'écriture

du M en majuscule peut aussi laisser place à la signification métaphysique : Phénomène universel irréductible aux morts particulières de sujets singuliers. Telle est selon nous la signification cinématographique du visage blanc de Gustav Von Archenbach saisi en gros plan au moment où il agonise, tandis que sous l'effet de la transpiration, la teinture noire des cheveux coule en longs sillons sur le visage : un emblème ou un symbole à valeur métaphysique, dont dépend sa valeur de schème de circulation au sens kantien du terme. Celui que l'on peut d'autant mieux imaginer après avoir vu le film que l'on éprouvera le désir de faire retour sur l'étrange métaphore balzacienne du "lac desséché qui laisse voir alors les traces de tous les torrents qui l'ont produit" pour la filer peut-être plus loin. En effet, serait-ce abusif d'y voir le modèle de toute entreprise d'écriture qui ne conserve que des traces signifiantes une fois écoulée la pleine présence de l'eau qui est tout aussi bien celle du réel ? Qu'est-ce qui, mieux que l'eau s'engouffrant partout, peut davantage évoquer la plénitude²⁸ ? La lumière peut-être. Ou leur accord lorsque l'eau du lac est en même temps colorée par le fond et par le ciel qu'elle réfléchit : milieu diaphane tout à la fois translucide et réfléchissant²⁹.

Mais cette scrutation tragique ne caractérise pas bien entendu, le seul film viscontien *Mort à Venise*. Revenons à cet autre grand cinéaste italien, Fellini en l'occurrence, dont nous avons rappelé qu'il collectionnait les clichés de visages jusqu'à se

27 - Dont, hors de l'université, l'intervention de Jacques Morin au stage "Ombres Vives", Villeneuve d'Ascq, Janvier 1991.

28 - Poétique de Gaston Bachelard, Eau et plénitude dans *l'eau et les rêves* (Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 6ème réimpression en 1965.)

29 - cf le concept aristotélicien du diaphane in *De Anima* de Aristote, Trad. J. Fricot, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1969, II, 7, 418 b, pages 106 et 107.

constituer un gigantesque casting photographique imaginaire, comme on dit de certains qu'ils constituent leur musée imaginaire. C'est que Fellini a toujours cherché à établir des liens essentiels entre le visage, le masque, la silhouette et la personne, en latin "*Persona*"³⁰. Fellini, en quête de visages est aussi en quête de silhouettes ; visage et stature corporelle constituant véritablement ce que nous pouvons appeler la figure du personnage. Fellini confère ainsi au terme de figurant un sens essentiel et non plus accessoire, ou de second ordre, ce dont on pourrait éventuellement se passer, tel un parergon, *déchu en parure* pour reprendre l'expression de Jacques Derrida³¹. Dans l'esthétique fellinienne, chaque figurant tient une place essentielle en ce qu'il concourt de manière nécessaire à la composition de son ensemble filmique. Dès lors disparaît la distinction chère aux critiques cinématographiques entre rôles de second plan et rôles de premier plan. Aucune présence de plans que celle commandée en profondeur, par des déplacements combinés d'appareils et de personnages où chacun d'entre eux peut, de droit, occuper n'importe quelle position jusqu'à figurer effectivement au premier plan. De ce point de vue, qui est aussi celui du philosophe Emmanuel Levinas qui ne réduit pas le visage à n'être qu'une partie de la personne, il convient peut-être d'indiquer ici l'origine

étymologique grecque commune au visage et à la personne : *Le prosôpon*. Le collectage des visages, plus que la collection, par le truchement de la photographie, est chez Fellini accumulation indéfinie et témoigne d'interrogations constamment renouvelées. Cette accumulation photographique dans la recherche cinématographique des visages est subordonnée à cette scrutation tragique. Cette quête exacerbée, dans et contre la disparition, marque la volonté du cinéaste d'accorder la singularité des figures "ici et maintenant" et l'universalité d'une condition humaine tout aussi présente à n'importe quelle époque qu'irréductible en chacune d'elle. Dès lors, nous les *tard-venus*, pour parler comme Heidegger, nous appartenons à l'antiquité au sens fellinien du terme. La conception que se fait Fellini de l'antiquité n'est pas loin selon nous de la conception que se fait le philosophe allemand de la tradition enfouie, seule capable de donner sa valeur à toute modernité. Dans les deux cas, c'est d'une entreprise de retour aux sources dont il s'agit. Ainsi en est-il, nous semble-t-il, du propos fellinien cité par Francesco Tornabene à la page 240 de son ouvrage *Fédérico Fellini ou le réaliste du fantastique*³² : "Il ne s'agit pas ici d'un film sur le monde romain mais sur l'antiquité, et par antiquité je conçois quelque chose de parfaitement inconnu qui se cache profondément en nous." L'important

30 - *Persona* est aussi le titre d'un film d'Ingmar Bergman (Suède, 1965) dont Jean Tulard nous dit dans son *Dictionnaire du cinéma* (Ed. Robert Laffont: coll. bouquins) que le thème du double mais aussi du contraire traduit bien l'opposition d'Elisabeth, l'actrice, et d'Alma, son infirmière. Jean Tulard énonce à la suite en fin de son article que si le film dérouté, on en découvre ensuite toute la richesse. Pour notre part, en filmologue, nous serions tenté de dire que les thèmes du double et du contraire n'épuisent pas toute la richesse du film. (L'esthétique bergmanienne transcende toujours le psychologique dans la métaphysique : Tel est, on l'aura compris, l'un des enjeux décisifs de notre article.)

31 - p. 77 in *La vérité en peinture*. (Jacques Derrida) Flammarion, champs, Tours, 1978

32 - Francesco Tornabene: *Fédérico Fellini ou le réaliste du fantastique*, page 240 éd. Benedikt Taschen, Berlin 1990 et extrait de l'ouvrage que Fellini a consacré à son film, le *Satyricon*, (Editions Diogène, Zurich, 1983)

ce extrême que revêtent aux yeux de Fellini les fresques de Pompéï est également relatée et soulignée en cet ouvrage ³³. Bien entendu, filmer l'évanouissement des fresques au moment unique où la lumière les détruit. (in *Fellini Roma*) et tenter de fixer les traits d'un visage en gros-plan témoigne des mêmes interrogations métaphysiques autour du caractère essentiellement ouvert et insaisissable de l'être. Nous pensons qu'au caractère inlassablement questionnant, et de façon insistante dans une essentielle échappée, de la métaphysique heideggerienne répondent les investigations figurales de Fellini. Ajoutons maintenant que pour Heidegger, le plasticien est celui qui de l'être rend visible ce qui ne peut en être dit, ou qui le dit dans une autre parole que celles autorisées par le langage des mots. Le spectateur, quant à lui, est le "gardien" de l'oeuvre, celui qui "monte la garde" auprès d'elle dès lors que, tout comme l'artiste, il est aussi le gardien de l'être, celui qui guette au plus près de sa béance et de son caractère énigmatique : densité de la présence de l'être questionnée avec d'autant plus d'insistance que le Dasein qu'est l'homme ne la saisit que dans l'expérience existentielle de la puissance du néant. Le propos fellinien cité ci-dessus témoigne bien selon nous du caractère questionnant, exacerbé et insistant de la démarche du réalisateur, qui a le mérite de se souvenir de l'oubli; de l'enfouissement des "souvenirs" (s'agit-il en effet ici de souvenirs au sens banal et affectif du terme et de la difficulté à les vaincre ?) on sait en effet que pour Heidegger, parmi ses *Essais et Conférences*, ceux intitulés *Logos et Alétheia* ³⁴, reposer la question de l'être, c'est vaincre son double enfouissement : son ou-

bli est l'oubli de l'oubli. Retrouver le sens du questionnement, c'est d'abord modestement commencer par revendiquer ou proclamer son oubli. Tel est ici, selon nous le sens du questionnement de l'artiste, essentiellement métaphysique et "non-récupérable" par toute scientificité psychologisante, fût-elle étendue, à la manière de Jung, aux champs culturels les plus larges. Ici, c'est privilégiant la métaphysique questionnante. En ayant recours préalablement à la phénoménologie en ce qu'elle retrouve les expériences premières les plus familières (expérience familière du sentiment et de la satisfaction purement esthétique pour ce qui nous occupe ici), écoute et entend les expressions familières de la langue comme source de la parole, que nous accueillons le propos fellinien témoignant de "*son enthousiasme éprouvé face aux fresques ou au spectacle de la magnifique suédoise qui marchait devant lui à Pompéï.*" Ainsi, dans le film *Satyricon* comme dans *Fellini Roma*, il s'agit d'une expérience familière du regard et de son orientation lorsque la chose vue est tellement chose présente que le sujet retrouve avec plénitude la disponibilité qui permet à la chose de parler en lui-même dans le même temps où il est capable de la faire parler. Le cinéma fellinien se prête d'autant plus à l'accueil qu'il est mise en scène de la posture phénoménologique, avec insistance accordée à la densité de présence de chaque événement spatio-temporel, tout autant objet d'investigation que de construction. Sur ce point, nous nous séparons donc de l'interprétation de Francesco Tornabene (in son ouvrage cité ici plus haut) qui, s'appuyant sur l'extrait fellinien cité, où le cinéaste parle de "*l'antiquité*", ne voit dans le *Satyricon* qu'une

33 - Ibidem p.240

34 - Martin Heidegger: *Essais et Conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et réédités en 1988 par les éditions Gallimard dans la collection Tel.

chasse aux archétypes au sens jungien du terme, dans la mise au jour d' un " inconscient collectif " par et dans le traitement filmique." Par là même et sur ce point, et faut-il encore le souligner, à tort selon nous, F. Tornabene, refuse au cinéaste le questionnement tout autant métaphysique qu'esthétique de *l' être-envers-la-mort*³⁵ dans la mise en place de postures figurales qui sont comme autant de variations, au sens musical cette fois-ci, propres à révéler le thème central de la vérité tragique du désir dans sa proximité essentielle à la mort. Et certes, à partir du moment où tous deux procèdent de ce double mouvement qui sacralise l' obscène et qui rend obsène le sacré, il y a bien une connivence profonde

entre l'érotisme de Bataille et le cinéma fellinien. Cette connivence, c'est celle-là même qui s'installe avec cet appel de l'infini résidant au coeur même de toute scrutation tragique. Ici, l'écrivain et le cinéaste témoignent, chacun en leur art, de cette attitude paradoxale où les mortels s'immergeant en excès dans l'existence, parviennent par là même à s'en dépendre.

Patrick LOUGUET,
CIRCAV-GERICO

35 - ainsi, au 53, p. 315: "*Il importe tout d'abord de marquer l'être vers la mort comme un être envers une insigne possibilité du Dasein lui-même.*" in *Etre et Temps* de Martin Heidegger

(Titre original: *Sein und Zeit*): Traduction de François Vezin initiée par Henri Corbin, poursuivie par Rudolf Boehm, Alphonse de Waelhens, Jean Lauxérois et Claude Roëls. La version définitive de la traduction est l'oeuvre de François Vezin, Ed. NRF/Gallimard, Coll. Bibliothèque de Philosophie, Paris, 1986.

REFERENCES

I. Références cinématographiques

- Ingmar Bergman : *Cris et chuchotements*, Film suédois de 1972. (en suédois : *Viskningar och rop*)
- Ingmar Bergman : *Persona* , Suède, 1965.
- Ingmar Bergman : *Le silence*, Suède en 1963.
- Eisenstein : *Ivan le terrible* (En russe: *Ivan Groznyj*) : URSS, 1943-1945. Film en noir et blanc avec une séquence en couleurs dans la deuxième partie.
- Federico Fellini : *Satyricon*
- Féderico Fellini : *Fellini Roma*
- Luchini Visconti : *Mort à Venise*
- Orson Welles : *M. Arkadin*, film tourné de 1954 à 1955 et dont le titre anglais est *Confidential Report* (Coproduction franco-espagnole: V.O des dialogues à dominante anglaise.(Cf. note n° 6 de cet article)

II. Références théoriques (littéraires, esthétiques, philosophique)

- Aristote: *De Anima* , Trad. J.Tricot , Librairie philosophique Vrin, Paris, 1969, II, 7, 418 b, pages 106 et 107 .
- Jacques Aumont : *L' analogie réenvisagée* (p.49 à 65 des Actes du colloque de Cerisy de Juin 1989 consacré à Christian Metz publiés aux éditions Méridiens-Klincksieck dans le n° spécial 10 , avril 1990 de la revue Iris).
- De Jacques Aumont, il convient absolument de signaler l'ouvrage *Du visage au cinéma* Coll. essais , éd. des cahiers du cinéma, Paris, 1992 : Notre tout aussi tonique que farouche volonté d'affirmer notre idiosyncrasie nous avait conduit, au moment où nous rédigeons cet article, à ignorer jusqu'à l'existence d'un ouvrage aussi essentiel. Par contre, nous avons lu l'article très dense intitulé *L'analogie réenvisagée* auquel nous lui sommes redevable, sauf que nous avons relu des textes philosophiques d'Emmanuel Lévinas pour les besoins de ce travail, avant même d'en retrouver des indications programmatiques sous la plume de Jacques Aumont. Tout ceci pour dire notre joie de trouver en son article confirmation de l'intérêt filmologique de nos préoccupations.
- Gaston Bachelard: *L' eau et les rêves - essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 6ème réimpression en 1965.
- Honoré de Balzac : *La femme de trente ans*, coll.livre de poche classique n° 2201 , pages 300 et 301, Paris, 1967.
- Ingmar Bergman: *Propos sur l'oeuvre filmique* (notre travail commence avec le visage humain) in n° d' Octobre 1959 des Cahiers du Cinéma
- Jacques Cohen : *Visage, figure* p. 49-59 in ouvrage collectif *Du visage* aux presses universitaires de Lille, 1982.
- Jacques Derrida: *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, coll. champs , Tours, 1978.
- Gaston Diehl : *Picasso*, 3d. Flammarion, coll. Les maîtres de la peinture moderne ,

(Ouvrage imprimé en Italie et texte écrit à Rabat en 1960.)

-Federico Fellini : *Sur le Satyricon* (p. 240, éd. Diogènes, Zurich, 1983)

-Gérard Guest: *L'origine de la responsabilité*, page 37 et aussi en note 16 , in Heidegger Studies, vol 8 paru en 1992 (Gérard Guest signale les ouvrages heideggeriens de J.F Courtine et de J.L Marion qui portent sur le statut du sujet et de l'éthique dans l'ontologie phénoménologique de Martin Heidegger)

-Bernard Fauchille : *Le masque chez Eisenstein*, Doctorat de filmologie soutenu à l'Université de Lille 3.

-Martin Heidegger: *Essais et Conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et réédités en 1988 par les éditions Gallimard dans la collection Tel.

Références théoriques (suite)

- Martin Heidegger : *Etre et temps* (Titre original : *Sein und Zeit*): Traduction de François Vezin initiée par Henri Corbin, poursuivie par Rudolf Boem, Alphonse de Waelhens, Jean Lauxérois et Claude Roëls. La version définitive de la traduction est l'oeuvre de François Vezin, Ed. NRF/Gallimard, Coll. Bibliothèque de Philosophie, Paris, 1986.

-Martin Heidegger : *Etre et Temps* (Titre original : *Sein und Zeit*), Traduction d'Emmanuel Martineau, Ed. hors-commerce de Lechaux-Ledru, Coll. Authentica, 161 rue des Pyrénées, 75 020 , Paris, 1985.

-Jacques Lacan : *Séminaire, livre XX*, éd. du Seuil, St Amand, 1975.

-Emmanuel Lévinas : *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, réédition au livre de poche, Coll. biblio, essais 4121, Paris, 1990.

-Emmanuel Lévinas : *Ethique et Infini*, réédition au livre de poche dans le n°4018 (Essais, biblio).

-Pierre Lherminier, avec la collaboration de Jacques Charpier : *L'art au cinéma*, regroupant des propos et articles de plus de cent auteurs. (Ed. Seghers, Coll. Mélior, Vichy, 1960)

-Patrick Louguet : *De Maupassant à Préminger: L'effet de leurre entre absence et réflexivité.*(*La double inscription spéculaire et invocante dans le texte romanesque et le texte filmique*) in n° 4 des Cahiers du CIRCAV de Janvier 1994.

-Jean-François Lyotard : *Discours figure*.

-Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*.

-Jacques Morin : Thèse doctorale intitulée *Le cinéma et Zola*, (Portant essentiellement sur l'oeuvre zolienne *Germinal*). Département des Etudes Cinématographiques de l'Université de Lille 3 (BU de Lille 3)

-Marie-Claire Ropars-Wuilleumier , *Ecraniques*, PUL, coll. "problématiques", Arras, 1990.

-Francesco Tornabene : *Federico Fellini ou le réaliste du fantastique*, éd. Benedikt Taschen, Berlin 1990.

- Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre* ,(Editions Sociales, Collection critique, imprimé en français à Zwickau (ex-RDA) en 1978.

Le geste auguste du vainqueur

**(image du corps sportif triomphant, à la
télévision)**

par Bernard LECONTE

Et d'un tir imparable (ou fantastique ou meurtrier,) X (ou Y ou Z), loge le ballon dans les buts adverses (ou trompe le gardien ou marque un point)."

ou bien : "But de A (ou B, ou C)"

ou encore, plus sobrement : "But ! "

La fulgurance de l'action a été telle que malgré la tonalité montante et le débit accéléré de la voix du commentateur, nous, spectateurs de télévision, n'avons pas vu grand chose à ce qui s'est passé et il faudra attendre le commentaire disjonctif sur le ralenti, marque énonciative très prégnante ¹, pour que nous percevions quelque peu la nature de la chorégraphie sportive (ou du cafouillage) qui a donné lieu à ce sommet du spectacle footballistique.

Mais le spectacle n'est pas terminé car le buteur, suivant un rituel codé, ne comportant, semble-t-il, qu'un nombre limité de figures gestuelles, marque son allégresse.

Si la caméra s'attarde en un dernier

plan large, nous regarderons probablement le ballon dans le but et l'aspect prostré (ou agressif vis-à-vis de ses partenaires) du gardien de but. *Væ victis...*

Si, par ailleurs, il n'y a pas de ralenti (qui, toujours, ponctionne sur le temps réel du match, et non sur sa durée - entendue en termes bergsoniens), l'ostentation de la joie du buteur nous est montrée, dans la foulée, souvent en un plan autonome.

C'est ce cas, fort fréquent qui, dans un premier temps, va rapidement être évoqué ici.

Soit trois de ces situations récemment observées d'un œil distrait à la télévision :

1/ Le buteur marque (c'est sa fonction, sinon je ne le nommerais pas ainsi), il évite les joueurs dans le champ de la caméra, lève les bras et par un trajet circulaire, revient vers le centre du terrain en serrant la main des partenaires, venus à sa rencontre...

2/ Le buteur marque, il lève les bras, revient vers le centre, se jette à genoux en se laissant glisser, embrasse le gazon et est rapidement recouvert par la masse de ses coéquipiers qui, en un amas grouillant, forme une sorte de pyramide instable.

3/ Le buteur marque et, dans une savante sinusoïde, évitant les autres joueurs et l'emplacement du but, se précipite sur les panneaux publicitaires ² qui entourent le stade, monte dessus et, dans un geste aussi obscène que celui d'un torero face à un taureau qui n'en peut mais, se colle contre le grillage qui sépare les gradins de l'aire de

1 - Le ralenti quasi immédiat stipule bien que nous sommes à la télévision : il n'existe évidemment pas sur le terrain de sport lui-même, encore que l'on pourrait très bien imaginer un écran hors de l'aire du terrain, mais visible des gradins, sur lequel viendrait se redoubler le match, comme dans certains concerts.

2 - Plus que les lignes marquées sur le terrain, il semble bien, qu'à la télévision, ce soient les panneaux publicitaires qui délimitent le lieu des joueurs et celui des spectateurs.

jeu; c'est seulement à ce moment que, arqué contre la palissade transparente et infranchissable, le corps tout entier tendu vers le public du stade, il lève les bras...

Que retenir de ces trois exemples archétypaux, uniquement relevés dans le domaine du football télévisé ?

D'une part que, dans les 3 cas, les bras sont levés. Il semble que l'on se trouve là en présence du degré zéro³ de la marque

de la joie du vainqueur⁴. On imagine mal un cycliste arrivant détaché sur la ligne d'arrivée et ne levant pas les bras ou, du moins, je n'ai jamais eu l'occasion de le constater. Pourquoi ? Soit, le joueur reproduit inconsciemment le geste du pugiliste dont l'arbitre lève le bras pour désigner le vainqueur au public, soit il se désigne lui-même comme vainqueur en sortant de l'anonymat par la hauteur à laquelle il culmine⁵ (d'autant plus que le geste est souvent accompagné de petits sauts⁶), soit, enfin, il fait un appel vers le ciel.

D'autre part, dans les 3 cas également, c'est toujours une course en courbe qui suit le but. C'est, en quelque sorte, une amorce de tour d'honneur. Or, on se souvient que dans la Rome antique, le général vainqueur (armée adverse anéantie, capitulation de l'adversaire, au moins 5.000 ennemis tués), avait le droit d'entrer, en armes, sous un arc de triomphe, dans la Ville et d'y défilier avec ses hommes, sur un char tiré par 4 chevaux et avec un esclave partant au dessus de sa tête, une couronne d'or. C'est, probablement ce qui, inconsciemment, se rejoue dans les circonvolutions de l'après-but.

3 - Roland Barthes parlait en 1953, "Degré zéro de l'écriture".

4 - Les hommes politiques, entre autres, ne se privent pas de ce geste qui semble avoir une portée à peu près universelle.

5 - Le joueur qui escalade les panneaux publicitaires se place, plus ostensiblement, dans ce cas de figure.

6 - Voir la locution "sauter de joie".

Reste à expliquer le geste du joueur qui se jette à terre. Probablement une marque de modestie, vraie ou fausse, devant ce "don du ciel" qui appelle cette quasi-prostration.

Enfin, on n'aura apparemment pas de mal à expliquer, par l'aspect à la fois collectif, viril, puéril et ludique, les contacts physiques qui se manifestent si ostensiblement...

Encore un exemple semblant relier ces différentes formes : A la télévision, remise, des mains du président de la République, de la coupe de France de rugby : le capitaine se saisit du "bouclier de Brennus", le lève bien haut, l'embrasse avec frénésie et le passe à un autre joueur qui, avidement, fait la même chose jusqu'à ce que tous les participants (remplaçants, entraîneurs et soigneurs compris) aient accompli ce geste. Ce n'est qu'à ce moment que les joueurs, portant en triomphe le héros du jour exhibant toujours le trophée au dessus de sa tête, entament un tour du stade sur la cendrée ceignant le terrain de leurs exploits.

Mais les choses ne sont peut être pas si claires qu'il y paraît et il me semble qu'il serait utile d'envisager une (ou des) taxinomie(s) des différentes activités sportives afin de voir où, comment, et dans quel cadre se manifeste la joie du vainqueur.

1/ Sports individuel vs sports collectifs

C'est le premier point venant à l'esprit. A première vue, les choses semblent

relativement simples. Dans les deux cas, les bras levés vers le ciel peuvent être remarqués. Les sports collectifs y ajoutent la marque, plus ou moins ostensible, du contact physique des différents joueurs de l'équipe ayant *réussi ensemble* à vaincre l'adversaire : la manifestation jubilatoire semble plus ostensible quand le jeu est collectif : on se congratule, on se félicite, on s'assure gestuellement de l'appartenance à une même équipe tournée vers un même but.

Mais, pour bien montrer que tout n'est pas si limpide, je prendrai deux contre-exemples, dont un que je développerai un peu plus longuement :

1/ je n'ai jamais vu des joueurs de polo se congratuler chaudement.

2/ *A contrario*, un joueur de tennis dans un grand tournoi, manifeste ostensiblement son contentement après presque chaque point emporté sur son adversaire : "Alors Wilander invente un geste étrange, les deux points crispés parallèles, le corps cambré, comme si chaque point était une balle de match, comme si chaque balle était la "bonne", c'est-à-dire la dernière "7

Ou bien encore l'exemple du jeune américain Agassi. *Le Monde* ⁸ écrit : "Le coup de cœur pour ce gamin n'a rien d'étonnant. C'est un acteur, une bête de spectacle" et plus loin "Bref, il est sympathique... C'est, à n'en pas douter, la "coqueluche" de Roland Garros 88."

Or, que fait-il à chaque fois qu'il a marqué un point ? Il lève son index vers le ciel (marque phallique) et le frotte contre

son nez (marque infantile d'indécision ⁹). Il réduit ainsi les tensions que donne à voir son image. En effet, il affronte les plus "grands", les plus forts, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, les plus virils et pourtant sa silhouette un peu frêle, ses cheveux longs et son visage poupin le marquent quelque peu du côté de l'enfance et de la féminité (pour compenser cela, il porte une chemisette largement échancrée laissant voir une partie de la pilosité drue couvrant sa poitrine).

2/ "noblesse" vs "roture"

"Deuxième élément : du sport présenté : on peut penser, que plus un sport a été codifié anciennement, plus il est onéreux dans sa pratique contemporaine et moins il est pratiqué ¹⁰ , plus il est considéré comme "noble" . Or il semble que plus un sport est considéré comme "noble", moins il produit de démonstrations ostensibles de joie après un point ou une victoire .

Ainsi, le rugby, structuré en 1823 donne lieu à beaucoup moins de manifestations que le football dont les règles ont été fixées en 1846; les signes de victoire (finale) des tennismen sont infimes, ceux des golfeurs inexistants. Les pratiquants du "noble art " sont particulièrement discrets dans l'ostentation de la victoire.

Il reste à évoquer le cas des sports mécaniques où le triomphe s'exteriorise par l'agitation et le débouchage d'un magnum de champagne, ce qui a pour effet, dans ce simulacre de violente éjaculation, d'arroser bien inutilement tous ceux qui se trouvent près de la voiture ou de la moto du vain-

7 - Serge Daney, *Le salaire du zappeur*, Ramsay-Libération, 1988.

8 - Du 23 juin 1988.

9 - Desmond Morris, *La clef des gestes*, Grasset, 1978, p.111 : "... si rien ne prouve qu'un "toucheur de nez" ment, nous sommes sûrs cependant qu'il se passe dans son esprit, quelque chose qu'il ne parvient ni à extérioriser ni à communiquer."

10 - L'un est probablement le corollaire de l'autre.

queur. (On notera que ce geste tend à se pratiquer également dans la voile, même dans les régates individuelles) Je vois trois possibles explication à cette étrange pratique : D'une part, ces sports "nobles " (= chers) peuvent expliquer que, comme dans dans la coutume du potlatch , on dilapide quelque chose de précieux avec ostentation. D'autre part, dans cet arrosage généralisé, on réintègre la notion de l'équipe (futelle financière) qui avait pu être oubliée face à l'homme seul qui a conduit la machine. Enfin l'aspect mythiquement viril de ces pratiques sportives est réaffirmée par le jaillissement du champagne.

3/ Paradigme des contacts physiques

Dernière chose qui sera évoquée ici : Les différents sports peuvent se considérer suivant une échelle de la " brutalité " permise par ses règles (= autorisation explicite ou refus structurellement catégorique du contact physique pendant la phase de jeu). Pour les "grands" sports collectifs, une échelle dégressive donnerait l'ordre suivant : rugby, handball, football, basket-ball, volley-ball. Or, il semble que la manifestation joyeuse soit inversement proportionnelle à l'intensité de l'engagement interpersonnel des joueurs. Le rugbyman, nous l'avons vu, n'est guère démonstratif après un essai, un drop, ou une transformation réussis. *A contrario*, l'exemple du volley-ball est particulièrement éclairant : Alors que tout

contact physique avec l'adversaire est impossible (de par la barrière réglementairement infranchissable que constitue le filet) et tout contact physique avec un partenaire proscrit , après chaque point, les volleyeurs de l'équipe qui vient de marquer ont soin, comme pour rétablir ce contact interdit, de tous se toucher la main...

Ces trois type d'oppositions étant posés, il faudrait, pour le moins, les croiser afin de classer chacun des sports et chacune des manifestations qu'il infère dans un lieu nettement défini. Le cadre de ce court article ne permet pas d'épuiser le mince ensemble des paradigmes évoquées. Il a seulement été tenté d'indiquer quelques pistes qui, chaque jour, peuvent se vérifier, voire se formaliser en regardant, même distraitemment, la télévision. En effet, bien souvent, par la spectacularisation de la représentation de la pratique sportive (le sport ne peut plus se passer de la télévision, la télévision ne peut plus se passer du sport) et, en particulier, par l'utilisation de la longue focale et du gros plan (qui, souvent, fonde l'identification spectatorielle secondaire) on quitte le premier niveau de la retransmission, celui du "match", pour aller vers ce que j'ai pu nommer, ailleurs, le "para-match" qui, me semble-t-il, procède aussi des simples aspects comportementaux que je viens d'essayer de décrire.

Bernard LECONTE,
CIRCAV-GERICO, Lille 3

Quelle image, pour quel corps.?

par Christine PORCHER

A lors que la recherche scientifique s'engage vers une technicité toujours plus sophistiquée et que la médecine, portée par ces progrès, rêve d'accéder à la "maîtrise du vivant", les médecines dites "parallèles" (acupuncture, homéopathie, magnétisme...) bénéficient actuellement d'un indéniable succès. L'engouement des Français pour ces pratiques suscite quelques interrogations. Dans une société qui exige un corps bien portant et considère la santé comme un capital, des critères sociaux de normalité et d'anormalité s'imposent à travers le discours médical, perçu comme détenteur d'un savoir officiel sur le corps. Ce discours, généreusement diffusé par les médias, est perçu et reconnu comme modèle tant que l'offre scientifique répond à la demande sociale : discours médical et discours social utilisent alors un même langage, qui donne sens et valeur à la notion de corps.

La médecine "officielle", devenue sur-spécialisée avec l'utilisation croissante de nouvelles techniques d'investigation et d'observation (endoscopie, échographie, scintigraphie, tomographie, imagerie par résonance magnétique nucléaire...), tend inévitablement à assimiler le corps à

une machine : le dysfonctionnement d'un de ses rouages impose de repérer, puis de réparer la "panne". Cette vision d'un corps morcelé s'oppose à la conception holiste des médecines "parallèles" ou "non conventionnelles" qui prônent dans leurs pratiques la globalité de l'être humain. Deux approches distinctes, auxquelles correspondent deux visions différentes de l'individu. Le savoir biomédical, dominant dans nos sociétés occidentales, est de plus en plus concurrencé par des pratiques parallèles : serait-il aujourd'hui victime d'une rupture entre le discours scientifique et le discours social ? C'est en observant l'image du corps telle qu'elle apparaît désormais dans le regard médical, c'est-à-dire filtrée par des moyens techniques sophistiqués et des procédés d'imagerie médicale de plus en plus complexes, que l'on peut tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question. Il s'agit d'essayer de définir si les moyens scientifiques actuels offrent, selon une logique de l'efficacité médicale, une meilleure connaissance du corps, ou bien une connaissance autre. Si l'imagerie médicale constitue une rupture par rapport aux anciennes formes de savoir médical, quel sens attribuer à ces images insolites ? Notre société se dirige-t-elle vers la production d'"images sans corps", selon l'expression de Patrick Vauday ¹ ?

Le recours aux médecines non conventionnelles apparaît comme la conséquence d'un écart croissant entre la pratique médicale "moderne" et les patients : les nouvelles imageries, les techniques de pointe, privilégient le traitement de la maladie, de l'organe ou de la fonction défaillante, au détriment de celui du malade. La médecine semble être une "mécanicienne" du corps plus que la thérapeutique d'un sujet. Une distance s'est établie entre un médecin possesseur d'un

1 - Vauday Patrick, "Vers des images sans corps", *Pratiques*, n° 31, février 1993.

savoir ésotérique et un patient dépossédé de tout savoir sur lui-même, étranger aux significations de ses propres phénomènes corporels. Pour saisir les logiques favorisant l'écllosion de ces médecines "parallèles", il faut interroger la médecine comme institution sociale, notamment à travers la vision de l'homme qu'elle défend et la représentation du corps sur laquelle elle repose.

Le point essentiel de l'hypothèse selon laquelle la pratique d'une médecine de plus en plus technique participe à une modification actuelle de la perception globale de l'individu réside dans la signification de l'"écart entre soi et soi auquel se confronte non seulement l'image mais la réalité actuelle de l'individu"². Cette réalité s'appréhende à travers la définition des statuts, médical et social, accordés au corps, et à travers la signification de l'image du corps telle qu'elle apparaît en son sens caché, entre le voir et le savoir.

Les statuts du corps

Le discours médical apparaît comme le vecteur d'une certaine image du corps, qui se modifie en même temps qu'évolue le savoir scientifique. L'image renaissante d'un corps encore auréolé de tabous et d'interdits religieux, où se conjuguent la sensibilité de l'anatomiste et celle de l'artiste, laisse progressivement place, sous l'effet de l'observation scientifique et de sa réduction mécaniste, à l'image d'un corps épurée de tout symbolisme, où disparaît toute la part de vivant et de vécu : la vision du corps offerte par les techniques d'imagerie médicale est une réplique du réel où l'imaginaire est, de fait, exclu (seule l'interprétation du cliché soumis à l'apprécia-

tion du praticien risque d'échapper à cette stricte objectivité). Les attitudes vis-à-vis du corps sont tributaires du discours médical, qui construit une image du corps à partir de son savoir; celle-ci nécessite, pour être adoptée comme modèle par l'ensemble de la société, que règne un consensus autour du savoir médical et des pratiques qu'il sous-tend. Ce serait oublier que "les sociétés ne sont jamais ce qu'elles paraissent être ou ce qu'elles prétendent être, elles s'expriment à deux niveaux au moins ; l'un, superficiel, présente les structures "officielles"... l'autre, profond, ouvre l'accès aux rapports réels les plus fondamentaux et aux pratiques révélatrices de la dynamique du système social"³.

En effet, si le savoir biomédical représente le discours officiel du corps humain, il ne constitue pas un discours exclusif. Parallèlement, chaque acteur social construit sa propre représentation, empruntant au discours médical certains éléments auxquels il mêle une dimension symbolique, absente de l'univers rationalisé. À côté du modèle anatomo-clinique existent, au sein d'une même société, d'autres représentations du corps fondées sur d'autres croyances et d'autres imaginaires. Chaque acteur définit une image particulière de son corps à partir d'un savoir hétéroclite où se rencontrent des éléments d'une connaissance anatomique et physiologique rudimentaire et des divers savoirs parallèles que constituent les médecines traditionnelles ou "douces".

Chaque individu possède une conception globale de son propre corps (indépendamment de sa vision du corps en général, *der Körper*, que distingue la langue allemande du corps propre, *der Leib*), qu'il

2 - Beaune Jean-Claude, "Entre corps et mort, le fantôme de l'individu", *Milieus*, n° 23-24, 1986, p. 140.

3 - Balandier Georges, *Sens et puissance*, cité par Lebreton David, in *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 84.

construit à partir d'un certain nombre de caractères qui appartiennent au registre du connu et de l'inconnu. Pour les définir, nous empruntons à Valéry la distinction qu'il effectue entre le *corps vu* et le *corps su*⁴. Le premier corps est celui que l'on peut voir de l'extérieur : il n'est qu'un tout petit fragment du corps, puisque sa perception est soumise à la vision directe. La vision indirecte permet de compléter cette image, grâce aux reflets que nous renvoie le miroir ou grâce à la représentation photographique. Mais cette vision médiata est quelque peu déformée, tout comme la perception que nous offrent l'endoscopie ou la radiographie de l'intérieur de notre corps : l'image qui s'affiche sur l'écran n'est qu'une reproduction partielle de notre réalité corporelle car cette projection dans un plan à deux dimensions ne permet pas d'apprécier les volumes (des images en trois dimensions sont depuis quelques années en cours d'expérimentation, leur utilisation est encore peu courante; elles devraient, notamment en ce qui concerne l'échographie, apparaître sur le marché d'ici trois ou quatre ans). De fait, le corps vu est très restreint; nous connaissons en réalité notre corps principalement grâce au *corps su*. C'est-à-dire grâce à l'enseignement du corps savant, dont "*la connaissance abstraite et intellectuelle vient compléter l'insuffisance de l'accès direct à mon corps*".⁵ Cette connaissance repose sur un savoir, elle reste pour le profane somme toute partielle car elle est scientifique.

L'image du corps se construit comme un puzzle qui unit les pièces du *corps vu* et celles du *corps su*. Le savoir scienti-

fique que s'approprie chaque individu devient un outil social de la construction d'une image de soi. Pour que ces deux visions d'un même corps donnent naissance à une perception globale de celui-ci, il faut qu'il existe une complémentarité : si l'information scientifique vient troubler la perception sociale du corps, se crée en quelque sorte une dissidence du corps social, expression d'une remise en question du statut officiel du corps, et des moyens d'observation et d'investigation mis en œuvre à son égard. Car cette image où se fondent *corps vu* et *corps su* conditionne l'appréhension du *corps vécu*, ce corps senti auquel nous avons accès directement de l'intérieur, corps silencieux dont nous oublions si facilement l'existence mais dont la présence peut parfois devenir insupportable dès qu'il manifeste par la douleur (physique ou psychique) un quelconque dysfonctionnement. C'est lui que nous confions alors à la science médicale, chargée de traduire les maux de ce *corps vécu* (et/ou *vu* s'il s'agit par exemple d'affections cutanées) en mots du *corps su*. Qu'advient-il lorsque le discours professé par la science médicale ne coïncide plus avec le système de sens dont dispose l'individu pour interpréter le discours que lui fait entendre son propre corps ?

Entre voir et savoir : le sens caché

La lutte contre le corps à laquelle se livre la recherche médicale dévoile l'angoisse inhérente à la peur de la mort. Modifier le corps, tenter de dominer son fonctionnement, le comparer à une machine, c'est essayer d'échapper à cette échéance.

4 - Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, 1943, cité par Descamps Marc-Alain, in *Ce corps haï et adoré*, coll. Le corps à vivre, Tchou, 1988, p. 197.

5 - Delmas André, "Avant-propos", in Raillard Laurent, *L'imagerie médicale : de la France vers l'Europe*, Rapport au Premier Ministre, La Documentation Française, coll. des rapports officiels, 1990, p.19.

L'analogie entre le corps et la machine se heurte à la condition même de l'homme, et marque les limites d'une interprétation technique du corps humain. Cependant, cette vision mécanique s'est progressivement imposée et détermine aujourd'hui une représentation "officielle" du corps ainsi que les techniques d'investigation dont il est l'objet, par l'intermédiaire du discours médical. La représentation scientifique de l'intérieur du corps humain est désormais épurée de tout imaginaire. Mais qu'en est-il de l'interprétation des informations scientifiques fournies par le cliché ? Patient et médecin ne disposent pas des mêmes codes de lecture. L'imaginaire du premier vient conforter l'idée du mal ou de la douleur lors de l'observation du cliché. Avec un autre imaginaire, principalement celui de la science, le médecin interprète les informations livrées par le cliché. Au sein de la relation médecin / patient existe une divergence d'imaginaire et de connaissance.

L'histoire de la médecine est en partie l'histoire des mutations du regard porté sur le corps humain, qui donne naissance à une image du corps qui évolue au fil du temps, des cultures et des sociétés. Chaque époque exerce son influence dans le domaine de la représentation : *"tantôt l'art du dessinateur se fait voir, tantôt apparaît la pensée de celui qui veut démontrer"*. Avec les premières représentations du corps humain et de ses mystères intérieurs dévoilés par les premiers anatomistes de la Renaissance s'ouvre la première période l'imagerie. Mais celles-ci, soumises à la subjectivité de l'artiste, ne répondent pas encore au souci d'objectivité qui caractérise la pensée scientifique rationnelle, productrice de savoir et de vérité, selon la tradition cartésienne.

C'est en 1819 que l'homme rempor-

te sa première victoire face aux manifestations internes du corps malade, grâce à l'invention du stéthoscope par Laënnec. Cette invention bouleverse la pratique médicale : l'élaboration du diagnostic peut s'effectuer sur le corps vivant. Il est désormais possible, non pas de voir, mais d'entendre avec précision les bruits de certains organes et de les relier, grâce aux travaux antérieurs, à l'état normal ou pathologique de l'organe écouté. Historiquement, cette découverte constitue le premier intermédiaire dans la relation médecin/malade, et annonce l'ère de la médecine technique, qui s'ouvre à la fin de ce même siècle avec la découverte des rayons X : celle-ci constitue une révolution, non seulement dans l'histoire des sciences, mais également dans celle des idées et de l'imaginaire social. Pour la première fois s'offre à l'homme la possibilité de regarder sa propre image intérieure.

Les progrès scientifiques affinent rapidement cette technique et généralisent l'utilisation de la radioscopie, de la radiographie, de la tomographie, de la tomodensitométrie... L'image du corps ne s'imprime plus seulement sur un support photographique, elle se numérise et se projette sur un écran d'ordinateur. L'utilisation de ces techniques entre dans la pratique médicale courante et, constituant une aide au diagnostic, devient une véritable auxiliaire de la médecine. *"Le corps a multiplié ses territoires et ses interrogations ; lui dont on ne restaurait guère que la surface livre soudain le mouvement fragile et changeant de ses rouages"*⁶.

Le corps perd ses mystères. Le désir de savoir du médecin s'est accompagné d'un désir de voir que réalise l'imagerie, qui permet au praticien de pénétrer sans effraction à l'intérieur du corps. Le regard devient l'outil essentiel du diagnostic au

6 - Velter A., Lamothe M.-J., *Les outils du corps*, bibliothèque Médiations, Denoël Gonthier, 1980, p. 274.

détriment des autres sens mis en œuvre dans la consultation médicale, l'ouïe et le toucher. Il résulte de cette situation un éloignement progressif des corps de chacun des protagonistes de la relation thérapeutique, médiatisée par des techniques de plus en plus envahissantes. Mais c'est finalement sur ces appareils que convergent les regards du patient et du praticien, puisque c'est de l'image technique dont dépend désormais le diagnostic. L'évolution des techniques, en permettant une analyse toujours plus minutieuse des profondeurs du corps humain, éloigne inéluctablement le médecin de sa pratique traditionnelle, l'acte clinique, au profit d'un acte de plus en plus technique.

Le monde de l'image a brusquement envahi la médecine, mais cette accélération des techniques a trop vite bouleversé l'univers médical où il semble que chacun n'ait pas encore tout à fait trouvé sa place.

Avec le perfectionnement des techniques et l'étendue de leurs investigations, la machine tend à devenir un substitut du médecin ; à l'origine simple auxiliaire médical, elle constitue désormais un acte à part entière, dont les résultats suffisent souvent quant à l'élaboration d'un diagnostic, tâche qui relève encore de la fonction médicale, mais *"rien ne s'oppose en théorie à ce qu'un jour l'œil du robot soit capable de lire et d'interpréter en expert, parfois, l'image médicale. Le savoir est de plus en plus "informatisé" et divisé, mais il est peu probable que la synthèse des maux dont souffre un homme puisse être faite par la machine"*⁷. La fonction du médecin n'est certes pas appelée à disparaître de la discipline radiologique, mais elle est, sinon diminuée, du moins partagée. Le traditionnel "colloque singulier" tend à devenir de moins en moins singulier.

La sophistication des techniques permet la visualisation de bien des détails utiles au diagnostic, mais ô combien insolites aux yeux du malade, qui peut difficilement établir un lien entre les manifestations de son mal et leur signification. En quelque sorte, sa maladie lui devient étrangère, tout comme son image intérieure qu'un discours médical souvent ésotérique pour le non initié ne parvient pas toujours à expliciter. Le désir de savoir du patient reste insatisfait tant que ce discours ne fait pas sens, ne s'inscrit pas dans son système de référence. Face à l'image, les attentes du praticien et celles du patient ne coïncident pas toujours : elles font appel à des imaginaires différents.

L'acte radiologique s'aurole d'une dimension mythique : le patient participe à un rituel dont il ne connaît pas les significations, mais dont l'objet est son propre corps. La situation vécue par le patient est d'autant plus déconcertante qu'elle risque de ne pas correspondre aux représentations construites à partir d'informations véhiculées par un discours de vulgarisation médicale auquel est sensible tout individu. Les attentes du malade sont alors contredites par une réalité dont il n'est plus qu'un acteur passif. Son corps qui l'encombre, qu'il "accompagne" à la consultation, apparaît comme une machine infernale dont il a perdu tout contrôle et dont il subit les manifestations. Mais l'image peut aussi révéler un mal dont ne souffre pas le patient : un déséquilibre apparaît alors entre le corps su et le corps vécu ; à l'inverse, une absence de signe pathologique sur l'image peut "décevoir" le patient souffrant alors qu'elle est aux yeux du médecin la preuve d'une absence de maladie (elle peut l'amener à considérer son patient comme un malade imaginaire).

Cette mécanisation du corps s'inscrit

7 - Laval-Jeantet Maurice, "La révolution de l'imagerie médicale", *Encyclopædia Universalis*, 1988, p. 149.

dans une perspective globale de technicisation du monde ; la médecine n'a pas échappé à la vision mécanique du monde. Le corps humain est appréhendé comme tout autre phénomène que l'on tente d'expliquer et de comprendre de façon rationnelle. L'explication des phénomènes n'est plus subordonnée à un quelconque ordre divin ; les fonctionnements ou dysfonctionnements des phénomènes naturels, tout comme ceux du corps humain, relèvent de l'interprétation humaine. L'"invasion" technique s'accompagne d'une progressive diminution du religieux, dont l'une des fonctions était de fournir une explication à des phénomènes inconnus. Dans un monde technique, le religieux semble ne plus avoir de légitimité. Au fur et à mesure que s'affirme la Raison médicale, celle-ci gagne la confiance du public qui confie à la science le devoir de le soulager de tous maux. La foi religieuse disparaît au profit d'un mythe scientifique, qui présuppose l'existence d'une médecine toute-puissante.

Du corps objet au corps sujet

Porté par l'enthousiasme de ses grands progrès, le corps médical sollicite lui-même cette demande en prônant, à travers un discours généreusement diffusé par les médias, les "miracles" de la science médicale ; porteur d'espoirs, le savoir scientifique, relayé par la pratique médicale et tout son cortège d'appareils qui décuplent les possibilités humaines d'accéder aux profondeurs du corps humain, a bénéficié d'une reconnaissance sociale qui a permis d'effacer définitivement l'image d'une médecine impuissante, encore dominante jus-

que dans les années 1935⁸.

Parallèlement s'est développé, depuis les années 70, un culte du corps, favorisé dans sa recherche d'un "mieux-être" par l'explosion des moyens médicaux; vivre en harmonie avec soi-même, c'est être "bien dans sa peau", dans sa tête et dans son corps. Le souci du corps passe par une volonté de le maintenir en bonne santé qui s'exprime, outre le recours massif aux salles de gymnastique, par une exigence médicale : offrir à son corps l'examen le plus précis, le plus fiable, le plus sophistiqué. Ne négliger aucune éventualité d'un mal quelconque. Sous l'œil médical, le corps est en quelque sorte expertisé. Paradoxalement, ce souci de soi prolonge l'image d'un corps-machine qu'il faut entretenir.

Cette attitude sociale, liée à la désymbolisation du rapport au monde qui caractérise les sociétés occidentales, est l'aboutissement d'un long processus d'individualisation : le corps, "facteur d'individuation" (Durkheim), devient ce sur quoi l'individu se replie dès lors que toute relation sociale devient précaire. Le corps est investi d'une importance nouvelle : il ne s'agit plus du corps revendicatif, tel qu'il est apparu à la fin des années soixante selon l'illusion d'une possible liaison entre libération corporelle et libération politique. "*Il y est, bien sûr, précise Georges Vigarello, question de libération, de prise de conscience, voire même de transgression ; mais sur un mode beaucoup plus intime, beaucoup plus personnel et, en définitive, non politique. Comme si les grands ébranlements s'étaient détournés vers les seuls individualités. Comme si Narcisse avait rompu avec la polis*"⁹. Le corps a désormais pour

8 - Les découvertes de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, qui ont notamment permis l'essor des premières vaccinations et la naissance de la chirurgie moderne, n'ont eu qu'une faible influence sur la thérapeutique des maladies.

9 - Vigarello Georges, "Le corps entre illusions et savoirs", *Esprit*, n° 2, février 1982, p. 5.

fonction première de donner sens à l'existence de l'individu.

Volonté sociale de passer du corps objet au corps sujet, à laquelle ne parvient pas à répondre la pratique médicale, qui tend de plus en plus à aborder le corps dans son aspect mécanique, l'évolution des techniques favorisant la perception d'un corps "en pièces détachées".

Cette transformation des pratiques sociales a pour corollaire une transformation (une déformation ?) de la fonction médicale : "*l'explosion de la demande déplace la valeur fondatrice de la profession du besoin au droit*"¹⁰. Au confort matériel qui caractérise les sociétés dites développées s'ajoute en quelque sorte un confort "corporel" qui exprime une autre forme de recherche du bien-être. Il en résulte une revendication du droit à la santé, d'où une multiplication des actes médicaux, dont les actes radiologiques et autres techniques d'imagerie médicale. La demande dépasse parfois le besoin réel, mais le praticien ne sait pas toujours résister à une demande insistante, peut-être tout simplement pour faire plaisir à son patient, ou bien en vertu du pouvoir que lui confère sa blouse blanche, fier de pouvoir démontrer les prouesses de sa Technique. Cette nouvelle conception du corps, associée aux soudains progrès thérapeutiques, expliquent l'engouement du public pour les techniques d'imagerie dès leur apparition sur le marché médical.

Le regard social porté sur la signification de l'acte médical et le rôle de ses acteurs s'est déplacé : le droit du médecin à objectiver le malade, conséquence du positivisme scientifique, est contesté. Le malade revendique un droit de regard sur sa maladie, sur son traitement. Il exprime une certaine réticence à abandonner son corps à

une médecine savante dont le savoir lui est inaccessible. Car le statut du corps s'est enrichi d'une nouvelle valeur : il est considéré désormais comme un *alter ego*, et l'attention nouvelle qui lui est portée l'élève au rang de sujet. La prise en charge médicale, institutionnelle du corps disparaît au profit d'une prise en charge individuelle. A l'origine propriété divine, le corps est ensuite tombé sous la tutelle médicale, il cherche aujourd'hui à (re)devenir simplement humain. L'individu refuse le regard froid, objectif, débarrassé de toute passion (condition même de l'objectivité scientifique) que porte le médecin hospitalier sur son corps malade. Le corps humain né dans le monde scientifique est un "*donné à voir, à comprendre et à se représenter*" comme le décrit Marc-Alain Descamps¹¹. Le regard médical, formé sur les cadavres, se prolonge sur le corps des vivants ; cette neutralité du regard est favorisée par la médiation de la machine, qui reflète une image synthétique du corps. C'est cette part de vivant, occultée dans la pratique médicale, que cherche à retrouver l'individu.

Discours médical et discours social n'utilisent plus le même langage, qui donnait sens et valeur à la notion de corps. Le corps su n'est plus en harmonie avec le corps vécu. Quoi d'étonnant alors si le rationnel laisse place à l'irrationnel et si le recours aux médecines "autres" se multiplie ? Le discrédit porté sur l'institution médicale favorise la quête d'autres savoirs, d'autres pratiques, d'autres perceptions du corps.

S'il existe aujourd'hui, comme nous en faisons ici l'hypothèse, un écart entre la demande sociale et l'offre médicale, celui-ci concerne les modalités d'approche du corps humain et les représentations qui en sont données par l'institution médicale, et

10 - Paradeise Catherine, "Rhétorique professionnelle et expertise", *Sociologie du travail*, n° 1, 1985, p. 28.

11 - Descamps Marc-Alain, *L'invention du corps*, PUF, 1986.

non la finalité thérapeutique de l'acte médical. Ce serait remettre en question tout un combat politico-social pour le droit à l'accès aux soins. L'interrogation porte sur la relation corps/culture, qui peut s'exprimer ainsi, selon une expression de Jean-Michel Berthelot : "Quel corps pour quelle société ?" ¹².

"Quel corps, pour quelle société ?"

A travers le questionnement sur la perception médicale du corps humain se pose un questionnement sur la perception de l'être social : l'image du corps apparaît tel un prisme à travers lequel il est possible d'aborder la société tout entière, d'observer ses mutations culturelles et ses constructions symboliques. Le discours sur le corps, parce qu'il touche à la notion même d'individu, permet de donner sens à l'existence humaine. En ce sens, l'usage du corps ne se limite pas à une pure instrumentalité, l'organisme se constitue comme "être-là concret, inscription dans l'univers des possibles corporels d'une norme, d'un ordre, d'un sens. Le corps apparaît comme lieu privilégié où se nouent les rapports anthropologiques fondamentaux : nature/culture, individu/société, individu/pouvoir... (...) (Le corps) est ce lieu où se réalise l'alchimie la plus concrète du social, sa production comme nature à travers son expression par la nature" ¹³. Ce statut d'"opérateur sociétal" confère au corps, ajoute Jean-Marie Berthelot, un statut d'"opérateur épistémologique" dans la mesure où il permet de lire l'inscription du pouvoir social.

C'est bien cette inscription que l'on peut observer à travers l'image médicale du corps humain ; les revendications sociales

dont elle fait l'objet sont l'expression non seulement d'une mutation du regard porté sur le corps, mais d'une mutation des symboles dont il est porteur. Ce n'est pas tant l'image du corps qui est modifiée que les mentalités. Le corps apparaît comme le vecteur du discours de l'individu, et de la société. A travers l'évolution des représentations du corps, il est possible de retracer une histoire des mentalités.

Au-delà du soupçon qui pèse aujourd'hui sur la gestion médicale du corps, il semble possible de déceler une désillusion sociale : si l'image d'un corps morcelé, anonyme, dont le statut est réduit à celui d'un simple objet ne coïncide plus avec la représentation que se fait l'individu de son propre corps, c'est bien parce la perception que se fait l'individu de sa place dans la société est en train de se modifier. L'évolution industrielle et technique de nos sociétés occidentales a produit une société de consommation offrant au public un confort matériel auquel il ne porte plus aujourd'hui une grande attention car il fait désormais partie des biens "courants". Parallèlement s'est développé un environnement technologique, notamment en matière de communication, favorisant un repli de l'individu sur lui-même : nombre de relations sociales peuvent s'effectuer sans interlocuteur direct, grâce à des intermédiaires mécaniques (cartes à puces, outils électroniques...). Ce phénomène existe également dans le domaine médical, ne serait-ce qu'avec la mise en place de serveurs Minitel proposant des consultations médicales par écran interposé : "Quand le minitel joue au médecin" ¹⁴, l'espace dialogique n'en est que plus réduit, même si les consultations "minitélisées" ne parviendront jamais à remplacer

12 - Berthelot Jean-Michel, "Corps et société", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIV, 1983.

13 - *Ibid.*

14 - Titre du quotidien *Impact Médecin*, n° 144, septembre 1993.

un véritable examen thérapeutique.

Cet accroissement technologique a contribué à accentuer la perte de la dimension communautaire que connaissent depuis quelques décennies nos sociétés. Parallèlement à ces transformations, on observe un désinvestissement du politique et du social, comme si aucune idéologie ou aucun projet de société ne parvenaient plus à mobiliser les individus, l'action collective semblant avoir atteint la limite de son efficacité quant à l'obtention de droits et de meilleures conditions de vie. Ainsi, les transformations technologiques et sociales ont eu pour conséquence de privilégier le confort individuel et une dimension individualiste s'installe alors au sein de la société.

Après la période d'enthousiasme vient celle des désillusions : les transformations sociales n'ont pas supprimé les inégalités, la technique montre les limites de ses possibilités et ses dangers, l'individu est las de l'anonymat auquel le contraignent les multiples écrans ou machines qui gèrent ses communications (du répondeur téléphonique aux techniques d'imagerie médicale)... Il redécouvre aujourd'hui son environnement, comme en témoigne l'engouement pour l'écologie, ainsi que l'Autre, à travers les missions humanitaires, mais surtout lui-même, au sein de clubs ou associations. L'individu cherchant à retrouver sa dimension sociale, l'individualisme semble avoir atteint son acmé.

Le regard social porté sur le corps reflète ces mutations. En refusant l'image médicale d'un corps-machine, l'individu montre d'une part sa déception devant des techniques qui n'ont pas pu tenir leurs promesses de toute-puissance, et d'autre part il revendique sa qualité d'"être concret", por-

teur de sens. L'affirmation de cette identité s'exprime à travers une perception holiste du corps humain, qui s'oppose à celle, morcelée, qu'offre l'univers médical. Les protestations qui s'élèvent à l'encontre de cette vision mécaniste montrent que l'individu attribue de nouvelles valeurs au statut de son corps et à la signification de son être social. Le corps humain ne saurait désormais être traité comme un quelconque objet, il s'affirme en tant que sujet. C'est bien là qu'intervient le discours des médecines "autres", qui prônent une appréhension globale de la maladie et de l'histoire du patient. Elles rejettent l'utilisation massive de techniques "agressives" au profit de méthodes douces, non invasives, respectant la "dignité" du corps humain. L'individu renoue, à travers le discours du thérapeute, un dialogue avec son corps, et essaie, grâce à cette proximité, de redonner sens à sa maladie.

Quelle image, pour quel corps ?

Cette interrogation peut se décliner en une formule différente, la question devenant alors : *Quelle médecine, pour quelle société ?* Les médecines autres, encore appelées "non conventionnelles", sont les premières bénéficiaires des mutations du regard social porté sur le corps humain. Elles participent à l'aventure consumériste du corps avec d'autant plus d'intérêt qu'elles commencent à acquérir une légitimité sociale : les temples de la médecine savante que sont les facultés de médecine commencent à leur ouvrir leurs portes, notamment en Suisse¹⁵.

Accorder une reconnaissance statutaire à ces pratiques équivaut à une mise en question de la légitimité du discours offi-

15 - En 1989, le Grand Conseil (Parlement du canton) vote une motion demandant la création d'une "chaire de médecine alternative" à la faculté de Zurich. Ce vœu est réalisé deux ans plus tard.

ciel. Leur croissance signifie une perte du monopole actuellement exercé par la médecine savante. Les arguments contre ces médecines sont proférés au nom de l'efficacité scientifique, jusqu'alors indémontrable, les arguments "pour" s'énoncent en termes de globalité : une approche de l'homme plutôt que de la maladie, l'existence d'une relation entre l'être physique et l'être psychique, dans sa relation avec le monde extérieur... et l'efficacité se mesure dans le succès rencontré auprès du public sur la base des réussites thérapeutiques vécues par les patients.

Seule la demande sociale parviendra

à arbitrer ce conflit qui oppose les représentants de différents savoirs dans une véritable "course à la légitimité". La médecine savante ne peut conserver son monopole qu'au prix d'une refonte de son discours en fonction des nouvelles valeurs de la société : la conscience que le malade a de son corps, sa conception de la vie, son imaginaire du monde, sont autant d'arrière-plans culturels qu'elle se doit de ne pas négliger.

Christine PORCHER

Main basse sur le produit*

par Margrit TRÖHLER

* Je tiens à remercier Rosmarie Meyer et Thomas Späth pour les discussions que nous avons eues à propos de ce texte.

Depuis des siècles, la main est un objet d'attention et de recherches diverses. Pour les Grecs et les Romains, l'art oratoire intégrait le langage gestuel; nous oublions souvent, aujourd'hui, que le travail du corps et surtout le jeu des mains, minutieusement codé, par exemple, par Quintilien, constituaient pour les anciens rhétoriciens le contenu même de l'*actio*. Des scientifiques comme Poncet furent fascinés par la multitude des capacités articulatoires de la main. Dans les arts de la représentation, la main a été exploitée par des peintres, Dürer et Michel-Ange, des sculpteurs, Rodin, des photographes, Man Ray, des cinéastes, Eisenstein, Bunuel pour son expression esthétique et sa force symbolique. Toutes ces mains puisent leur pouvoir de suggestion dans un imaginaire anthropologique, langage qu'on retrouve aussi bien dans des domaines plus prosaïques. Souvenons-nous de la force d'expressivité des gestes historiques comme la main levée des nazis et des fascistes italiens; comme les deux doigts dessinant un V de Churchill, signe de victoire et puis devenu également signe de la paix; comme le poing levé des communistes ou celui, ganté de noir des deux membres des Black Panthers, vainqueurs olympiques au Mexique en 68, signifiant la ré-

volte de leur organisation et de toute une génération contre l'impérialisme américain. Détachés, arrachés au corps, de tels gestes acquièrent une quasi autonomie dans leurs représentations emblématiques sans perdre de leur impact, comme en témoigne l'utilisation fréquente et variée de l'emblème de la main dans notre société : la petite main qui se lève contre le racisme "*Touche pas à mon pote*"; une main noire qui s'élance vers une main blanche dans la solidarité selon Benetton; les petites mains pictographiques et didactiques pour indiquer le parcours d'une exposition, ou pour mettre en relief une définition dans un manuel scolaire; enfin dans un registre plus quotidien, la main qui règle la circulation ou celle qui agite le mouchoir en guise d'adieu. Dans le film publicitaire, la fonction principale de la main est de désigner le produit, d'en livrer le mode d'emploi. Or, le cinéma, en dirigeant notre regard par un type de montage, par la composition de l'image ou encore par le point de vue de la caméra, met en oeuvre une expressivité qui lui est propre. Le gros plan, en focalisant l'attention sur des éléments précis, n'est-il pas "la main invisible" de la caméra, l'*index* du cinéma, la figure d'adresse par excellence. Evidemment la désignation se fait encore plus insistante lorsque la main surgit dans le gros plan pour guider le spectateur vers le produit : on dirait que le film prend en main son spectateur. L'intervention massive de ce motif dans la publicité témoigne de l'importance qu'on assigne à son impact. On aura reconnu l'un des stéréotypes de la communication publicitaire, à travers les affiches comme au cinéma.

Le stéréotype "touche" en premier lieu l'aspect extérieur de la main. Nous sommes habitués à voir apparaître des mains jeunes, fines et élégantes alors que des mains potelées ou des mains marquées

par le travail se font plus rares. Les mains féminines peuvent servir à une fétichisation plus ou moins forte selon qu'elles portent ou non un vernis à ongle. Les mains masculines sont en général légèrement poilues, vigoureuses mais non brutales, et aussi soignées que celles de la femme. La main renvoie donc à l'idéal d'un corps jeune, svelte, et à l'idée d'un modèle de vie auquel se réfère la classe moyenne dans une société qui privilégie le secteur tertiaire (où l'on ne se salit plus les mains). Or, le traitement filmique marque la différenciation sexuelle, véritable fil d'Ariane dans le labyrinthe des gestes publicitaires.

La main dans le cadre

Le véritable index ne concerne que la main féminine : c'est elle qui figure le plus souvent en entier dans un gros plan. La caméra insiste alors non seulement sur la visibilité de la main mais aussi sur la lisibilité maximale du produit et de sa marque. En effet, la main de la femme prend la forme d'un indicateur du produit ou présente celui-ci, la marque face à la caméra. Dans le voyage féérique de "Peter "Stuyvesant-Travel" ¹, la main féminine, qui pointe le guide touristique du même nom, arrête pour un moment le flux de l'histoire. Ce plan rappelle l'ancien style publicitaire de la réclame (les fameuses lessives...) et joue d'autant plus de sa force d'adresse que la main est généralement accompagnée, en amont ou en aval, d'un regard-caméra non-diégétisé de la femme.

Par contre, la main masculine apparaît souvent intégrée dans le champ d'utilisation du produit. Elle peut même cacher à moitié ou entièrement la marque de la perceuse "Peugeot" s'attaquant à la tôle d'un

navire, ou n'être visible qu'en amorce dans le plan. Mais aussi, ce plan tend vers le plan rapproché et sa durée ne détruit pas l'homogénéité du flot narratif.

Les pouvoirs de la main

La métonymie (de cause à effet) qui s'installe dans ce rapport que la main masculine entretient avec le produit privilégie la fonctionnalité de celle-ci; le regard de la caméra se déplace de la main et du produit vers l'action. L'activité productrice de l'homme se situe dans un espace-temps diégétique : elle demande un certain savoir et vise d'emblée un résultat. La main met donc en scène la performance du produit. Dans la publicité pour les chemises "Lacoste", le produit et sa marque sont même traités en tant qu'énigme : la main qui lance la balle de tennis et qui, plus tard, pose la balle de golf signale le domaine d'action (le sport) dans lequel la chemise "Lacoste" s'intègre elliptiquement.

Un autre aspect de la fonctionnalité de la main masculine apparaît en relation avec un produit alimentaire. L'activité de la main y est alors réflexive : l'homme est en train de se servir lui-même, ou de consommer la boisson "Amazonia", ou le biscuit "Booggy - de l'Alsacienne", et l'on voit sa bouche et une partie de son visage.

Quand l'homme agit dans un contexte social, sa main a souvent une fonction autoritaire : elle rétablit l'ordre en actionnant la manette de l'extincteur d'incendie de "Sicli" et sauve ainsi la femme qui crieit "Au feu" auparavant. Ou encore, elle jette la fiche signée "Marie-Claire", nom, à la fois, d'une amante devenue trop indépendante et de magazine. De même, elle arrête le geste de la femme qui semble dépasser

1 - La plupart des films que je cite ont été diffusés sur les écrans de la télévision et/ou du cinéma en 1988, quant aux autres j'en indiquerai la date.

les limites possibles de la provocation érotique - sur le plan de la dénotation, nous dirions, et le message est littéral, qu'elle introduit le goulot de la bouteille "Perrier Zest" dans la bouche de l'homme. L'activité féminine est tenue en échec par la riposte du geste masculin.

Voyons maintenant la main féminine. A partir du moment où elle agit en situation fonctionnelle, elle se trouve facilement dans une relation d'infériorité: elle réagit, répond à l'ordre d'une voix-off masculine ou indirectement à celui du produit. Dans une des publicités de "Monsieur Propre", on voit la baignoire sale et une voix-off masculine proclame: "*Contre cette saleté, il vous faut...*". Dans le plan suivant (images animées), le petit bonhomme sort du col du flacon et gonfle sa poitrine; un chœur de voix masculines chante: "*Toute la force de Monsieur Propre dans une crème superactive*". La main d'une femme restée anonyme intervient alors ² et nettoie d'un geste élégant les traces de saleté sur la baignoire. Le produit et la marque personnifient le pouvoir masculin qui fait agir la femme : l'action exercée ne paraît être qu'un jeu d'enfant, comme dans d'autres films d'ailleurs où la main féminine ne sert qu'à faire la démonstration du produit.

Mais le plus souvent, le geste d'une femme est déterminé par l'altruisme : elle sert quelqu'un (même son animal domestique !). En fait, elle n'assume pleinement un rôle actif que dans une relation affective avec un autre personnage. La main de la mère est portée par la sensibilité quand elle s'approche de son enfant. De même, un certain érotisme souffle toujours autour de la main féminine quand elle agit par rapport à l'homme pour lui rendre un service, lié pourtant à la banalité de la vie quotidienne.

Quand la main féminine se dirige vers le corps de la femme elle-même, il y a tout de suite allusion à l'auto-érotisme (évidemment, cette allusion accompagne surtout les produits de beauté). En somme, la provocation sexuelle dans l'entourage du produit est souvent plus importante que la consommation ou l'utilisation que l'on peut en faire. Le passage du gros plan est donc doublement synecdochique : la main évoque des "sentiments" que le reste du corps garde souvent enfoui et les mouvements qu'elle exerce dans le gros plan sont déterminants pour le développement de l'histoire. La main est source de multiples associations encourageant, outre la consommation matérielle du produit, la consommation pornographique et voyeuriste de la femme.

La magie de la main

Lorsque c'est un homme qui sert, par exemple, à boire à une femme, il est - comme tous les personnages masculins - qualifié professionnellement comme serveur et son geste est à nouveau très fonctionnel. Sa main reste souvent anonyme ("Perrier Zest") et/ou porte un gant blanc ("Berger blanc", "Sanbitter"). Le service rendu par la main masculine n'est pas érotisé. En revanche, le gant blanc (ou aussi la main anonyme) nous fait penser au magicien, d'autant plus qu'il semble stimuler les forces séductrices de la femme; elle devient ainsi l'objet fétiche de l'homme.

La main féminine use d'une autre magie : elle entretient une relation amoureuse, ou pour le moins sensuelle, avec le produit : elle lui parle, le caresse (et l'adouissant "Minidou" se transforme en oiseau) ou le traite comme un être humain. Certains pouvoirs magiques de la main féminine, appliqués sur la bouteille de "Perrier"

2 - Ce plan est lié au dernier par un rapide fondu-enchaîné qui marque la dépendance de la main du produit.

(1987), ne demandent pas, pour être interprétés, d'avoir l'esprit trop mal tourné³. Il existe d'autres exemples plus subtils de l'identification du produit à un objet aimé. Or, si la femme est montrée seule avec le produit, celui-ci devient l'ersatz de l'être masculin, mais il se peut aussi qu'un "amusement" pareil s'intègre dans une situation de séduction entre femme et homme à l'écran; c'est que le personnage masculin, dans le rôle régressif du séduit, en est alors l'homme spectateur interposé⁴. Toutes ces caresses manuelles font du produit un objet sexualisé. Nous avons affaire à une deuxième forme de fétichisme : le produit représente l'objet fétiche de la femme qui, elle, devient d'autre part, comme on l'a vu, objet du fétichisme masculin.

Digression sur les rôles renversés

Les films publicitaires qui renversent les rôles établis le font par le biais d'un jeu, d'une histoire "drôle", ou par des paroles-off annonçant explicitement la transgression : "*Il y a des signes qui ne trompent pas, certaines habitudes sont en train de changer...*" ("Nutra-Sweet"). Quant à l'image des nouveaux hommes, on se rappellera de la publicité des slips "Dim" pour hommes dans laquelle trois gros plans montrent successivement un homme dévoilant un pantalon, puis un slip, enfin la marque de celui-ci (ses mains, son ventre et le geste y figurent comme index). La chanson chantée par des hommes (ce qui est inhabituel) évoque bien cette nouvelle idée des

hommes "qui ont un coeur et un corps". En outre, l'adresse (index) de la main qui ouvre et ferme le pantalon est ici réfléchi dans de multiples regards lancés à la caméra (normalement réservés à la femme). Or, le regard-caméra masculin participe d'un visage souriant malicieusement, c'est un regard sceptique, un clin d'oeil complice à la spectatrice et au spectateur. Quoique ces hommes soient féminisés dans leur rôle et dans le traitement filmique, ils sont cependant confirmés dans leur masculinité comme l'explicite, à la fin du film, le geste d'Hercule vainqueur (les poings en l'air) que fait le petit garçon nu: "*... quand on est un garçon - Dim, très mâle, très bien*"⁵.

Nous avons vu que, la transgression du rôle de la femme est souvent ridiculisée par l'intervention de la main masculine autoritaire. Elle peut aussi être récupérée par un procédé cinématographique (comme l'arrêt sur image ou la surimpression) : la femme est, elle aussi, confirmée dans son rôle, mais celui-ci est alors un rôle d'infériorité et d'objet.

L'index reflété...

La main féminine est aussi tenue sous haute surveillance par deux autres moyens : la voix-off et le regard. En effet, contrairement à la main masculine, la main féminine est presque toujours soutenue par une voix-off masculine qui vante la qualité ou la marque du produit, déjà focalisé par la caméra. Certes, la présence masculine dans ce plan doit tempérer l'éventuel geste

3 - Pour mémoire: Sous les caresses féminines, une bouteille de 23 cl se transforme en bouteille d'un litre dont jaillit finalement le contenu.

4 - Voir la ressemblance avec certains aspects du film pornographique.

5 - Le flottement ludique entre le masculin et le féminin constitue un aspect homoérotique qui joue un rôle important dans l'image des nouveaux hommes telle qu'elle apparaît progressivement dans la publicité depuis quelques années.

provocateur de la main. Mais la voix possède aussi un pouvoir de sortilège nous faisant croire que c'est elle qui montre les images⁶; elle semble manipuler le personnage et s'allie éventuellement aux pouvoirs magiques du produit et de la main masculine (voir les exemples cités de "M. Propre et de "Perrier Zest").

Le regard-caméra féminin, inclus dans l'effet séquentiel du gros plan sur la main,⁷ constitue une adresse très stéréotypée : c'est un regard aplati qui ne focalise rien. L'individualisation du visage de la femme paraît suspendue dans une expression figée fonctionnant d'emblée comme signe de séduction qui ne sert qu'à renforcer l'index de la main sur le produit. Sa force interpellative est aussi réfléchie dans le traitement identique que subissent les deux plans : ainsi le regard de la caméra sur le visage de la femme renvoie au regard sur la main (ou vice versa); la position de la caméra reste la même, elle est toujours face à l'objet de vision. L'énonciation est ici entièrement du côté du film. Elle représente un regard sur la femme qui se veut neutre, qui n'est que l'œil transparent et intermédiaire du spectateur.

...ou détourné

Il se peut aussi que le personnage masculin prenne l'énonciation à son compte par un regard subjectif qu'il jette sur la femme et le produit ("Perrier Zest"), ou encore sur ses propres mains. Dans "Carls-

berg", il regarde - et nous faisons de même - ses mains ouvrir la valise qui contient la bière. Son activité lui impose ce regard (normalement nous observons ce que font nos mains). Variante énonciative : la caméra n'occupe pas la place de l'œil du personnage, mais elle se situe à côté de lui : le personnage est co-gestionnaire du regard sur le produit (la vue semi-subjective sur la perceuse "Peugeot"), il a l'œil sur l'énonciation⁸. Les pouvoirs de la voix et du regard masculin (entre autres) s'avèrent clairement comme les gérants de l'image de la femme.

Le discours de la main

Les traitements filmiques de la main relevés jusque là permettent de saisir la différenciation sexuelle au niveau du film entier. Par son emplacement, la main féminine est chargée avant tout de la présentation du produit et apparaît normalement dans le premier tiers du film. Même dans les cas où elle a aussi une valeur narrative, marquant, par exemple, le point culminant de la provocation érotique comme dans "Perrier Zest", sa fonction publicitaire reste toujours privilégiée à cause de son traitement énonciatif.

Le statut discursif de la main masculine est autre. Celle-ci intervient au moment-clé de l'histoire racontée: elle déclenche une transformation ("Amazonia"), marque un paroxysme ou un point d'arrivée ("Sicli", "Carlsberg"). Lorsque ce plan a aussi une forte fonction de présentation

6 - A ce propos voir les analyses de M. Chion, M. Vernet, P. Bonitzer, par rapport au film de fiction.

7 - Sont exceptées les situations auto-érotiques où la femme dans le parfait oubli de soi devient entièrement objet pour le regard de la caméra voyeuriste.

8 - Notons que le personnage masculin n'a pas besoin d'un regard-caméra (ou il n'y a pas droit) pour lancer son adresse dans la salle; la vue (semi-)subjective sur la main est, le plus souvent accrochée à un sujet regardeur montré de profil, en plan rapproché, moyen ou américain; s'il y a quand-même un regard-caméra, il est tout de suite diégétisé. La figure énonciative du regard masculin peut aussi renvoyer à ce que Christian Metz appelle "le régime objectif orienté" : le foyer du film se marque tout en continuant à désigner la place du personnage. Cette figure vise ainsi à objectiver le personnage-sujet.

(première apparition du produit), son statut est renforcé sur le plan narratif; soit il souligne une rupture dans la structure du récit filmique (en distinguant deux niveaux diégétiques), soit il lève l'énigme construite autour du produit: "Marie-Claire". Ainsi, la main masculine n'intervient qu'à la fin du film, sauf si elle participe au plan narratif à une démonstration portant sur des caractéristiques techniques du produit.

De même que la présentation du produit et l'interpellation de l'autre (voir la fragmentation de l'adresse féminine en un index et un regard) sont spécifiques à la femme, l'unité entre l'action et le personnage ainsi que la réflexivité semblent l'être à l'homme. Pour satisfaire le même objectif, faire vendre le produit, *elle s'essaie* à la persuasion par la séduction, *lui* à la conviction par le savoir-faire. L'adresse féminine implique une identification de la spectatrice et du spectateur à elle/lui-même face à un objet, tandis que la focalisation "transparente" du regard spectatoriel vers l'action de l'homme réclame l'identification directe de la salle au personnage comme sujet. Par ce dernier procédé, la publicité cache sa fonction principale de l'adresse et pastiche le régime non-marqué du film de fiction classique. Du côté de la femme, son regard, sa main et la voix-off masculine brisent constamment, par la redondance de leur adresse, le monde cohérent de l'illusion filmique. Pareille construction de la différenciation sexuelle qui soutient le message publicitaire ne diffère, point de celle existant dans d'autres langages iconiques ou

verbaux. Toutefois, il faut se rappeler qu'il s'agit toujours de formes de discours - en réalité le partage entre les sexes se fait (du moins partiellement) selon d'autres critères - formes de discours que je tiens à situer du côté de la réalité imaginaire et des fantasmes (masculins) et qui sont à l'oeuvre tant du côté de la production que de celui de la réception.

Nous avons vu comment le personnage masculin prend en compte le fonctionnement de l'histoire et du discours iconique et sonore: il les régit subtilement, tout en restant à l'intérieur du régime fictionnalisant non marqué, et par là même fait naître une prétention d'objectivité et d'authenticité du discours filmique susceptible d'engendrer un degré de croyance. En somme, l'homme affirme ce discours, il le garantit (et par son regard et par sa voix): il est ce discours sur le produit, et sur la femme, et sur lui-même. En revanche, la femme se trouve plus ou moins identifiée au produit: elle séduit à sa place, invite à l'achat, à la consommation (de quoi? de qui?), semble subir le même traitement filmique que celui-ci. Les plans fragmentés de son adresse directe au spectateur constituent des moments de contemplation érotique qui gèlent le flot narratif⁹. L'image de la femme (plus exactement, le discours filmique de la publicité tenu sur elle) tente d'imposer l'authenticité du corps féminin.

Mararit TRÖHLER.

9 - Voir aussi l'analyse du regard masculin et la fonction du corps féminin comme objet de ce regard dans le film narratif classique dans l'article de Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema.", *Screen* 16, n°3, 1975.

Dessins en dérouté

par Dominique DELHAYE

D'un balcon d'hôtel, à Melielha (Malte), je me mets à dessiner le troisième âge anglais. En quelques secondes je croque l'une des personnes allongée dans un transat. Ce qui ressort de l'esquisse, m'étonne. Je n'avais, consciemment, aucune intention d'être désagréable. C'était mes premiers jours de vacances. Je pensais vraiment être bien, reposé. J'étais, enfin, tranquille. Quoiqu'il en soit, mon stylo-plume me trahit. Le dessin ne reflète en aucun cas l'état d'esprit dans lequel je me trouvais : il n'était que de façade.

De ce croquis il ne ressort qu'un corps-cadavre, affreux, squelettique (la plupart des personnes présentes se portaient assez bien); un corps-bavoir sur un transat décati; un cadavre néanmoins vivant : il arborait un bras vengeur.

Que s'est-il donc passé ? Qu'ai-je voulu traduire ? N'étais-je plus maître de mon stylo ? Pourquoi cette tête de mort, surchargée de traits, déformante, un sexe en forme de trident et des jambes en lame de scie-sauteuse ?

En somme je représentais trois "lieux du corps" en rébellion, indisciplinés : le bras, le sexe, les jambes ; et deux autres, déformés : la tête, comme si elle s'éti-rait sous l'action d'une force qu'elle ne

maîtrisait pas, une tête qui n'acceptait pas de se voir vaincue ; et un torse flasque, arrondi, en forme de bavoir. Bref, le moment où la vieillesse vient rejoindre l'enfance par la pire des voies : le laisser-aller ou le manque de force. Et parallèlement, un appel à l'occupation de leurs "lieux", un appel à ce qu'on s'occupe d'eux.

Deux en un. Deux états dans un même corps : rébellion et dépression. Combat et repos. Agressivité et demande de tendresse.

Mais tout cela me convainc peu.

... j'aurais plutôt tendance à surcharger un état que je n'accepte pas, à accumuler de la méchanceté sur le dos des autres qu'à vouloir assumer ma propre médiocrité.

Mais tout cela, encore, n'explique pas pourquoi la saisie de cet instant s'est révélée de cette manière : un corps-bavoir en état de rébellion.

Dessin 2 (cf. reproductions des dessins en fin d'article)

L'homme est assis sur le bord de mer : il est de forme oblongue ; il n'a ni jambes, ni bras. Son profil atteste une agressivité déconcertante du visage. Il n'affiche pas une tête, mais une gueule. De celle qui ne cesse de voir le monde qui l'entoure (enfants, chiens, amoureux) comme quelque chose qui l'empêche d'être. Pourquoi, se demande-t-on, vient-il se "frotter" à la foule des plages ? Pourquoi ne va-t-il pas ailleurs ?

Il est là, comme tant d'autres.

Il est là comme une barque qui vient d'échouer sur le sable. par beau temps, on ne peut échouer ailleurs, à moins que l'on ait une préférence pour les rochers. Mais une telle barque ne s'aventure jamais dans les eaux tumultueuses et les spirales du vide.

Dessin 3

Il y a des hommes aux têtes de panthère. Leur regard est hautain. Aucune femme ne les remarque : elles s'éloignent. Je dirais des têtes "overdressed", surchargées. Il m'aurait suffi d'éliminer, à l'un d'entre eux, sa barbe : peut-être se seraient elles permises de poser un regard sur lui.

Certains en font trop. Disproportionnés, ils font fuir. Pourquoi la barbe fait-elle fuir ? Elle n'est là que pour signaler la disproportion. J'aurais très bien pu dessiner une autre partie du corps. Mais voilà, j'ai voulu poursuivre, figoler. Conséquence : mon dessin s'est raté de lui-même. Cependant il n'en perd pas moins de sens. Sa laideur amplifie la volonté de fuite des deux personnes qui se trouvent à côté de lui.

La surcharge, je n'y échappe pas. Elle m'éclabousse. Elle me coupe du monde.

Autre signallement : les mains dans les poches accusent aussi cette forme d'état d'être. Je suis trop content de moi-même. Suffisance. La suffisance est aussi une surcharge. Elle cache volontairement ce que je suis. La surcharge, paradoxalement, est dévoilement.

Et là, la barbe a tout lieu d'être. Elle cache, elle est un élément indispensable. Elle met en retrait, elle éloigne ce que je suis. D'autre part, elle n'est pas des plus élégante : elle s'oppose aux frêles jambes des dames qui s'éloignent. Elles : légèreté, élégance, subtilité. Autres formes de cache-être, mais nettement plus distinguées, plus aguichantes, plus attirantes.

Dessin 4

Je reste fasciné par la non-communication. J'y décèle trois aspects. 1. Le personnage central n'accepte pas qu'on le regarde : agressivité. 2. Celui de droite est assis, la tête à demi-tournée : volonté d'écou-

ter en cachette, curiosité malsaine. 3. Celle de gauche, au premier plan, ne semble pas apprécier qu'on vienne la déranger : insolence des corps allongés.

Lecture tout à fait fortuite, subjective, j'en conviens. Lecture qui a l'avantage de vouloir tout comprendre. Lecture totalisante, paranoïaque qui ne laisse aucune possibilité d'ouverture.

J'accepte rarement le vide qui m'entoure. Comblé, sertir, renfermer me colle à la peau. Difficile de voir autrement. Tout me semble trop proche. Le nez dessus, je ne vois, je ne peux voir que les points noirs de mes visions.

Il est vrai, le dessin me pousse fortement à le lire ainsi. Je ne laisse pas d'autres choix. Je masque les *mains* du personnage central, j'amplifie le *derrière* du personnage de droite et je rate le *corps* alangui du personnage de gauche.

Concrètement, j'ai tout fait pour que l'ensemble soit laid. Cette laideur est pour moi une lumière telle qu'elle me renvoie inévitablement - en pleine figure, si j'ose dire - cette non-communication. La laideur ne communique pas. Elle éloigne.

Dessin 5

Sur les plages, on se dévêt sur place. Cette pratique a toujours joué un rôle aigu dans la transformation des regards : l'œil se fixe ou s'écarte ou se baisse. Même s'il ne remarque rien, le regard n'échappe pas aux mouvements gauches de la personne qui se déshabille. Il y a, il ne faut pas le nier, une mise en scène de l'intime violé. Mais ce n'est pas ce qui me frappe : dans ces mouvements, il y a toujours quelque chose de trop qui se dévoile. La personne, ne se sentant pas à l'aise, alourdit ses mouvements. Celui qui se déshabille ne se trouve jamais en état de beauté. Et c'est dans cette non-beauté-là, éphémère, que tout

voyeur se force le regard. Il met tout en oeuvre pour capter cette non-beauté déshabillante.

Le dessin en question ne montre aucune forme du corps susceptible d'interprétation sexuelle. L'un des bras est gros, l'autre perdu dans les serviettes, la tête complètement ébouriffée et le corps dans son ensemble pas très mis en valeur; encore une fois : la laideur. Elle me semble, ici, subjective. C'est-à-dire que c'est la personne qui se déshabille qui se voit comme telle : laide. Il n'y a pas là de laideur objective, du style "Regardez-moi CA, que c'est laid !" Non, pas du tout. C'est une introspection. Pour tout vous dire, c'est un peu comme cela que je le ressens quand je me déshabille. Le lieu n'est pas approprié : il est offert au regard de tous

Dessin 6

Je suis sans cesse attentif envers ceux qui attendent. Particulièrement envers ceux qui attendent le bus. Pour une fois, je ne suis pas celui qui attend. Je suis au deuxième étage d'un hôtel à Xemxija à Malte. Juste en face était plantée une station de bus. J'y fais de nombreux dessins. Et - le temps aidant - j'essaie de comprendre, de saisir ce à quoi l'on pense en ces moments-là.

Saisir, ici, c'est griffonner illico presto un mouvement. Pas toujours celui auquel on pense ou qu'on perçoit. La main est directrice de l'opération. C'est elle qui pense pour moi. La seule action qui m'est personnelle est de la suspendre au bon moment.

Dans ces instants précis, je capte un regard, un regard de travers, une tête penchée, un bras plié, et je me dis : "Qu'a-t-il ou qu'a-t-elle vu ? Pourquoi s'est-il ou s'est-elle retournée ?"

Ici, l'un attend, l'autre passe. Deux

activités qui vont de pair. Ceux qui attendent savent-ils qu'on les regarde ? Ceux qui passent savent-ils que ceux qui attendent les regardent ?

Mais ceux qui passent et ceux qui attendent savent-ils que *je* les regarde ?

Triple activité.

Ceux qui attendent, par exemple, peuvent cacher leur présence : soit ils se protègent le cou soit ils remettent au bon endroit le pli d'un vêtement soit ils s'arrangent la mèche de cheveu gênante.

Ceux qui attendent refusent d'être autrement que ce qu'ils sont. Ils se modèlent à l'idée qu'ils se font et qu'ils consolident. Ils mettent de l'ordre dans leur tenue vestimentaire ou dans leur posture. Ils ne s'adaptent pas à ce qui les entoure : cela les gêne grandement. Ils tiennent à être fidèles à leur représentation. Ceux qui attendent mettent aussi de l'ordre dans leurs idées. Ils sont, enfin, près d'eux-mêmes. Le lieu est propice à cela. Et un certain temps aussi. Ce moment-là leur appartient. Relatif certes, mais libre, gratuit. Les souvenirs reviennent, les soucis de même, mais décidés à être revus autrement. Ils s'efforcent d'y remettre de l'ordre ou de ne plus y penser : ce qui revient au même. Chambardements, libération, oubli, quand les pensées se font multiples, rien n'est plus mobile, rien n'est plus fuyant, rien n'est plus insaisissable.

Ceux qui attendent... ce qui fait mon admiration, c'est la position de leurs jambes : ils ont presque toujours une jambe en avant. Comme s'ils se préparaient déjà à sauter dans le bus. Leurs corps traduisent un certain avenir, mais sur leurs visages apparaît le plus souvent la présence du passé. Rien n'est plus mobile, je crois, qu'une personne qui attend. Plus que celle qui passe. En fait, elle passe aussi, mais à une allure excessivement lente, qui n'est pas perçue à l'oeil nu. La personne qui attend ne se

tient pas droite, elle est en équilibre entre ce qu'elle était, ce qu'elle est et ce qui lui attend.

Dessin 7

Ceux qui passent - plus que ceux qui attendent - ont l'impression de n'être point vus. Ceux qui passent sont beaucoup regardés par ceux qui attendent. Ils ne s'en rendent pas très bien compte. Ils sont occupés par la vitesse, mais point de vitesse lente. Ils sont ce qu'ils font.

Ceux qui attendent et regardent savent saisir ces mouvements. Ils ne saisissent du corps de l'autre que son propre mouvement. Ils sont attentifs, certes, aux divers accoutrements qu'ils portent : ils ont le temps de poser un regard. Mais leur saisie doit être rapide, fulgurante. Ce qu'ils captent n'est pas toujours exact. Mais cela importe peu . C'est le défilé, comme une eau qui serpente. Ils ne distinguent rien. C'est le mélange qu'ils retiennent : mélange de couleurs, de peaux, d'habits, de rictus, de positions...

J'ai toujours l'impression devant de telles séquences de pénétrer dans un tableau "pollockien" : une suite de traits allant dans tous les sens. Rien n'est identique, tout bouge, tout vacille. Seuls quelques traits restent : la tenue hautaine de l'un, la gaieté d'un gamin singularisé par son jeu de jambes, l'étonnement "arrêté" de l'autre, la curiosité ou l'abattement des autres.

Ici, au premier plan, un assemblage de chaises, arrondi, regarde les passants fixement. Je ne suis donc pas seul à les regarder passer. Les objets font de même. Même s'ils sont uniformes, identiques ou multiples.

Dessin 8

Les bars, cafés, brasseries ou restau-

rants sont des lieux privilégiés. Je me dis que ce pouvait être des lieux d'accusation de l'autre. Cela l'est encore. Il suffit de vérifier. Ma méchanceté est toujours première. On n'oublie jamais de me le faire remarquer. D'ailleurs - ce qui m'étonne quand même - c'est cela aussi qui leur fait "plaisir" quelque part. Les images de Grosz ne s'oublient pas. Mais ce que j'omets de dire, ce ne sont jamais les travers des autres que je remarque au moment même de l'acte de dessiner. Tout est bien, correct. Leur compagnie m'est agréable. Mais mon "stylo-plume" ne peut pas s'empêcher d'être impitoyable. Un trait suffit - acerbe celui-là - et que je ne corrige en aucun cas. il est là, il me plaît, il frappe juste. J'admets que mon dessin ne représente rien de ce que je vois. Mais voilà, le geste est parti, même si je me trouve, encore une fois, en bonne compagnie.

Ici, à une table de restaurant, à La Valette, je croque une famille, très bien élevée : le père, la mère et leurs deux enfants. Pas ce genre de famille où les parents laissent courir leurs mômes en attendant qu'on les serve. Non, une famille bien, correcte, calme.

Que fais-je ?

Croc-crac. Je fais tout le contraire. La mère se mouche, le père est gros avec un long blair, la fille n'est vue que de dos : je ne lui dessine que des jambes molles qui pendent de la chaise, et le dernier né, la tête au ras de la table, est prêt à n'importe quelles bêtises.

Fais-je une critique de la sainte famille ?

En aucun cas.

De ma famille ?

En aucun cas.

Alors quoi ?

Eh bien tout simplement j'exprime peut-être le fait que je n'en ai point. Et

comme un enfant mal élevé, je crache sur la famille pour mettre en évidence le désir d'en avoir une. Dans toute attaque, il surgit un manque qui n'a pu être satisfait. Et pour le signaler, le désigner, je donne l'image exacte de son contraire. Explication qui en vaut une autre. De même chez Grosz, la façon qu'il a de représenter la femme est significative : la plupart sont des prostituées bien en chair. Et même si son intention est de critiquer méchamment, par leur intermédiaire, les basses mœurs de la bourgeoisie allemande, elle n'en est pas moins une envie pressante de coucher avec elles. Sa morale, peut-être, le lui interdit, mais le désir est là

Dessin 9

Personne n'aime se voir regarder. Pour ma part, c'est le cas. Mais est-ce soi-même que l'autre regarde ? N'est-ce pas la personne qui est à côté de soi ? Est-elle trop belle ? Trop belle ? Vous n'y pensez pas ! Regardez le dessin ! Je lui ai barbouillé la tête de traits l'annihilant. Dans "se voir regarder", l'oeil n'est pas ouvert. Il l'est à demi. Il accuse. Il n'accepte pas. Il est prêt à intervenir : d'ailleurs la bouche est prête à émettre sa rancune, le bras est presque menaçant.

La dame, qu'il en face de lui, le regarde. Celui qui les voit, les regarde : entre autres, le dessinateur.

Indéniablement des regards qui tournent, qui ne se rencontrent pas dans le meilleur sens du terme : s'est engouffrée une certaine agressivité.

Mais si ces regards tournent, l'homme que j'ai dessiné, lui aussi me regarde. Peut-être d'un oeil à demi-fermé. Regard accusateur de mon propre regard. Est-ce, peut-être, la raison pour laquelle la femme qu'il a en face lui s'est vue annihilée par mon stylo-plume. Ce regard à faire peur

m'a poussé à annihiler mon désir : le désir de posséder cette femme.

Son regard et le mien annulent toutes relations. Lui à mon égard, moi vis-à-vis de cette femme. Mais elle, que regarde-t-elle ? Moi ? certainement pas : elle est de dos. Lui ? Ce n'est pas sûr. Je le croyais au départ. Elle est là, ailleurs, le regard vide. Elle semble lasse. Assise lourdement.

Chacun, à sa manière, rompt les ponts. Chacun vit dans son propre monde : l'un de violence, l'autre de peur et le troisième de vide.

Dessin 10

Etre regardé est mal supporté. C'est comme si l'on vous coupait en deux ou en mille morceaux. L'oeil est une scie. L'oeil est perforateur. Toujours cette action de séparer, de percer. L'oeil n'a pas d'activité innocente : il est plus qu'espion. Il est acteur présent.

Ici, trois groupes ou trois couples. L'un, au fond à gauche, regarde (leurs yeux sont cachés, ils sont vus de dos) le couple du fond à droite qui, lui, ne le remarque pas : ce couple voit autre chose ; il regarde d'un oeil soit rêveur soit taché de colère celui qui dessine. Le dernier couple, celui du premier plan, regarde aussi le dessinateur d'un oeil mélangé d'étonnement et de "grincements de dents" : principalement celui de droite, car l'autre est ailleurs, il pense à autre chose, il ne s'intéresse pas à ceux

(je ne suis pas le seul, je suppose) qui le regardent.

Je recommence.

Le couple de gauche, au moyen plan, regarde avec un fort intérêt. La position de leurs têtes est significative. Elle porte en elle la direction de leur regard. Les autres couples ne les remarquent pas, sauf le dessinateur qui, lui, les voit ; eux, non.

Quant aux deux autres, ils regardent l'un, le couple au premier plan *et* le dessinateur; l'autre, le dessinateur et sa négation par l'indifférence.

Ce dessin n'est pas - répétons-le - une représentation du réel. Il n'est pas l'exacte vérité de ce que j'ai vu. J'ai vu des groupes assis à leurs tables et à partir de là, j'ai croqué au plus vite. Pour voir. Comme au poker. Je suis toujours étonné que les dessins me renvoient une agressivité dirigée à mon égard.

Au moment de la réalisation, je de-

vais être contrarié. Pas à mon aise. Il est désagréable de dessiner quand on est à côté d'une dame. Celle-ci supporte mal que la présence d'un être cher cherche ailleurs son intérêt. J'étais dans le dessin. Complètement. Néanmoins, j'étais sensible au reproche sous-jacent. Ce reproche me pénètre comme un ver. Il me ronge. Il me rend agressif. Et le dessin en "prend un coup". Etre dedans complètement *et* en même temps pénétré forment mon activité de dessinateur. Je suis voyeur *et* vu. Vu par celle qui me scrute, attend et n'apprécie guère que j'exerce cette activité à ce moment précis : le repas refroidissait.

Il en ressort un certain qui-vive. Une anxiété. Un désagrément pour tout le monde : les dessinés, le dessinateur et la dame qui me regarde en train de dessiner.

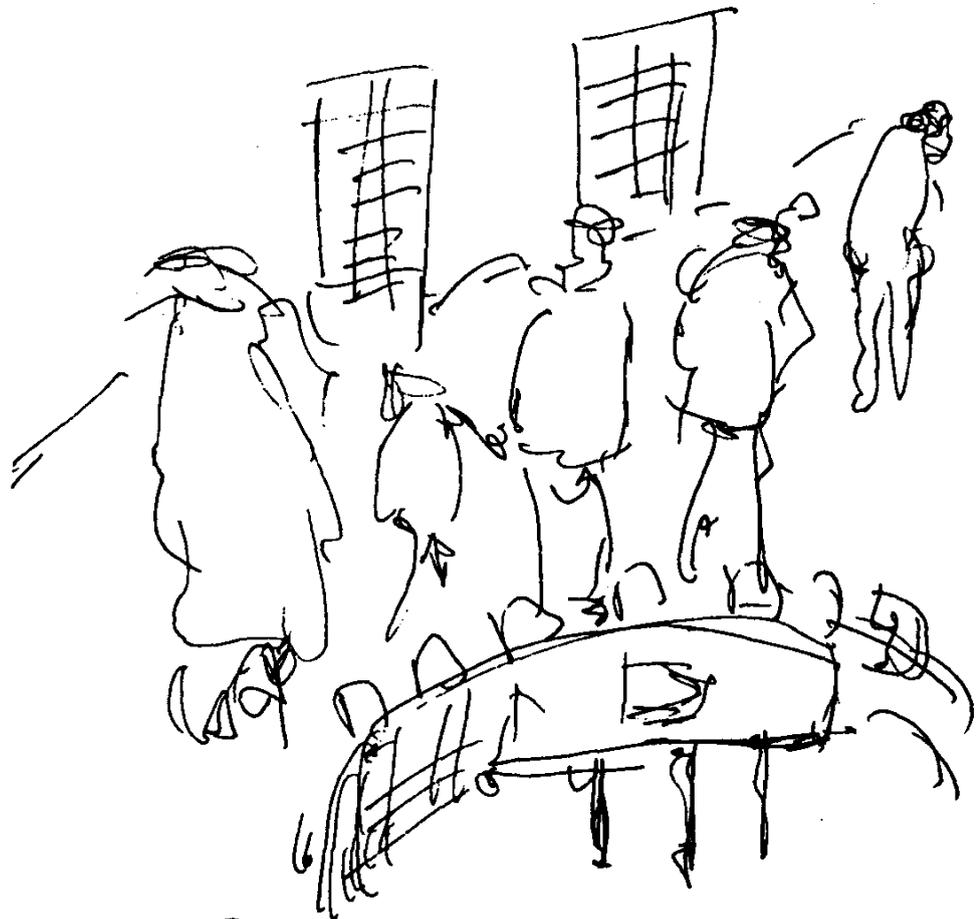
La boucle est bouclée.

Amen.









Handwritten scribbles or marks at the bottom of the page, possibly initials or a signature.





Dominique DELHAYE

**L'image chorégraphiée :
le miroir en abîme**

ou

**L'espace du désir :
l'oeil éclaté / le corps reflété**

par Alberte RAYNAUD

Les nombres renvoient aux figures et les figures aux nombres, tous narcissiques. Qu'est-ce qui se lie? Un corps (un volume) une image (une surface) un point limite minimale)? Peut-être un langage."

A. Green ¹.

En exergue de ce texte, une citation d'André Green extraite de son ouvrage "*Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*", pour indiquer que les rapports du corps et de l'image, du corps à son image seront analysées dans une perspective psychanalytique étayée par une expérience chorégraphique. En effet, le corps dont il s'agit est un corps dansant pris dans le dédale d'images qu'est une construction ciné vidéo chorégraphiée. Et, bien que cet espace soit singulier, la diversité des positions qu'y occupe le corps par rapport à son image confère à cet ensemble une portée plus générale. L'espace ciné vidéo chorégraphique est un lieu privilégié où sont métaphorisées les modulations de l'économie, des économies narcissiques, mais aussi celle de la structure narcissique.

Aussi après avoir abordé, dans d'au-

tres textes ², l'économie narcissique d'un sujet qui se déplace dans un univers d'images, j'insisterai davantage aujourd'hui sur la structure narcissique, ses caractéristiques, afin de pointer les mécanismes qui sous-tendent l'élaboration d'une crise narcissique à l'intérieur d'un espace esthétique ici, imagier.

Cependant, avant toute analyse je rappellerai les caractéristiques du lieu, de la pratique et de la structure auxquels il sera fait référence.

Le lieu (photo en fin de texte)

Le lieu d'où seront analysés les rapports de l'image et du corps est celui d'une ciné vidéo chorégraphie. Sur l'espace ciné vidéo chorégraphié le corps dansant évolue à l'intérieur d'une architecture complexe d'images projetées : images cinématographiques et photographiques (diapositives) pré-enregistrées et images vidéo enregistrées et projetées en direct simultanément à la danse. Le corps du danseur est donc doublé dans une multiplicité de reflets.

La pratique

Le tournage s'effectue en caméra portée.

Les opérateurs s'entraînent à la danse et les danseurs à la prise de vue : ici on apprend la danse à filmer, et non à filmer la danse. C'est un corps à corps accordé, respiré, chorégraphié. C'est un accord du mouvement du cadre au mouvement dans le cadre.

C'est une caméra-corps, une caméra dansante qui enregistre la danse de l'intérieur de l'espace chorégraphique. C'est une pratique qui articule le corps au lieu de le

1 - cf. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, éd. de Minuit, 1983, p.59.

2 - cf. "*La cinédanse : modification de l'espace chorégraphique par l'image cinédansée*", in *Bulletin du CERTEIC* (9), p. 79 à 92 et *Le corps polyphonique*, thèse de Doctorat 3^{ème} cycle, chapitre IV, "*le corps et l'œil*".

segmenter : le cadre se déplace sur le corps, il ne l'encadre pas. C'est plus une caresse qu'une mise en pièce.

Les trucages, les machines (traveling, rotule etc.) ne sont pas utilisés.

La structure

L'exemple qui étayera l'analyse est "*Alternance(s)*" car elle est l'élaboration ciné vidéo chorégraphique la plus complexe réalisée à ce jour (schéma et descriptif en fin de texte).

Après avoir défini le champs de référence de l'analyse quelques données subjectives seront examinées.

Le sujet filmé / le sujet filmant (relation à deux)

Le corps sujet filmé

Le corps filmé doit être en mesure de *s'abandonner à l'objet d'amour*. Ceci nécessite une *confiance dans l'environnement* afin de collaborer à la construction de son image. Cependant participer à l'élaboration de l'image requiert de la part du danseur quelques connaissances techniques.

Le corps, sujet filmant

La maîtrise du cadre et des mouvements d'appareil doit être supportée par une "qualité" de regard (non seulement bienveillant mais encore stimulant) qui favorise le don du geste, le don du corps du danseur. Filmer c'est donc regarder, susciter, provoquer, exalter un geste en respectant le corps à filmer afin de construire sinon une image valorisante du corps du dan-

seur du moins un reflet qui ne le déprécie pas car *il y a du sujet en-corps* dans l'image du corps. L'image ciné vidéo chorégraphiée est donc le produit d'une relation, d'un accord et qui nécessite un travail d'ajustement préalable pour favoriser cet accord (corporel, respiratoire, visuel).

En effet les positions de deux protagonistes du tournage sont des positions périlleuses; chacun possède le pouvoir de détruire l'autre : l'un en s'échappant du cadre (la danse dépasse toujours le cadre) l'autre en morcelant le corps, en immobilisant la danse³. La ciné vidéodanse apparaît dès lors comme une pratique "régulatrice" des relations entre les protagonistes du tournage. Elle est une pratique qui favorise l'exhibitionnisme et le voyeurisme en aménageant le masochisme et le sadisme qui tendent à s'y lier.

En effet, les danseurs savent bien qu'il y a des images qui coupent le corps, des images qui meurtrissent, des images qui provoquent un sentiment d'anéantissement chez le sujet dont le corps est filmé, comme il y a des regards opaques où nul geste ne se répercute dans son reflet. Aussi doit-on se souvenir que l'image d'un corps est toujours un lieu de condensation "d'effets"⁴, de sujets : "effet" du sujet qui est filmé, "effet" de celui qui filme, "effet" de celui qui regarde.

On comprend dès lors que la confrontation d'un sujet à son image, qui réside dans l'articulation de ces différents "effets", soit une aventure complexe et éprouvante qui devrait être positivée (pour maintenir la cohérence identitaire du sujet) car le sujet doit de surcroît articuler à cette

3 - cf. J. Lacan, *Séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. du Seuil, p.107.

"Le mauvais œil est le fascium, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. Au moment où le sujet s'arrête, suspendant son geste, il est mortifié". Voir à cette égard la peur du danseur face aux opérateurs. *Le corps polyphonique*, p. 718/719.

4 - cf. J. Lacan, séminaire XX : *Encore, "L'amour et le signifiant"*, p.46.

complexité l'image cœnesthésique que son corps a engrammé au moment du tournage. Il lui faut réduire l'écart entre *image vécu* au moment de la danse et image perçue au moment du visionnement comme il lui est nécessaire de maintenir le clivage entre le réel de l'image et la réalité de son corps. La non-coïncidence entre le vécu, le perçu et les leurres, qui ouvre une fracture dans les superpositions des reflets, peut déstabiliser l'identité du sujet et dans ce mouvement amorcer une crise narcissique maintenant le sujet entre la passion de vivre et le désir de mourir⁵.

Vaste programme qui met à jour le pouvoir de l'image, pouvoir destructeur que d'aucun ne se prive pas d'utiliser usant de la fragilité du sujet filmé pour amalgamer image et réalité et conférer à la caméra un pouvoir d'objectivité (toujours fantasmé). D'où l'attention apportée ici à la qualité des relations qui unissent les protagonistes du tournage.

La relation danseur-opérateur se profile sur une crête d'où elle peut verser dans l'Un ou dans l'Autre.

La cinévidéodanse, lieu où cette relation est constamment recentrée, tenue en équilibre peut être entrevue comme une *éthique de tournage*. L'expérience cinévidéodansée est une expérience qui réactive celle du petit enfant regardé par sa mère. Cependant elle ne se déroule pas dans un univers clos, elle est exposée au regard du spectateur.

La triade réflexive (relation à trois)

L'acteur - le spectateur - l'opérateur

Le processus cinédansé est donc le développement d'une relation triangulaire où l'échange amoureux avec l'autre se dé-

roule toujours en présence de l'autre (l'Autre ?). Les protagonistes forment un ensemble réflexif, une triade interactive où chacun est libre de ses effets de sujet. C'est alors l'éthique qui maintient la cohérence de la relation triangulaire. Enchevêtrement complexe de l'exhibé et du regardant vu, l'espace cinédansé offre des situations où le voyeur est exhibé mais aussi des espaces où le danseur s'exhibe alors qu'il est regardé. Il s'exhibe donc en même temps que sont données à voir des images produites sous un double regard. Mais la cinédanse est aussi le temps où le danseur s'exhibe regardé directement par l'opérateur au moment où sont projetées des images enregistrées par un regard qui l'a scruté antérieurement. L'espace cinéchorégraphié est donc le lieu du regard / regardé en abîme et croisé: en labyrinthe.

Mais on sait que les élaborations esthétiques ne sont jamais des constructions innocentes dans la mesure où elles s'originent dans le psychisme d'un sujet en manque: en manque d'image, en manque d'objet, en manque d'autre; sujet pris également dans une socialité contemporaine. Ceci situe désormais l'oeuvre au croisement d'une subjectivité et d'une socialité. Dès lors quelles sont les caractéristiques et les significations de l'élaboration cinévidéochorégraphique:

Le miroir en abîme et le labyrinthe : : Alternance(s) caractéristique et significations

Cette primauté, cette prééminence du regard, de *l'oeil lié au toucher et à la motricité*, la cinédanse la porte à son point d'incandescence dans un geste ultime d'éblouissement du désir: "*Alternance(s)*". Désir de l'Un, désir de l'Autre, de

5 - cf. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, op. cit., p. 53.

l'autre à travers l'Autre, au-delà de l'Autre : Je même avec l'autre dans l'Autre est le sens de cette chorégraphie-kaléidoscope tournoyante.

La structure du lieu/ l'étendue des rôles

Le lieu d'"*Alternance(s)*" est une bulle absorbante, une circularité aspirante qui englobe la totalité des éléments, les transforme, les réarchitecture et les écrit dans l'espace, le son, l'image et le geste. C'est donc le lieu qui détermine la totalité de la structure de l'œuvre présentée. Un lieu où le miroir s'est substitué au réceptacle, au cocon qu'est traditionnellement une scène. A partir du lieu seront examinés la mise en scène de la crise narcissique et l'équivalent de la structure narcissique. Comme le rêve est donné à rêver la crise est donnée à voir, à partager. Et, "*s'il est impossible de préciser le narcissisme sans repères spatiaux*"⁶, je tenterai d'en cerner quelques aspects en décryptant l'espace de la représentation où il est élaboré.

Le nombre et les figures:

Le cercle de tulle où sont reclus les danseurs, figure du retrait narcissique, l'expansion trouée qui termine le développement de la giration décorative et instaure la figure de l'investissement vers l'objet, le développement de la figure circulaire et le hiéroglyphe décoratif avec son alternance circonscriptive / rayonnante, métaphore de l'oscillation narcissique expansion / retrait, conduisent à tenter de déchiffrer la nature du hiéroglyphe, le sens de son épaisseur par rapport au nombre.

Les mouvements particuliers du décor sont articulés à une ligne générale circulaire qui situe le mouvement de la pro-

jection, les déplacements des opérateurs, la mobilité des écrans et l'évolution des assistants de plateau sur le déploiement continu d'une spirale qui naît au début du ballet au centre de l'espace, à l'intérieur du cercle transparent refermé sur les danseurs, se développe, s'interrompt, fixe un instant du développement en un signe que les danseurs explorent de leurs trajets, reprend son mouvement circulaire et s'élargit progressivement vers la périphérie pour aboutir à la fin du déroulement chorégraphique, dans un mouvement d'expansion centrifuge, à la limite de l'aire scénique sur un cercle percé de portes et ouvert vers l'extérieur.

La lumière accompagne les mouvements du décor entre les fragments qui portent les noms de "*Trio*", "*noeud des branches*", "*singes cosmonautes*", "*Duo*", "*Solo*", "*Sollers*", "*Solo*".

Trajet qui conduit le corps du danseur du "*Trio*" au "*Solo*" final. Deux mouvements chorégraphiques s'articulent à l'instant du "*Duo*", fragment charnière où le premier mouvement qui est celui d'une métamorphose vers l'animalité bascule vers le second mouvement où s'effectue une traversée du langage avant le "*Solo*" final.

Si l'on examine les nombres on constate que le 3, le 2, le 1 structurent le fonctionnement d'"*Alternance(s)*".

L'articulation 3-2-1 est spécifique à chaque fragment et en détermine le sens.

Deux exemples d'articulation, le "*Trio*" initial et le "*Solo*" final, permettront d'analyser le fonctionnement des nombres.

"*Le trio*" dans sa nomination resserré / éclaté ou fermé / ouvert (Schéma I) fait jouer deux structures spatiales : le cercle est son éclatement rayonnant, donc la courbe et la droite. Le Premier mouvement

6 - *Ibid.*, p.57.

superpose deux structures de trois : 3 + 3. *Trois danseurs rapprochés* dans une gestualité en écho au centre et trois opérateurs séparés à la périphérie. L'image est *englobante* et renforce l'espace d'intimité. La structure fermée est constituée de quatre cercles concentriques : le cercle des danseurs, le cercle de tulle, le cercle des images projetées sur le tulle et celui des opérateurs. Écrans successifs qui protègent le danseur "chez lui" dans son intimité et auxquels on peut ajouter les cercles plus périphériques des images vidéoscopiques et cinématographiques.

L'éclatement de la structure lors du second mouvement détermine une structure mixte affectée de zones où les nombres se lient différemment et qui sont des zones linéaires situées de part et d'autres des écrans, des zones circulaires entre les écrans et une zone centrale. Les protagonistes du *Trio* évoluent sans cesse de la structure 3 à la structure 2. Dans la première structure ³ les trois danseurs exécutent un geste à l'unisson au centre, et les trois opérateurs effectuent des prises de vues semblables à la périphérie. Cette équivalence des rôles confère au "trois" la valeur de "un". On a : $1+1+1 = 3$ donc $3 = 1$

donc ici 2 structures de $3 = 1$.

Cette structure ($3 = 1$) est disposée dans l'espace sur deux figures concentriques : *l'écho de l'un dans le même s'effectue sur le cercle.*

L'autre structure ² unit un opérateur et un danseur, donc deux différents. On a alors: $1+1 = 2$ et cette alliance est répétée trois fois : d'où 3 fois 2 répartis au sommets d'un triangle dans des zones circulaires destinées à chaque couple.

Par ailleurs on doit, en plus des structures qui unissent opérateurs et danseurs, considérer les structures qui unissent les images au corps. La structure des re-

flets, pour le trio, est $1+1+1 = 3$ images virtuelles différées $1+1+1 = 3$ images virtuelles directes. On a donc deux cercles de trois images.

Mais cette structure est modifiée par la présence du danseur en : 1 image directe + 1 image différée + 1 corps = $2+1$, elle indique qu'un corps a deux reflets.

Dans la structure du *Trio* le 3 module le 2 et inversement: répétition binaire de la structure ternaire, répétition ternaire de la structure binaire. Ces deux nombres éclatent et se réunissent dans la structure reflet: $3 = 2+1$. L'alternance 3, 2, 1 se développe dans l'espace par l'occupation alternative des espaces linéaires rayonnants, des espaces circulaires disposés en triangle et de l'espace central opposé aux deux autres.

Un deuxième exemple: le *Solo final* est là pour indiquer le terme de l'évolution de la crise élaborée. Au moment du *Solo final* un corps est au centre d'un cercle formé par 6 autres corps disposés sur 2 structures de 3 emboîtées.

$$1+1+1 = 1$$

$$1+1+1 = 1$$

- il existe également un cercle d'images

$$1+1+1 = 1$$

- Pour la première fois, un corps est pris entre une image et un corps et non plus entre deux images donc peut-être entre une réalité et un imaginaire et non plus entre deux leurres.

Le corps peut également être pris entre deux corps.

Ce corps, reflété dans l'autre et dans l'environnement développe son élan chorégraphique et effectue son envol sur une spirale.

La variation des nombres et des figures au cours du déroulement de la crise fait apparaître une alternance entre l'exploration de la courbe souvent effectuée par le trinome fusionnel et la ligne où s'expérimente l'unicité et la différence, versants opposés d'un investissement spatial qui convergent dans la séquence parlée qui, traversée, ouvre à un autre geste, au-delà du langage, dans une circularité éclatée.

Aussi reviendrai-je sur ce volume, cette surface, ce langage évoqués en exergue pour tenter de suivre l'évolution de la structure narcissique.

Le volume spatial de Narcisse est circulaire et la sphère d'André Green ou la boule protoplasmique de Freud ne démentiront pas le cercle d'"*Alternance(s)*".

Le cercle initial d'"*Alternance(s)*" qui se mobilise, rayonne, éclate et s'ouvre tout au long du ballet, signifie que "l'Être chez soi" déploie sa structure, la troue de vides d'où il interpelle l'autre.

Le lieu d'"*Alternance(s)*" est donc l'aire d'une ouverture, d'une *expansion vers l'autre*, d'un appel du lieu de repli exposé et reflété. Tout se passe ici comme si la mise en scène signifiait que Narcisse se retire toujours davantage et multiplie les risques de fixation du retrait afin qu'un tiers tente de l'extraire de sa solitude. C'est un appel désespéré d'amour en direction de l'autre (l'Autre). Cependant Narcisse ne demeure pas passif et la traversée des écrans est supportée par une activité décuplée. L'exigence de l'appel amoureux le conduit dans les dédales de cette structure imagière complexe qui peut être mortifère mais qui demeure le lieu d'une re-naiissance, d'une re-co-naiissance, d'une expansion issue d'un retrait plus profond (enfermement) et trouvée dans une unicité multipliée (images), car il est blotti au centre

d'un cocon d'images. Il s'adonne à un jeu dangereux où l'oscillation entravée peut être bloquée vers le retrait et peut le conduire dans les sombres espaces du Nirvanâ. Cependant tout est mis en œuvre pour qu'elle soit affectée de la plus grande valeur vers l'autre au cours d'une percée qui articule la sphère enveloppante au plan réfléchissant : articulation où le plan reflet divise la sphère enveloppante qui se morcelle alors sur des espaces rayonnants. Percée vers l'autre qui le conduit à frôler l'espace du langage.

Ainsi le lieu, l'espace, la structure d'"*Alternance(s)*" révèlent la structure Narcissique et mettent en exergue les cinq piliers qui la supportent ⁷.

1/ *Le retrait* : figuré par le cylindre et la sphère d'images enveloppante où, Narcisse peut s'effondrer mais d'où également il peut élaborer sa solitude et son autonomie.

2/ *L'idéal* : L'environnement imagier et la présence des opérateurs peuvent être entrevus comme la construction - réactivation du Moi idéal versé au compte de l'Idéal du Moi; dans ce mouvement s'inscrit le désir.

3/ *Le dédoublement* qui peut immobiliser Narcisse dans l'agressivité et retourner celle-ci contre lui mais qui supporte aussi l'accès au symbolique à travers l'Autre.

4/ *La double entrave* figurée ici par la double image qui le contraint à créer une autre danse.

5/ *L'oscillation métaphoro-métonymique* qui peut être bloquée dans une immobilité psychotique mais qui sous-tend ici la construction esthétique et l'échange avec l'Autre.

Par ailleurs cette structure spatiale

7 - G. ROSOLATO, *La relation d'inconnu*, ed. Gallimard, 1978, p143-176

de miroirs en abîme figure la condensation des trois opérations : incorporation / rejet / scission dont l'aboutissement ultime est le schéma : vivre / mourir / se diviser⁸. Et si Narcisse "est la figure du même", de l'immuable, de l'intangible, de l'immortel, de l'intemporel"⁹, la compression du temps opéré par le triple temps et la disparité des images me conduit à examiner le rebondissement ternaire des reflets de cette profusion d'images, signe d'une vitalité liée à la tentation de mourir et structurée dans la division.

Le même / le double, l'autre

La structure triangulaire qui jalonne les fragments d'"*Alternance(s)*" se fait entendre dans la construction cinévidéodansée. En effet, "*Alternance(s)*" condense les termes d'alter et d'errance et l'on pourrait entendre ici la quête de l'ego d'Alter en Alter, la quête de cet hère que l'on qualifie de pauvre et qui pourrait être la figure de Narcisse pris dans sa douloureuse oscillation entre la vie et la mort.

"*Alternance(s)*" c'est la boucle, le retour sur soi, mais aussi le trois, la séparation, l'éclatement (ter-nance). "*Alternance(s)*" pourrait bien être une halte à la triple boucle de l'errance du pauvre hère d'Alter ego en Alter ego, d'ego sans Alter à l'Alter sans ego. Et, le trajet circulaire tri-

phasé pourrait être envisagé comme l'errance du sujet entre le Moi et ses Idéaux à travers trois types de transfert : un transfert fusionnel (Même), un transfert en jumelage (double) et un transfert en miroir (l'Autre), comme une articulation de la représentation du Moi Idéal à l'Idéal du Moi.

Les nombres et les figures nous révèlent l'espace, le corps et l'image du même, du double et de l'Autre, où le même se joue sur le cercle, le double sur la ligne et le plan, l'Autre sur la traversée expansionniste des écrans.

Le même

est ici l'autre qui occupe un rôle identique au sien. Chaque danseur a un corps qui se prolonge dans l'autre corps auquel il fusionne dans une série d'échos. L'énergie de l'un diffuse vers l'autre corps et réabsorbe l'écho qu'elle y a fait vibrer. Chaque trio des mêmes ($3 = 1$) est donc noué par les expansions protoplasmiques de l'énergie et du geste qui font retour vers le centre; et, malgré les relations permanentes qui unissent les titulaires des divers rôles, chaque trio est isolé dans sa spécificité et l'on doit distinguer le trio des danseurs de celui des opérateurs et de celui des régisseurs. A l'intérieur de chaque trio s'instaure une relation fusionnelle qui l'isole et le protège de l'autre trio un peu comme s'établit une relation fusionnelle familiale

8 - *Ibid.* p. 159-160. "Avec Freud nous posons à l'origine l'incorporation / le rejet / la scission qui sont le modèle de l'affirmation / de la négation / et de la conjonction / disjonction. La dynamique de l'image spéculaire regroupe ces opérations dans la simultanéité d'un schéma: vivre / mourir / se diviser. Ainsi s'explique sans doute cette étrange séduction et le vertige qui en émane."

Donc le narcissisme se fixe à l'instantané fantasmatique ou mythique, de l'émergence de la conscience de soi, où se séparent le Moi et le Je. Il tente de saisir par un effet de son pouvoir, par une oscillation totalisante, l'avant et l'après de ce moment, le fragmentaire, l'indistinct et l'unité, ou l'unité et le clivage, enfin en une seule image, en une seule portée les trois opérations mentales". (l'auteur souligne). "*Alternance(s)*" est la figure de cette saisie.

9 - A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, op. cit, p. 51.

qui isole cette structure et la rend de ce fait a-sociale. Cependant chaque trio engage par rapport à l'autre une relation où la fusion s'effrite.

Le double

est figuré par l'image (deux images) que l'on peut qualifier de double plus conscient pour l'opposer au double plus inconscient, plus archaïques que seraient les costumes-peaux. Le danseur est donc pris entre deux doubles : 2+1. Cependant l'image n'est pas uniquement le double du danseur qu'elle reproduit mais également celui des opérateurs qui la produisent, des régisseurs qui la diffusent et des spectateurs qui la regardent. C'est donc sur les plans imagiers que les relations fusionnelles "des mêmes" se répercutent, se diffractent et se pluralisent.

L'Autre

Il trouve son lieu dans la "police du regard béatifique" du spectateur. Autre surmoïque redoublé par le corps du danseur érigé comme le lieu de l'Autre ¹⁰.

Cette trilogie évoquée, on doit préciser le rôle de l'opérateur, figure intermédiaire, qui tente une fusion avec son danseur pour produire une image qu'il livre au spectateur, composant ainsi une figure ana-

logue à celle du miroir qui réfléchit l'image de l'enfant et celle de la mère côte à côte. Mais ici l'image de l'Autre (autre) est absente du miroir; elle se déplace dans l'œil du spectateur qui regarde l'élaboration de l'image vidéoscopique. Le face à face plan est triangulé dans l'espace de la sphère par le regard du spectateur.

Les différents trios des mêmes et les spectateurs jouent les uns par rapport aux autres comme objet de désir : le danseur étant objet de désir des opérateurs, des régisseurs et des spectateurs, le spectateur celui des trois autres etc. Chaque unité se déploie dans trois directions de désir. Dès lors le danseur sera situé au centre de ses reflets : (Schéma II).

Cette articulation schématique de l'image volée, l'image donnée, l'image perçue présente une extraordinaire similitude avec le schéma L que Jacques Lacan utilise dans le séminaire sur la "lettre volée" et où sont situés le moi, l'autre et l'Autre par rapport à la position du sujet ¹¹. (Schéma III).

Sur la scène, par pliage symétrique du schéma, autour de l'axe autre - moi, le sujet occupe le lieu de l'Autre et ce repli, par rapport à la ligne imaginaire, est déplié dans l'œil de l'Autre (spectateur) qui le symbolise. Ceci accrédite mon attachement

10 - cf. P. Legendre, *La passion d'être un autre*, éd. du Seuil, 1978, p. 187 et p. 260. - cf. également *Le Corps Polyphonique*, op. cit., chapitre II : "Le corps et la danse".

11 - "La relation spéculaire à l'autre par où nous avons voulu d'abord redonner sa position dominante dans les fonctions du moi à la théorie, cruciale dans Freud, du narcissisme, ne peut réduire à sa subordination effective toute la fantasmagorie mise au jour par l'expérience analytique, qu'à s'interposer, comme l'exprime le schéma, entre cet en-deça du sujet et cet au-delà de l'Autre, où l'insère en effet la parole, en tant que les existences qui se fondent en celle-ci sont toutes entières à la merci de sa foi (...). C'est d'avoir confondu ces deux couples que les légataires d'une praxis et d'un enseignement qui a aussi décisivement tranché qu'on peut le lire dans Freud, de la nature foncièrement narcissique de toute énamoration (*Verliebtheit*), ont pu diviniser la chimère de l'amour dit génital au point de lui attribuer la vertu d'oblativité d'où sont issus tant de fourvoiemens thérapeutiques". (*Écrits*, op. cit., p. 53-54). Nous soulignons.

à l'amour narcissique comme fondement de l'amour de l'autre ¹².

Ce trajet rebondissant dans la sphère et le reflet voit sa signification complétée par l'examen des fragments. Le miroitement du sujet où Narcisse se constitue une identité. Et, l'on doit revenir sur cette traversée des sphères et des écrans, à l'intérieur de l'espace d'"*Alternance(s)*", pour constater que, lors du premier mouvement chorégraphique, la gestualité banale est doublée d'un regard du danseur sur sa gestualité qui provoque une transformation inquiète, voire psychotique, de son visage, laquelle se répercute à son tour dans une succession de métamorphoses des corps humains vers l'animalité. Cette évolution rappelle que la clinique met l'accent sur un des aspects des structures narcissiques qui est de décrire "une régression par perte d'identité et déshumanisation dans la propension à rejoindre une origine non humaine phylogénétique. Toute la mythologie, toute la fantasmagorie de la *métamorphose* exige ce passage régressif ¹³ comme elle indique que la tension entre une identité subjective et une identité sociale, (ou identité sociale et identité existentielle) ou identité / déshumanisation à travers l'objectivation sociale trouve une issue dans le dédoublement narcissique ¹⁴.

Le zéro n'existe pas ici mais il affleure, les risques auxquels Narcisse s'expose le prouvent. Sans doute ne peut-il être

dit, ou plus exactement est-il d'une telle intensité qu'il est dénié dans une démultiplication des reflets où il se transmue en affirmation exacerbée. L'incorporation mutuelle des danseurs et des opérateurs, la destruction du geste par l'image qui le réaffirme, la division des reflets conduit perpétuellement "*Alternance(s)*" à osciller du double à la moitié, de Janus à la tessère, du duo où chacun est le double de l'autre à "*Sollers*" où chacun est la moitié de l'autre auquel il s'unit dans un même hétérogène, du silence au langage par une traversée de l'écran maternel multiplié. Cette oscillation entre le redoublement et le dédoublement conduit la fusion, la séparation et la division et signe "*l'exaltation de vivre (qui) conduit à l'apaisement de mourir*" ¹⁵.

Cette ambiguïté, cette mort déniée, cette exaltation de vivre qui se disent dans une multiplication des reflets indiquent que "*bien que l'homme s'inquiète en vain, cependant il marche dans l'image*" ¹⁶; et si l'on ne saurait croire qu'en un Dieu qui saurait danser, on pourrait dire, ici, que cet homme-Dieu qu'est le danseur, Prométhée rythmé, chorégraphié, Dionisos déchiqueté reconstitué, que cet homme, dans un mouvement désespéré de transcendance, danse dans l'image; et cette démultiplication d'images prend le sens d'une mise à mort détournée par un surplus de représentation ¹⁷. Le Narcissisme de vie prend le

12 - cf. S. Freud, "*Pulsions et destins des pulsions*", *Métapsychologie*, Gallimard, coll. "Idées", 1977, p. 34-40 pour l'analyse du couple "Aimer - être aimé".

13 - cf. G. Rosolato, *la relation d'inconnu*, op. cit. p. 163. Rosolato cite Lichtenstein ("*Dilemme de l'identité humaine*") et se réfère à Searles (schizophrénie).

14 - *Ibid.*

15 - cf. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, op. cit., p. 53.

16 - J. Kristeva, "*Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*", in *Communication* (23) : *Psychanalyse et cinéma*, éd. du Seuil, 1975, p. 78.

17 - "*La fascination spéculaire capte la frayeur et la restitue à l'ordre symbolique (...)* Le calme règne devant l'enfer mis en image", (*ibid.*, je souligne).

pas sur le Narcissisme de mort dans un geste d'expansion vers l'Autre.

Le corps au cinéma est donc un corps qui s'abîme dans la virtualité de son image, de ses images : corps capté dans ses détails, agrandi, exalté, caressé, transformé; corps du désir qui percute l'imaginaire du spectateur et est dynamisé par lui en retour; perte de ses doubles dans un dédale d'images données (Acteur), d'images volées, envolées (spectateur), d'images dérobées (opérateur), où ces reflets circulent dans le geste redoublé de l'acteur qui se dédouble à l'extérieur, dans la projection dédoublée du spectateur à l'intérieur et dans l'action de l'opérateur qui se dédouble dans l'autre corps opérateur, l'autre corps danseur et dans son image, à la limite dedans / dehors. Rebondissement d'un corps dans un autre corps, d'un corps sur son image, d'un corps sur l'image de l'autre, d'une image sur l'autre image : miroir kaléidoscopique, scintillement d'images.

Dans une société "audiovisuelle" où le regard est émoussé à force de l'user d'images, nul ne voit plus. Aussi s'agit-il de restaurer l'instrument du voyeur pour désenfouir et autoriser le voyeurisme.

Voyeurisme d'un œil qui regarde et voit et auquel le corps s'abandonne aveuglément. Acte subversif s'il en est, car parmi des regards usés qui nivellent les valeurs de l'image, circule l'acuité d'un œil aigu auquel le corps se montre sans culpabilité. Alors s'amorce l'élaboration d'une identité renouvelée, renouvelable.

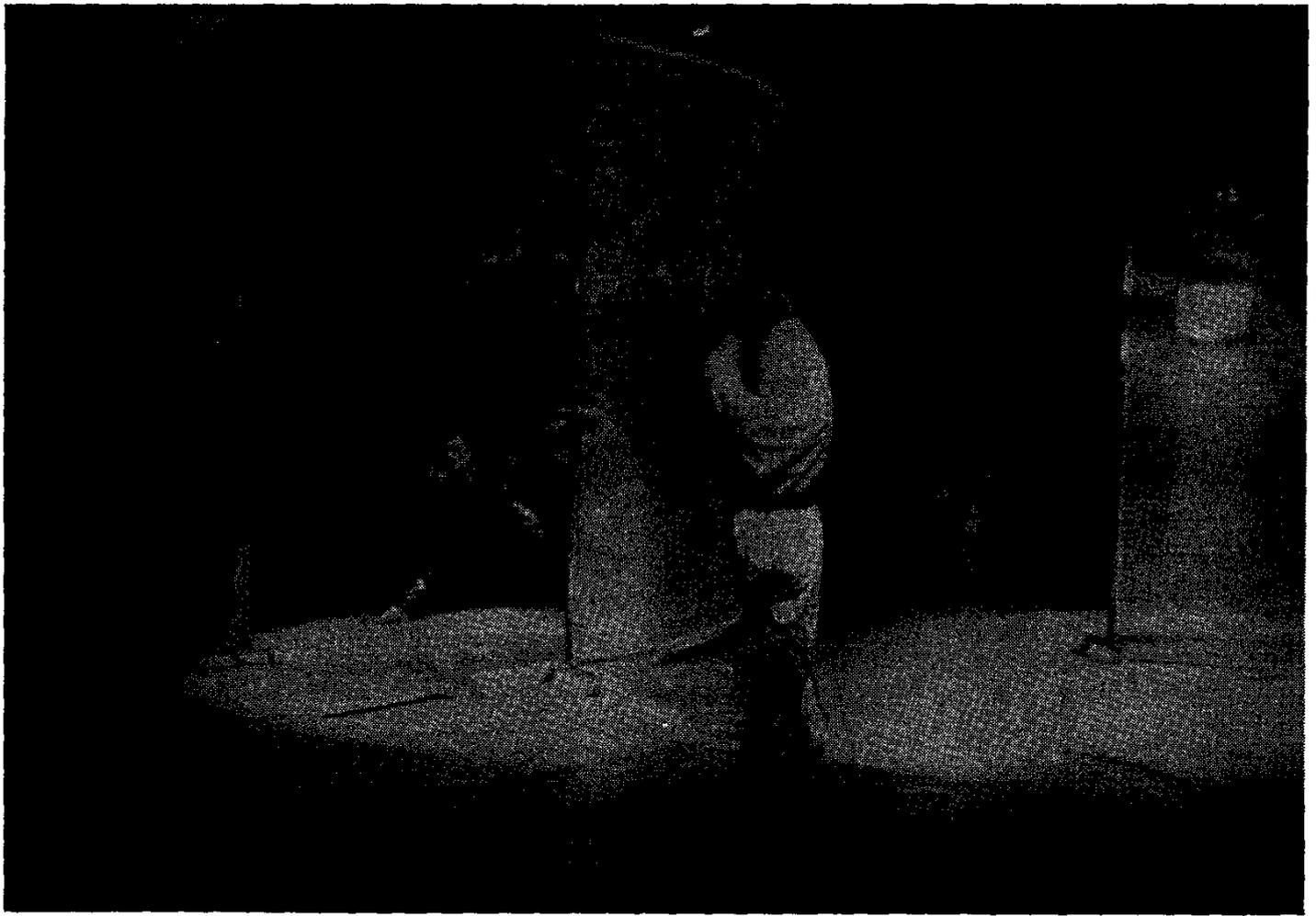
L'inflation d'images est donc une lutte contre la pulsion létale par appropriation du processus, car ces images ne demeurent pas, elles meurent, s'effacent dans leur mouvement, d'où sans doute leur multiplication. Et l'exposition multipliée peut être envisagée comme l'expression de ce "*narcissisme comme surcroît de tendresse et de haine qui n'arrive pas à se dire*"¹⁸. Là se trouve peut-être la signification du regardé entraînant le regardant dans un déplacement en abîme, dans une descente aux enfers où sans doute s'élabore un parcours du désir¹⁹.

Corps aveuglé et diffracté, qui ne voit pas mais se donne à voir, s'offre au désir. Crise d'identité portée à son comble. Inflation d'images qui ouvre au langage.

Alberte RAYNAUD.

18 - J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, éd. du Seuil, 1980, p. 75.

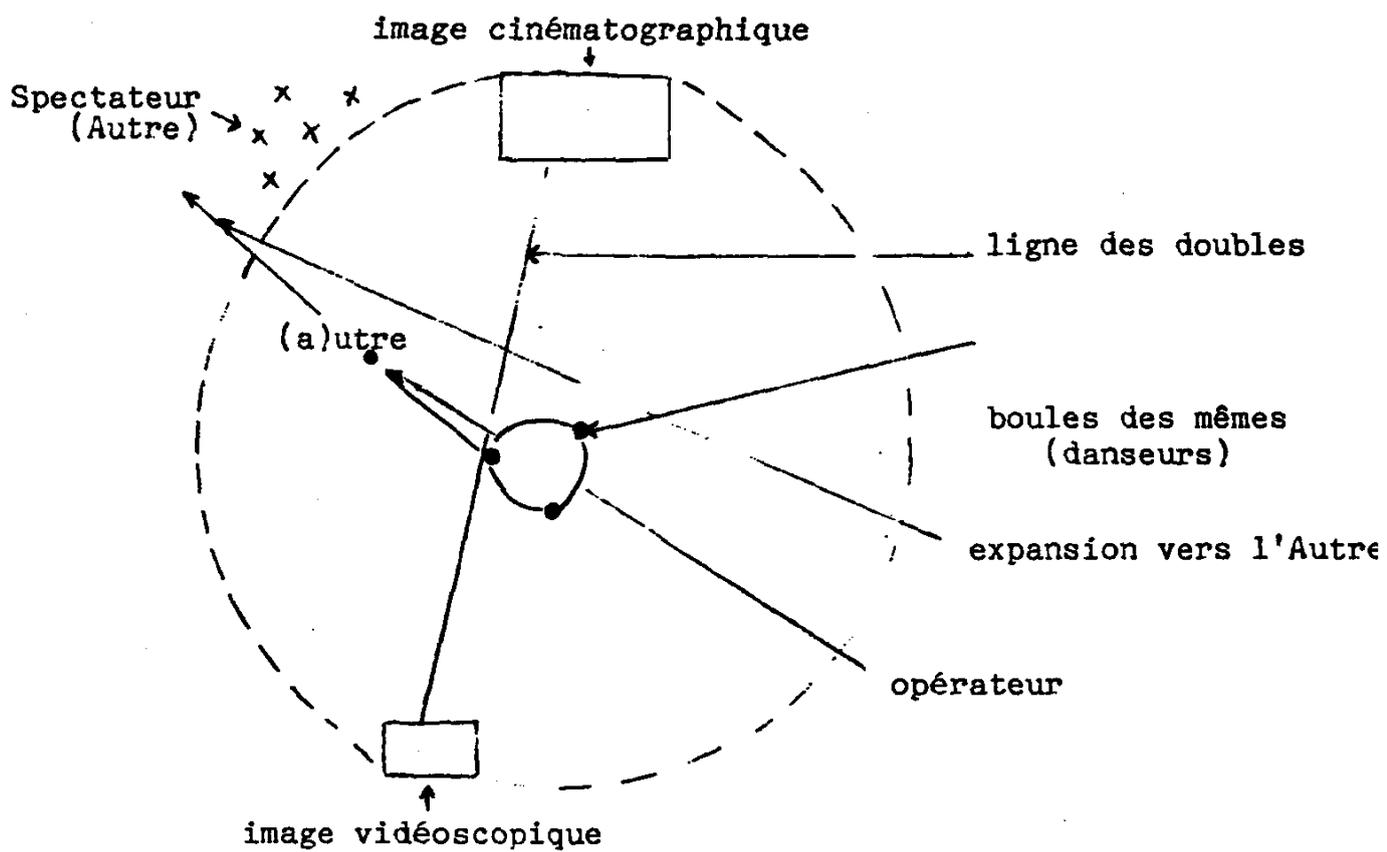
19 - Voir Oedipe à Colonne et le retour du savoir de la vérité.



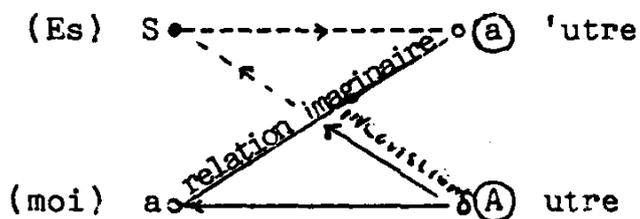
. SCHEMA I



. SCHEMA II



. SCHEMA III



Photogénie des colonies

par Véronique VICAIRE

Continent à explorer, l'Afrique se présente dès la deuxième moitié du dix-neuvième siècle comme un vaste marché lucratif. Si à cette époque le continent noir entre dans l'ère du colonialisme, l'Europe quant à elle grâce au procédé de Daguerre, connaît les prémices de la photographie. Dès 1900, malgré un matériel encombrant et de mauvaises conditions climatiques, de nombreux photographes se lancent dans le sillage des premiers colons. L'Afrique fait alors l'objet de nombreux clichés et le perfectionnement des techniques d'impression qui favorise l'expansion de la photographie met le monde noir à la portée des Européens. Parmi les photographies qui sont éditées dans des ouvrages, des revues ou sous forme de cartes postales deux types se sont surtout attachés à la représentation du corps noir : la photographie scientifique et la photographie artistique.

Le premier type, la photographie scientifique, qui est souvent le fait d'ethnographes, oscille très souvent entre la fiche anthropométrique et la photographie policière d'inspiration bertillonienne. "*Les uti-*

lisations ethnographiques du daguerréotype sont aussi anciennes que les premiers clichés criminels"¹. Ces photographies ne varient guère et se répètent à l'infini, même les photographes amateurs influencés par les travaux ethnographiques ont produit des clichés qui reflètent cette mise à distance entre le photographe et le photographié. Les photographies scientifiques se présentent essentiellement sous deux formes : lorsqu'il est en groupe l'Africain est aligné avec ses compatriotes face à la caméra et lorsqu'il est seul, il est photographié de face et de profil. Isolé, l'homme noir a donc droit au double portrait bertillonien "*posé comme règle de base du relevé scientifique des traits ethniques*"². Figé pour la postérité il appartient dès lors à un fichier comme le modèle représentatif d'un type physique, d'une race. Ainsi l'appareil photographique apporte pour les classifications physiques une aide précieuse au scientifique. Parallèlement à ces clichés on trouve des photographies qui sous le couvert de la science vont faire l'inventaire de l'étrange, du sauvage. Les représentations de négresses à plateaux, de Washambaa aux lobes déformés tombant sur les épaules, de Banda aux dents limés, sans parler d'ethnies aux corps nus couverts de scarifications sont autant de portraits immuables et incontournables de l'époque coloniale. Comme le souligne Charles Henri Favrod "*la photographie (...) permet le catalogue de l'étrange et de la différence.*"³. Même la maladie (l'albinisme et la lèpre) devient prétexte à l'exhibition photographique. L'être humain est déshumanisé il n'existe plus que par le biais de son corps et devient

1 - Phéline Christian, "L'image Accusatrice", *Les cahiers de la photographie*, n°17, 1985, p. 20.

2 - Idem, *ibid*, p. 22.

3 - Favrod Charles Henri, "Etranges Etrangers", *Photopoche* n°39, Centre National de la Photographie, Paris, 1989.

un objet de curiosité et de spéculations fantasmatiques (cf. à ce sujet le portrait de Saartje de la Vénus hottentote).

Exhibitionniste, le photographe l'est également lorsqu'il s'attache à fixer le charme des beautés sombres. Pour ce deuxième type de photographie qui alimente le marché des cartes postales, le photographe recourt au studio, au flou et à des modèles dont la beauté correspond aux canons esthétiques européens à savoir la finesse des traits et de la taille. La représentation du corps dans la société occidentale étant conditionnée par un certain nombre de tabous, le photographe, afin de ne pas être sanctionné par la censure morale, respecte les conventions du nu pictural et ne photographie que des jeunes filles impubères dépourvues de pilosité ce qui, à l'époque, était considéré comme une manifestation sexuelle. Comme le souligne B. Noël, des photographies de nu, le photographe, pour pouvoir publier ce que la morale lui interdit de rendre public, va recourir à un alibi. *"Il va prendre cet alibi chez l'artiste, parce que le nu n'est publiable que s'il est artis-*

tique" 4. Même si en Afrique les positions et les attitudes des modèles révèlent certaines ambivalences - ces photographies s'avérant plus souvent érotiques qu'artistiques - l'exotisme qui s'en dégage autorise certaines entorses aux conventions imposées par la censure morale. En effet *"le public européen malgré son goût conventionnel admet les sujets équivoques quand ils sont exotiques"* 5.

Que ce soit par le biais de photographies scientifiques ou "artistiques" le photographe des colonies ne faisait que renforcer l'idéologie dominante de l'époque : les Africains étaient présentés comme des sauvages aux coutumes barbares et les Africaines comme de simples objets sexuels. La photographie qui à cette époque ne pouvait être considérée comme une oeuvre imaginaire offrait une "vérité corporelle" qui faisait défaut aux gravures des premiers explorateurs et devenait de ce fait un parfait instrument de propagande.

Véronique VICAIRE

4 - Noël Bernard, "Le nu", *Photopoche* n°24, Centre National de la Photographie, Paris, 1986.

5 - Leduc-Adine Jean-Luc, "L'Exotisme", *cahiers CRLH, CIRAOI* n°5, 1988, p. 464.

André KERTESZ :
substitutions, dualité et
distorsions du corps.

par Annie-Laure WANAVERBECQ

Durant le long parcours qui le conduit de Hongrie, en France, puis aux Etats-Unis, André Kertész élabore un langage photographique dont les arguments sont à la fois complexes, riches et novateurs. Ils ont également cette qualité commune de naître de la confrontation d'une sensibilité avec la réalité. Ils acquièrent à travers les aléas de celle-ci une densité et une subtilité expressives propres à définir un code kertésien.

Ainsi, lors de son arrivée en France en 1925, A. Kertész connaît certaines ruptures (culturelles, affectives...) qui transforment sa perception du monde. L'attention, l'intérêt qu'il porte aux êtres et à leur environnement sont toujours très présents. Mais il ressent désormais les difficultés d'appréhender un monde étranger qui s'offre morcelé, incomplet, ainsi qu'en témoignent,

par exemple, les nombreuses vues où les signes écrits sont présentés éclatés, abstraits, vidés de leur pouvoir signifiant. A. Kertész organise visuellement ces parcelles et construit d'autres liens avec cette nouvelle réalité¹.

A l'instar de l'écrit², le corps se fragmente, perd son enveloppe originelle. Dans le thème quasi obsessionnel de la jambe de bois on lit simultanément l'absence d'une partie essentielle du corps et la réponse à ce manque par un attribut plus ou moins illusionniste. Le corps ainsi présenté est une contradiction apparemment irréductible mais possible puisqu'il est à la fois un corps et une absence de corps : mort et vivant se côtoient, ne font qu'un. Ni absurde, ni larmoyant, le sujet traité par Kertész se présente telle la résolution du conflit entre abstraction/absence et réel/présence. Le corps vit hors ses limites physiques. L'homme investit le domaine du non-vivant. Ce substitut nécessaire doit répondre tant bien que mal au corps qui fait défaut, aider à donner naissance à une illusion. La cécité -réelle ou métaphorique² - telle l'impossibilité de parler du peintre Lajos Tihany (MF 34) ou la jambe mutilée (MF 132,174,196,199), appartiennent aux insistances propres à Kertész : "*ce qui fait tache par absence*"³. Mais dans ces der-

1 - Pour aider à la lecture de l'article, certaines photographies citées peuvent être consultées dans des ouvrages courants. Les chiffres renvoient au numéro de page et les initiales aux livres suivants : MF = André Kertész, *Ma France*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, Ministère de la Culture / Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, Paris, La Manufacture, 1990. MC = André Kertész, *The Manchester Collection*, 1984. PNY André Kertész, *Of Paris and New-York*, New-York et Londres, The Art Institute of Chicago / The Metropolitan Museum of Art, Thames and Hudson, 1985.

2 - Pour approfondir ces aspects de l'analyse, il est possible de consulter le mémoire de DEA, présenté par l'auteur de cet article à l'université de Paris-Sorbonne/ParisIV en 1991, dirigé par Michel Frizot et Bruno Foucart, et dont le titre est : "*Dialogues et monologues d'André Kertész - périodes hongroise et française, 1912-1925-1936*".

3 - M. Frizot, "Jardinier. Mine de rien.", in André Kertész, *Ma France*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, Ministère de la Culture / Association française pour la diffusion du patrimoine photographi-

niers cas, l'évidence est transgressée dès l'instant où l'homme cohabite avec son manque, le remplace par une image d'absence. De la même manière donne-t-on souvent le pouvoir de recréer des sensations liées à une réalité révolue aux photographies d'êtres morts ou lointains. L'image intègre la vie. L'inanimé appartient au monde à part entière.

Une scène de bistrot de 1927 (MC 59) confond en une seule situation l'image de la convivialité, chère à Kertész, concentrée autour d'un poêle, et celle de la jambe artificielle qui semble attirée par la chaleur comme un membre vivant. Pas d'anecdote, pas d'apitoiement.

L'idée qui veut que l'objet soit contradictoire à l'humain, ou exclu ou dominé par lui, est ici battue en brèches, ainsi que celle qui englobe l'individu en un tout indivisible. L'un et l'autre sont morcelés, livrés aux aléas du temps et du hasard, de leurs rencontres fortuites. Quand Kertész photographie une jambe de bois posée sur un lit ou des jambes de mannequin dans un atelier de sculpteur (MF 53), c'est à leur humanité qu'il s'intéresse, à leur fonction illusionniste. L'objet s'exprime et l'homme entretient avec lui des relations qui lui permettent de pénétrer dans tous les mondes possibles. L'homme est omniprésent mais sans hégémonisme.

Lors du reportage sur l'Académie Française, Kertész photographie un vieux mannequin coiffé d'un casque ainsi qu'un vieux fauteuil usé près d'une bibliothèque. Simulacre de présence, souvenir de présence. Tout confère à brouiller les frontières entre animé et inanimé, à révéler l'humanité de chaque chose, à chercher une présence là où ne se manifeste que le vide.

Si la jambe de bois est un substitut

que, Paris, La Manufacture, 1990, p.154.

infligé à certains, d'autres attributs s'avèrent indissociables de quelques personnalités. La représentation, par des éléments réels, d'une pensée, d'une aura, d'une fonction, d'une qualité est dès lors un argument du même registre. Les portraits, par exemple, se dissocient rarement de l'intégration d'objets significatifs. Personnages et contextes se superposent et, à l'inverse de la physiognomonie, le visage peut rester muet, le décor supplée. Systématiquement, ce procédé est utilisé pour les portraits, qu'il s'agisse de politiciens, d'hommes de sciences ou d'artistes (MF 46, 50, 56, 60). Une superbe composition d'ombre et de lumière, un livre ouvert constituent le portrait de Jan Slivinsky (MF 118) dont le visage est, cette fois, presque totalement exclu. Kertész est attentif, désormais, à ce monde fragmenté dont la cohérence n'est pas celle d'unités définies par le langage et juxtaposées les unes aux autres mais celles de parcelles visuelles dérivant, se rencontrant, s'associant.

Le Quatuor (MF 78) regroupe, autour de la trouée symbolique de la partition, des mains et des instruments. La main n'est plus seulement outil du toucher, mais aussi évocation d'un mélange de qualités tant tactiles qu'auditives. Le "portrait" des mains remplace celui fait ordinairement d'un personnage : il traduit mieux le visible et l'invisible.

Habile aux jeux de substitutions, Kertész devient prestidigitateur. L'objet, au delà de sa fonction d'attribut ou de suppléant, acquiert la place principale. Il inverse les rôles, envahit la scène : l'image use d'illusions pour créer "sa" réalité, élimine l'être et le réel au profit d'un imaginaire tangible.

Spectateur attentif de fêtes foraines - ce qui n'est pas sans rapport avec le monde du jeu et de l'illusionnisme - Kertész y élabore l'une des facettes les plus riches de son répertoire. Vision qui ne tardera pas d'ailleurs à faire école. Les chevaux de bois - présents déjà parmi les souvenirs transfigurés de la Hongrie² - deviennent à nouveau le sujet d'une photographie de 1929 (MF 107). Entassés, retournés, ils perdent cette fois toute référence vivante. Par contre, les visages qui dominent l'ensemble sont étonnamment expressifs. Ces décors de manèges, jaillissant de l'obscurité de la remorque, prennent vie subitement, paraissent scruter la rue de leurs yeux fixes. Délimitée strictement par l'ouverture de la roulotte, la scène provoque un trouble né de l'agglomération, de l'imbrication étroite de ces objets-corps, de notre incapacité à les dissocier et à les identifier à coup sûr rapidement tant la netteté des visages et des yeux rassurent et inquiètent à la fois.

Non sans humour, A. Kertész photographie en 1928, Quai Voltaire à Paris, deux sculptures regardant par une fenêtre : équivoque d'une vue n'appartenant pas à la logique commune. L'ordre des choses est également bousculé quand une statue paraît conduire une charrette tirée par un homme (MF 208). La statue, selon toute évidence, domine, trône. Cette argumentation, Kertész l'a choisie, chassant tout détail superflu, toute interférence, ainsi qu'en témoigne la série des contacts à laquelle appartient cette vue. L'angle de vue fabrique l'ambiguïté.

Si le thème de la substitution intervient dans l'oeuvre de Kertész après son arrivée en France, celui de la dualité, par contre s'avère permanent. En effet, personnages, objets et décors orchestrent le plus souvent un jeu de résonances et de corres-

pondances qui fonctionnent sur une double présence contradictoire ou complémentaire². Tous ces procédés renvoient inmanquablement à une dualité spatiale ou temporelle, fortuite ou fabriquée.

Kertész en explore une autre voie dont l'expression est bien plus forte encore : la dualité de l'homme face à lui-même, à sa copie, à son reflet. Cette perception se devine déjà dans les vues où l'objet rivalise avec l'homme, prend sa place, sa fonction, s'anime. Kertész se prend au jeu des ressemblances ambiguës et lorsqu'il photographie un homme assis près de la gare Saint-Lazare (PNY 50) un mannequin gesticule dans les airs en dominant curieusement la scène.

Supérieure à l'affiche grâce à son volume et à sa mobilité, la marionnette est la copie idéale de l'homme. A. Kertész réalise un reportage sur ce thème à Lyon (MF 191). Le sujet par ailleurs revient fréquemment dans ses photographies. Dans les vues des marionnettes du Jardin du Luxembourg, il prend soin d'inclure le marionnettiste. Ce dernier n'est plus rejeté dans les coulisses ou derrière le drap noir : manifestation visible d'un corps séparé de l'esprit qui l'anime. Sur une autre photographie, un clown de fête foraine converse avec une marionnette de la taille d'un enfant. Maquillage et mimiques créent l'illusion de la ressemblance. Le mannequin de Foujita, photographié debout à côté du peintre est, quant à lui, redondance explicite. Les silhouettes de la Place de la Concorde (MF 216), telles deux couples de jumeaux, se dédoublent à nouveau sur la chaussée luisante.

Le miroir est un atout idéal dans la permanence du langage kertésien. Double, parfait de soi, il permet en outre de mettre en contiguïté des mondes qui apparemment

n'auraient jamais dû se rencontrer. La photographie de Miss Gunvor Berg (PNY 133) présente le dos et la face d'une même personne ainsi que les deux murs parallèles d'une même pièce. Comme symbole d'un autre reflet de l'être, l'autoportrait peint démultiplie l'individu. En saisissant le reflet fugitif, seule la photographie fait cohabiter le réel, son image exacte et l'imaginaire.

La dualité de l'être interroge particulièrement Kertész. Grâce au miroir il aborde de front cette question en filigrane dans de nombreuses photographies. De fait, les objets, les oeuvres, les écrits sont présentés tels des prolongements de l'homme. Le miroir, lui, est un reflet sans interférence, sans phases transitoires. Image pure, le reflet s'installe à côté de la réalité, la redouble totalement, revendique un pouvoir - à l'instar d'une photographie. Kertész exprimait cette même intention lorsqu'il photographiait le reflet de son frère dans l'eau et qu'il retournait le négatif (Baignade. Duna Haraszti. Hongrie. 14 Septembre 1919). Nous vivons avec des images du réel, de nous-mêmes, autant qu'avec le monde tangible. La fugacité ne change rien à cela. Il suffit d'être attentif.

Le portrait d'Ida Rubinstein est un visage dédoublé par son reflet inversé. De façon similaire, de la physionomie de la Comtesse Karolyi, Kertész ne laisse voir que "l'image d'un reflet" (PNY 33). En contact avec son double par la main, le personnage consent à être ce tout fragmenté. L'enveloppe humaine n'est rien puisque l'être n'y entre pas totalement et n'y reste jamais enfermé complètement. Kertész confirme son impression, non sans une certaine pointe d'humour, lorsqu'il légende

ainsi le "portrait de Monsieur Aguet : Monsieur Aguet une fois et demi". Enfin, de l'homme qui lit au restaurant Chartier (PNY 163) les miroirs restituent deux images en sus de celle que l'appareil photographique ferait seul.

Double transformé, déformé, l'ombre appartient dès lors à cette même grammaire kertésienne. Elle en est, en effet, un élément majeur. Contrairement à ceux pour qui l'expérience est passagère (Nadar, Stieglitz...) Kertész l'emploie comme argument permanent de son répertoire. Les ombres ne sont jamais pour lui une possibilité de déformations dramatiques (telle "La rue de l'inquiétude" d'Umbo), de compositions picturales et esthétiques (J. Funke, S. Stone, H. Loew, M. Raviv-Vorobeichic...), de recherches formalistes (Rodtchenko, Ilse Bing...) ou de combinatoires intellectuelles et graphiques (Piet Zwart...). Kertész ne se situe dans aucune de ces mouvances.

Son intention n'est en rien de brouiller les pistes, de dénaturer la réalité, d'en extraire des fragments hors du temps et de l'espace, déliés de toute attache. Pour lui, l'ombre se révèle être le compagnon inséparable de l'homme ou de l'objet, un étirement de la présence (MF 185,223). Ainsi les chaises accompagnées de leur ombre - thème qui connaîtra une riche descendance - ne se diluent-elles pas en abstractions. Elles sont l'illustration du point de vue qui n'est autre que "This also exists"⁴. L'ombre est vie : significative, évocatrice, constructrice. Sans elle, la vue du pont de Grenelle (MF 224) basculerait dans un déséquilibre formel. Kertész ne décrit ni monde ni homme nouveaux : il révèle tout simple-

4 - Cité par Kertész : "...We went swimming in the pool every day, and I realized the distortions in the water. When I photographies them my comrades said, "You are crazy. Why did you photograph this ?" I answered : "Why only girl friends ? This also exists." in *Kertész on Kertész, a self portrait*, Abbeville Press Publishers, New-York, 1985, p.24.

ment le monde à lui-même. Ce qu'il montre est là, présent à tous. Aucune contorsion esthétique ne se justifie. Si les choses paraissent étranges, c'est que nous ne les regardions pas vraiment. Des ombres humaines habitent, tels des fantômes, le mur des berges de la Seine sur lequel s'appuie une bicyclette solitaire (MF 184). Une fois de plus, le hors-champ pénètre le cadre ; le fugitif et l'immobile se conjuguent ; l'imaginaire interfère l'identifiable. Kertész explore un superbe paradoxe : l'image n'est qu'image de la vie, mais seule à savoir la préserver d'elle-même et la révéler à elle-même, mensonge constant et vérité absolue.

Contemporain de nombreuses expériences formalistes, Kertész n'est pourtant tenté par aucune d'elles, par aucune idéologie prégnante. Il ne manifeste d'ailleurs aucun intérêt pour les photogrammes, photomontages, surimpressions ou autres astuces techniques. Les deux manipulations qu'il pratique couramment sont le recadrage et la plongée. Dans le premier cas, le procédé se résume à une volonté de concentrer les effets expressifs ; dans le second, il permet l'élargissement d'un champ d'investigations préexistant.

Le portrait d'André Lhote (MF 56) permet ainsi d'appréhender plusieurs données simultanément, possibilité offerte uniquement par la place prise par le photographe (le décor, le geste, la démultiplication d'un même tableau, la relation en miroir entre l'artiste et son oeuvre...). Dans les vues du Carrefour (MF 104) ou de L'avenue Junot (PNY 32), toutes les activités cohabitent : rapprochées artificiellement dans un plan unique, elles restent identifiables. L'ambition de Kertész n'est en aucun cas

une dénaturation mais essentiellement une mise en contiguïté d'événements qui ne pourraient être perçus dans leur ensemble s'ils étaient observés du sol. Ceci s'apparente davantage à l'orchestration symphonique qu'à l'expérimentation formelle "sans états d'âme"⁵.

Les ombres projetées (MF 214, PNY 161) ne s'écartent pas du même projet. Elles sont extensions du monde réel et inéluctablement liées aux hommes. Kertész n'est cependant pas un contemplatif. Il s'empare, au profit de son propre code, de deux clés intrinsèques au processus : la dissymétrie et la déformation. Par leur usage, il suscite la perméabilité entre imaginaire et réalité, sans exclusion.

A nouveau, il ouvre le dialogue entre l'être et l'image sans la possibilité pour l'un d'effacer l'autre. Sa démarche, loin d'être conceptuelle, revendique pour la photographie une place parmi les vivants, à la manière de l'aveugle qui utilise l'alphabet Braille pour pénétrer et prendre une mesure du monde, communiquer avec lui. Mais l'ombre refuse, à la matière dont elle naît, un sens plein, clos et définitif. Elle brouille les frontières entre l'être physique et l'être perçu. Elle permet d'envisager une existence au-delà du tangible. Ces photographies se refusent d'ailleurs à nos efforts descriptifs car aucun moule ne peut les circonscrire. Leur instant est fragile, fugitif et sans objet précis. Elles seraient de l'ordre de "l'incident", de ce "mode graphique d'exister", termes par lesquels Roland Barthes procède à une approche de la poésie japonaise classique :

"Le nombre, la dispersion des haïku d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part, semblent diviser,

5 - A propos de Laszlo Moholy-Nagy, M. Frizot, in *Histoire de voir : Le médium des temps modernes, (1880-1939)*, Photopoche 41, Paris, Centre National de la photographie, 1989, p.96.

classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'évènements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer" ⁶.

Enfin, les distorsions, si souvent considérées tel un aparté, une échappée discordante de l'oeuvre d'A. Kertész, en constituent pourtant un thème majeur et récurrent. Elles se manifestent à la manière d'un fil d'Ariane dans le dédale des signes kertésiens et se font l'écho fidèle, et même le point d'orgue, de leur évolution.

Ce type de photographies ne constitue pas une innovation (voir à ce sujet Louis Ducos du Hauron, Léon Gimpel, Charles Chaplot...). Kertész ne se préoccupe pas, selon toute évidence, de savoir si le procédé est novateur ou non. Il n'est pas, non plus, un imitateur. Pour s'en convaincre il suffit de constater avec quelle insistance il recherche les effets de déformation, durant toute sa carrière, et par différents biais. C'est donc bien à l'intégralité de son oeuvre et à son parcours personnel qu'il faut confronter cette célèbre série "Distorsions" de 1933, (MF 141 à 151, PNY 184 à 191). Du "Nageur sous l'eau" (MC 158) de 1917, Kertész dit lui-même que c'est sa première photographie de distorsion ⁷. A propos de la "Danseuse burlesque" (Satiric Dancer) de 1926 (MF 41) il fait une seconde allusion en ces mots :

"People in motion are wonderful to photograph. It means catching the right moment - the moment when something

changes into something else. It shows a kind of distorsion similar to that in the photograph of the swimmer." ⁸.

"Les gens en mouvement sont merveilleux à photographier. Cela signifie attraper le bon moment : le moment quand quelque chose se transforme en quelque chose d'autre. Cela montre une sorte de distorsion semblable à celle qui se trouve dans la photographie du nageur."

Ceci précise très clairement que Kertész ne recherche ni les monstres, ni la fantasmagorie. Il guette le déploiement des êtres ou des choses, leur mutation, dont l'expression furtive saisie par la photographie vient dire plus totalement ce qu'ils sont. Les déformations - ombres et miroirs déformants - ne créent rien : conformes à la pratique qu'il applique à tous ses sujets, elles interrogent un réel à l'infini, l'épuisent tout particulièrement dans ce cas puisque chaque instant offre une nouvelle découverte. Les distorsions de Carlo Rim (1929) (MF 84, et nombreuses inédites) à l'instar de celles de 1933, se présentent en une série, image même d'une multitude d'instantanés renoués, sorte de coupe dans le temps dont on maîtrise la course en s'emparant de ses plus infimes manifestations. Ce procédé rejoint ceux qui suggèrent la dualité, mais cette fois la notion, mise en abîme, s'affole. Ce qui était fortuit au départ est désormais provoqué. L'homme est ici confronté à un double qui ne lui ressemble pas et qui s'avère finalement insaisissable. Le cas est tout aussi vrai pour les ombres projetées.

Moins sereines, certaines distorsions ne sont que les fragments d'un double ca-

6 - R. Barthes, *L'empire des signes*, Les sentiers de la création, Genève, Champ-Flammarion / Editions d'art Albert Skira, 1970, p.101.

7 - A. Kertész, *Kertész on Kertész, a self portrait*, Abbeville Press Publishers, New-York, 1985, p.25.

8 - Ibidem, p.55.

9 - P. Francastel, *La réalité figurative*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p.176.

ché et impénétrable. Et c'est à l'aide d'une saturation d'expressions que Kertész tente de s'en approcher. Il met à jour la dissymétrie intrinsèque à l'individu, condition fondamentale à une identité singulière. La symétrie ne peut-être, en effet, qu'idéalisation, perfection imaginaire ou qualité d'oeuvres humaines.

*"...le problème de la symétrie est indiscutablement lié à la relation de l'objet et du sujet ; il touche au problème du caractère unique de l'événement. La symétrie est du domaine de la forme, l'événement du domaine de la vie."*⁹ écrit Pierre Francastel.

Il est par ailleurs remarquable que Kertész bouscule cette notion de perfection alors qu'il traite de nus féminins, contrecarrant du même coup toutes les idées reçues, et les plus enracinées, en matière d'art et d'esthétique. N'ayant jamais travaillé sur ce thème (hormis quelques vues en Hongrie), il le souligne d'un double intérêt. Le corps nu est justement celui qui est dépourvu d'attributs, d'objets suppléant à son expressivité. Il ne peut que se répéter lui-même, ou redire indéfiniment les multiples connotations qu'il a suscitées de tout temps. Kertész ne se résout pas aux systèmes clos : il invente donc pour le corps cet écho amplifié et démultiplié. Dès lors qu'elles traitent du corps nu, qu'elles transgressent les tabous et le code établi en la matière sur le plan pictural, ces images sont infiniment novatrices.

Au moyen de signes de plus en plus épurés, saturés, André Kertész a la volonté

de percer le masque des apparences, de rendre tangible ce qui ne l'est pas et possible l'impensable.

Il y investit sa vie : mieux encore, il la construit au fil des images. La place qu'il donne à l'homme fait de lui un humaniste, mais dirons-nous, un "humaniste singulier", puisque sa vision reste rigoureusement personnelle.

Il n'a aucun désir de faire école. Si un ton similaire se retrouve dans l'oeuvre de certains photographes, on peut penser que ce langage, intelligible, s'est mis au service de récits que chacun a bien voulu lui confier, subjectivement. On peut cependant regretter que certains signes soient devenus, pour d'autres - quelques dix années plus tard - des recettes vidées d'intentions, d'investissement.

Les photographies d'André Kertész ne sont pas de celles qui entrent facilement dans "les petits moules à gâteaux"¹⁰.

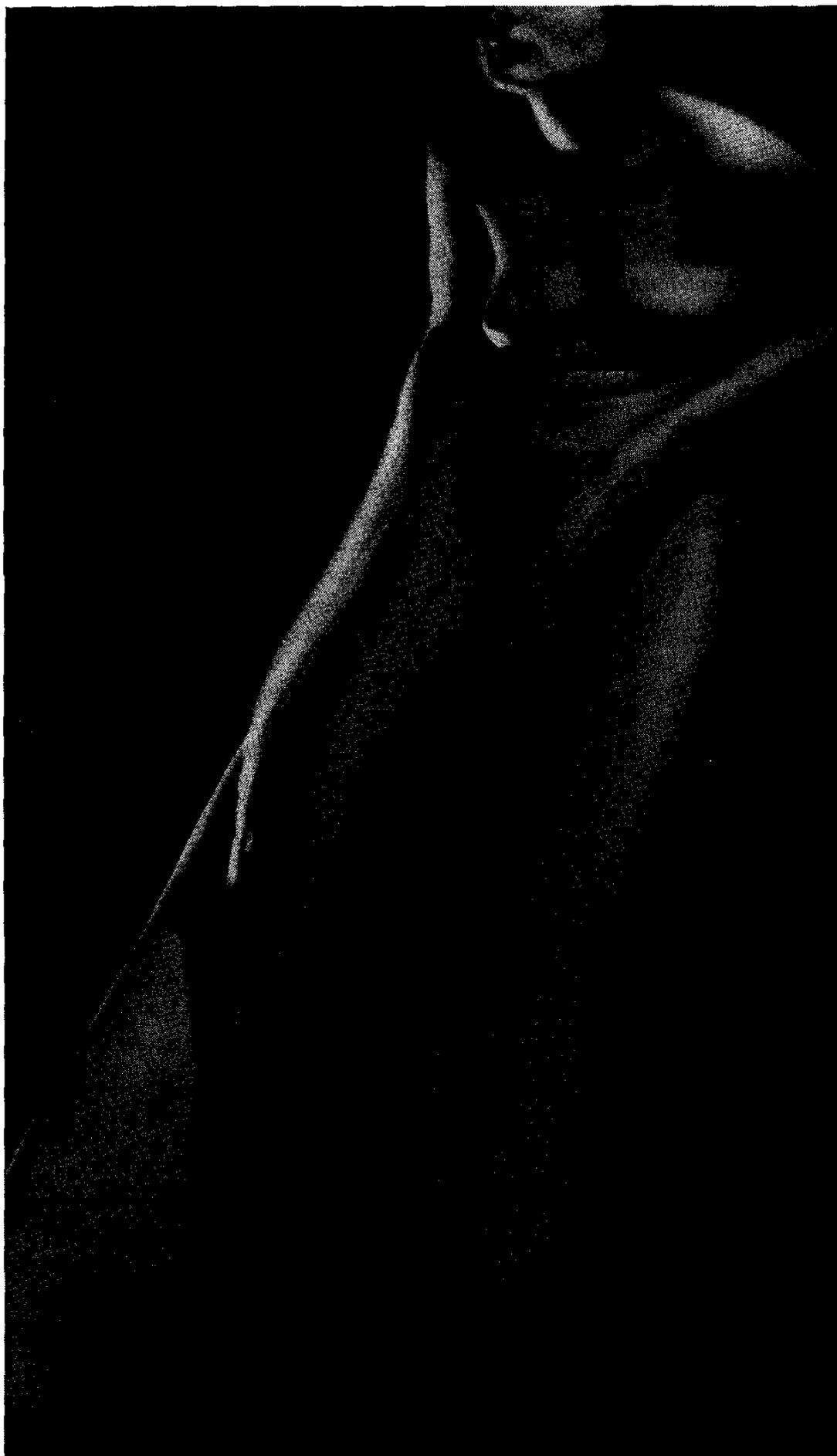
"Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. Nous nous apercevons alors de tout ce qui nous lie.

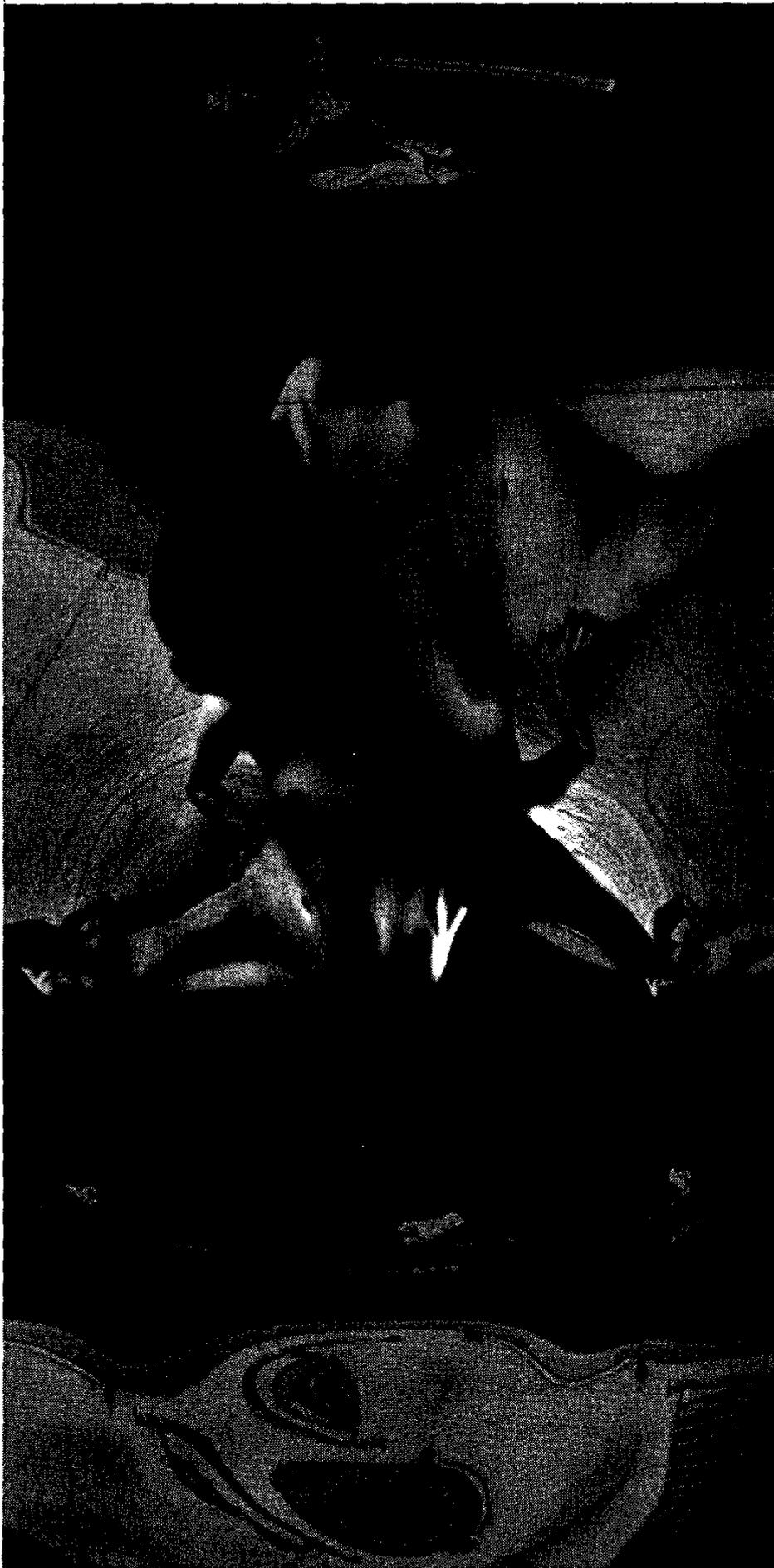
*Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous."*¹¹.

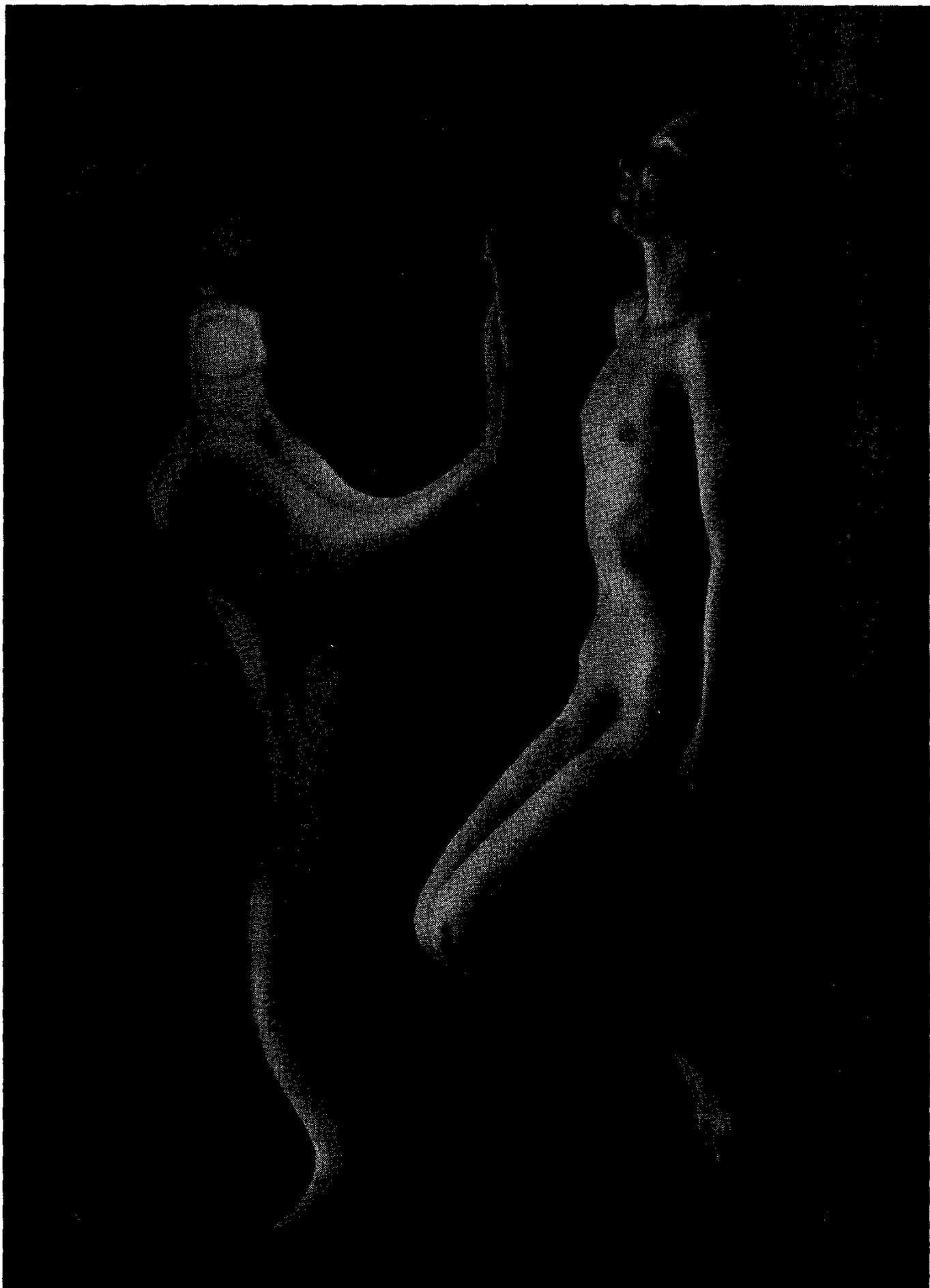
Annie-Laure WANAVERBECQ

10 - Expression empruntée à P. Picasso.

11 - Paul Eluard, préface de *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, avec cinq dessins d'André Lhote, 1920.







A vue de nez : le cinéma dans
L'homme foudroyé

pour Peter Greenaway

par Philippe BONNEFIS

Voici les quelques lignes que je trouvais, l'autre jour. Un propos anonyme extrait d'un magazine quelconque :

"La fraise doit son nom à son parfum exquis. En latin, fragra. Jusqu'au XVII^e siècle, on ne connaissait que la fraise des bois qui poussait à l'état sauvage. Sous Louis XIV, des essais de culture en serre chauffée donnèrent de piètres résultats: les fruits restaient petits. Mais, en 1713, le capitaine Frézier, officier de marine dont le nom n'a rien à voir avec le fruit, mais quelle coïncidence! rapporta de ses voyages cinq pieds de fraises du Chili qu'il planta dans son jardin de Plougastel. Et c'est ainsi que, outre un traité sur les feux d'artifice, on doit à ce capitaine les quelque cent variétés de fraises actuelles : Gariguettes et Favettes d'avril, aux robes orangées et rouge vif, Belrubi d'été, nuancée de rose et de pourpre, et, pâlisant aux rayons obliques de l'arrière-saison, la Selva automnale.

De Versailles au Chili : c'est la moitié du monde qui tient dans un carré de fraises, l'infini dans un mouchoir de senteur...

Autant que Blaise Cendrars, j'aime ces rêveries liliputiennes. Il semble qu'on regarde tout l'univers par le gros bout de la lorgnette. Que les perspectives se creusent; que l'étendue, que l'immensité se développent à vue de nez.

Car le nez voit. *"La Méditerranée sent l'armoire à linge et le placard à confitures"* (HF, 70)¹. C'est un peintre qui parle. Or, un peintre sait de quoi il parle. La peinture, ça sent. Peinture à l'essence, peinture à l'huile, qui est proprement l'huile d'œillette. A la surface des liquides, dans lesquels on plonge un corps gras, il se forme ce qu'on appelle des yeux. Certes, l'œillette des peintres ne dit l'œil que par abus, et dans l'ignorance de la vieille langue. On ne contestera pas, en revanche, l'œil qui est dans œillet. *"Marseille sentait l'œillet poivré, ce matin-là"* (77). Parfumage.

Il n'y a pas qu'une seule façon d'occuper l'espace, de se l'approprier. Et il arrive que l'odorat, mieux que la vue ou que l'ouïe, en donne un sens plus juste. Songeons à ces marins qui vont au flair. A ces *log-books* dont les pages, toutes brûlées de sel, *"sont remplies de notations olfactives"* (72).

La remarque n'est pas neuve? Du moins est-elle d'à-propos. Occasion pour moi de saluer l'invention du capitaine Frézier, navigateur et coloriste, parfumeur et pyrotechnicien, et d'en associer le souvenir à *L'homme foudroyé*. A ce livre dans lequel, nez au vent, je me suis déjà imprudemment engagé. Un livre qui, passé son prologue, nous transporte à Marseille, la

1 - Les renvois à l'œuvre de Cendrars se feront ici aux quinze tomes de l'édition des Œuvres complètes au Club Français du Livre. C'est à cette édition que je me réfère entre parenthèses après chaque citation, sans indication de tome et sous la forme simplifiée que voici: HF pour *L'Homme foudroyé* [in IX], TD pour *Textes divers* [in XIV], Entr. pour *Blaise Cendrars vous parle* [in XIII], TT pour *Trop c'est trop* [in XV], A pour *Aujourd'hui* [in VI], NF pour *Une nuit dans la forêt* [in VI], HMC pour *Hollywood, la Mecque du cinéma* [in V].

plus ancienne des cités gauloises, une ville qui vient de loin, qui a traversé les siècles, fait elle-même un voyage de plus de deux mille ans, et qui nous arrive n'en ayant rien conservé apparemment que le nom de Lazare, aux syllabes si légères, exhalées, volatiles, comme une émanation de son âme envolée. Plus évocateur, assurément, du souffle subtil, presque insaisissable, des pourritures humaines que de "l'ami personnel de Notre-Seigneur" (81). Oui, du "Lazare odorant" du poème *Le flacon*, auquel, je n'en suis donc pas surpris, nous renvoie nommément la séquence inaugurale du *Vieux Port* dans sa dédicace au docteur Fiolle, ce médecin dont Cendrars précise encore qu'il habitait rue Paradis, afin que nous ne doutions plus, lorsque viendrait pour nous l'heure de visiter la crypte aux sarcophages de la Basilique Saint-Victor, au lieu-dit *Le paradis*, que cette fiole, comme toutes celles de son espèce, ne dût être elle aussi qu'un flacon de catacombe. "De même que le son le plus sublime avoisine le bruit, de même le parfum le plus profond touche aux morts et à leur pourriture" : il n'était peut-être pas utile que Michel Serres s'acharnât sur cette idée². Le seul nom de Lazare, dans sa durée, sa diffusion, en était le plus sûr propagateur. Comme l'est, contre toutes les philosophies du langage, le nom si décrié de la rose...

Transport des sens et de l'esprit, véhicule de l'âme, - comme le nom de la rose, venu du fond des âges, le nom de Lazare nous arrache à nous-mêmes et nous tire après lui. Rien ne confirme, en effet, qu'Alain Corbin soit fondé à écrire, ainsi qu'un peu vite il l'écrit dans *Le Miasme et*

la jonquille, que "la fonction essentielle dévolue à la sensation olfactive [...] est de promouvoir le narcissisme"³. Echo, la nymphe Echo se serait-elle souvenu que le nard et le musc, que l'odeur aussi est un appel, qu'elle eût donné alors à ses accents l'expansion des choses infinies: à l'image du Maupassant de *La Vie errante*, Narcisse ne savait plus vraiment s'il respirait de la musique ou s'il entendait des parfums⁴; Narcisse, comme chez Tournier, devenait Ulysse et l'on changeait de mythe.

C'est au *Criterion* que s'achève ce livre qui commence à Marseille. Au *Criterion*, savoir, suivant ce qui est dit, "en face la gare Saint-Lazare" (196). Tandis que, de l'autre côté, de cet autre côté qu'on nomme parfois la vie, c'est place de la Madeleine, et donc face à l'église qui consacre à Paris la mémoire de celle dont la légende veut qu'elle ait été la sœur de Lazare, la délicate, la suave, experte en cette science des arômes qui est la plus douce des médecines, que Blaise Cendrars, sur le point de nous quitter, situe son agence de voyages. "Depuis cinquante ans, je passe une fois l'an à la fameuse agence de la Madeleine pour renouveler ma place pour le premier voyage dans la Lune" ("*Bourlingueur des mers du sud*", TD, 318).

De Saint-Lazare, on va au Havre, qui, de corne ou d'ivoire, est, avec Marseille, à la date, l'une des portes du monde. De la Madeleine, dans la Lune : Enfer ou Ciel, qu'importe...

Si vaste est l'odeur, le mot est de Giono. L'odeur de la paille, "pleine de routes et de chemins"⁵, et, grande comme la mer, cette odeur de narcisses. Une odeur

2 - *Les cinq sens*, Grasset, 1985, p. 178.

3 - *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Aubier-Montaigne, 1983, p. 96.

4 - *La Vie errante*, Conard, 1902, p. 18-19.

5 - *Pour saluer Melville*, in Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la

entraînante, et qui exerce sur nous "une violence de rapt, d'enlèvement et de départ", comme on le lit dans ce *Noé*⁶ qui est au maître de Manosque ce qu'est Rome à Fellini, son *Giono-Marseille*.

*

D'un Marseille l'autre, et c'est le même. Il y aurait beaucoup à dire, j'imagine, de cette équivalence. Plus encore des moyens perceptifs mis en œuvre pour l'établir. Je n'en dirai rien, cependant, laissant à de modernes Fourier, s'il s'en trouve, le soin de nous expliquer le mystère de ces "affinités aromales" qui font deux écrivains, que tout oppose par ailleurs, communier dans la même hallucination olfactive. Bel objet de réflexion, sans doute, mais que je m'en voudrais presque d'avoir suscité, car tel n'est pas l'objet de mon propos. A peine même si cet objet se peut dire l'odeur, qui n'est en toute rigueur un objet pour personne, exclu par la philosophie de la sphère des connaissances, sans dignité conceptuelle⁷. Aussi bien, je le répète, l'odeur, aujourd'hui, ne sera pas mon objet.

Pas plus qu'elle n'a jamais été l'objet de Blaise Cendrars, quelque apparence du contraire qu'il ait pu nous donner dans *L'Homme foudroyé*, où les savantes considérations qui ouvrent la section du *Vieux Port* sur le rôle planétaire que joue l'odorat dans la migration des oiseaux, sur les miasmes méphitiques dont les chasse-neige en montagne déchirent le suaire, sur les sueurs de l'âme émérite, l'odeur de sainteté, les fragrances ineffables qui émanent du

tombeau de Marie-Madeleine; où tout cet arsenal aromatique, "bouquet du monde" (*Entr.*, 63) dont les fleurs l'une après l'autre, activant des zones à chaque fois particulières de la psyché, viennent, selon le vœu de Jean-Jacques Rousseau, revivifier la pensée; où ces belles pages, hélas ! n'ont à l'évidence qu'une valeur proématique. Impressionnantes, certes, mais sans lendemain. Sans suite.

La suite, c'est un fait, ne brille guère, sous ce rapport, par l'originalité. La cuisine de Provence embaume l'ail, le laurier et le thym, et ses garrigues, la nuit, fument comme des cassolettes... Dieu me pardonne ! j'allais oublier l'anis, oublier les œillets, les inévitables œillets de la Côte d'Azur, Marseille et ses relents de savonnerie (86, 115, 167). Air connu, mille et mille fois respiré dans tous les guides de voyage. Que n'égaie, à vrai dire, aucune note nouvelle. L'hysope et la rue sont nommées, mais elles n'ont pas d'odeur (130). Le patchouli eut son heure de gloire sous la Restauration, ce n'est plus, de nos jours, qu'une faute de goût. Au reste, c'est bien ce que le texte veut dire. La femme à Mick s'en inonde (139). *Odor di femmina*. Le puritanisme des références de Cendrars, en ces matières, ne laisse pas d'étonner. On échappe même à l'Eau de Cologne, si ennuyeuse, si provinciale et, pour tout dire, militaire. Napoléon, pour rien au monde, n'eût manqué au rite. Montré du doigt, le flacon, au *Noailles*, n'est seulement pas débouché. Jusqu'à la Dame en noir: elle a perdu son parfum ! Madame de Pathmos fait l'amour

Pléiade", t. III, p. 22.

6 - *Noé*, in Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, "Biblio-thèque de la Pléiade", t. III, p. 675.

7 - Sur cette question de l'odeur, ou des odeurs, voir le numéro spécial que la revue *Autrement*, dans une remarquable livraison, lui a consacré en septembre 1987. M'ont été tout particulièrement utiles, les articles d'Annick le Guéer, "Les philosophes ont-ils un nez?", "Du miasme au microbe", de Jean-Luc Vuarnet, "Les flacons de l'âme ou l'odeur des saints", de Robert-Henri Guerrand, "Les bourgeois sont au parfum!", de Yanne Faguen, "Les parfums de la salle en noir".

nature, "sans fard" (182). Juste un soupçon de vanille. L'odeur même de sa peau. Aussi rien de moins spectaculaire (s'il faut que l'odorat offre des jouissances égales à celles de la vue) que la couche ici des deux amants : théâtre "d'un échange ininterrompu et sans cesse renouvelé d'effluves, d'épidermes" (184).

Effluves et épidermes, comme nous sommes loin du *Cantique des cantiques* ! Proches, en revanche, littéralement proches de cette phrase dans laquelle Cendrars, en commençant, comparait "l'odeur vivifiante" de l'océan à celle, "agaçante, curieuse, enivrante" d'une pellicule qui s'effluve (74). Où le latin *pellis* traduit le grec *derma*. Où les mots, en conséquence, sont les mêmes. Et les réalités, peut-être, que ces mots désignent ou signifient.

Ne cherchez plus le parfum de la Dame en noir, il est dans la boîte en fer-blanc où se décomposent "les sels d'argent des photo-cellules" (74) : de spire en spire, s'enroulant sur lui-même, le parfum passé film. Comme par substitution, réaction chimique dans laquelle un atome permute avec un autre atome, ou simple remplacement. Changement d'objet sinon d'état. Ainsi du tour de passe-passe dont l'"affaire de carburant national" (147), qui motive le départ de Cendrars pour le Brésil, est le prétexte dans *L'Homme foudroyé*, lorsque, reprise à nouveaux frais depuis un texte de *Trop c'est trop* dédié à Georges-Henri et à Véra Clouzot (IT, 67-71), elle se transforme en l'"idée d'un grand film brésilien", sans artistes ni stars, un "film de propagande", très couleur locale, "100% national". Dates, circonstances, tout concorde en effet, les deux affaires n'en font bien qu'une. Concours financiers, appuis officiels, intervention directe de la Présidence : dans la relation que nous fait Cendrars de ses démêlées cinématographiques au Bré-

sil, c'est sans la moindre peine que, jusqu'à son dénouement (la Révolution qui, dans les deux cas, vient mettre un terme brutal à l'entreprise) on peut suivre l'histoire de sa lutte contre les trusts et monopoles des grands marchés pétroliers. Des deux récits, le second n'est que le décalque du premier. La supercherie se laisse aisément découvrir. Aussi, pour espérer que le secret n'en fût point éventé, eût-il fallu nous supposer dépourvus tout à fait d'odorat. Car, enfin, serait-elle le produit de la distillation de la canne à sucre, que l'essence verte n'en resterait pas moins toujours de l'essence : ce liquide léger, volatile, à l'odeur si tenace. Le film sur le Brésil, à dix ans de là, en est encore tout imprégné, baignant dans ces vapeurs d'essence dont il n'est lui-même que le résidu solide; en quelque sorte, le lointain sous-produit.

Après le parlant, le sentant. Le jeu d'interactions qui dans l'œuvre de Cendrars lie les textes entre eux n'aura-t-il pas eu pour effet d'anticiper les réalisations d'un dispositif aussi complexe que celui de l'Odorama à la Cité des Sciences ? Mais aussi avec quelle élégance le problème technique de l'évocation réciproque de l'odeur par l'image aura-t-il été par elle résolu ! Nul besoin ici d'un carrousel d'aérosols : la littérature fait tout, qui, au surplus, nous arme d'une métaphore inédite dans notre exploration du Septième Art. On a comparé le cinéma au théâtre, on l'a comparé à la musique, à la peinture, à l'architecture, - à la sculpture même. Il revenait à Cendrars d'emprunter en sa faveur au langage des associations olfactives. Non, décidément, l'odorat n'est pas "un signe de dégénérescence" (71). Sans que l'on s'en rende toujours compte, il a fait au contraire bien du chemin, s'est avancé fort loin sur la voie du progrès. Au point d'être aujourd'hui à la veille de s'emparer de l'invention des

frères Lumière. Si même le forfait n'a pas été déjà perpétré. Pour Cendrars, en tout cas, qui va toujours aussi vite en besogne, c'est chose faite. Le trop célèbre roman de Gaston Leroux est à récrire : de la Dame en noir, les salles obscures ont pris tout le parfum. *L'Homme foudroyé* raconte l'histoire secrète de ce larcin, version entièrement inédite du mythe de Prométhée.

*

Qu'il me soit permis d'abord d'observer, après d'autres, la place qu'y occupe le cinéma. Une place immense; une place diffuse surtout, comme une sorte d'ubiquité. Muri au soleil des studios (fussent-ils, et à plus forte raison, purement imaginaires), d'entre tous les livres de Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, qui se veut pourtant une palinodie, qui brûle ses faux dieux, renonce au cinéma, à ses pompes, à ses œuvres, est sans doute le plus accompli de ses ciné-romans. Nulle part ailleurs, en effet, l'expression "c'est du roman" ne retrouvera le sens plein que lui confère *L'homme foudroyé* où le rêve de cinéma, si rêve il y a, est un rêve éveillé. Et non, surtout, je ne sais quel sombre ou amer ressassement, mais quelque chose d'allègre. C'est cela même, un allégre : *allegro vivace*, dont la gaieté, dont l'entrain dure ce que dure le roman. C'est en cinéaste qu'il débarque à Marseille, avec armes et bagages; Blaise Cendrars et son troupeau d'éléphants, *Good morning Babylonia*. C'est en cinéaste que, par la bouche de Sawo, il donne conger au lecteur, "Comme ciné, tu vas être servi" (377). A prendre évidemment comme un avertissement. C'est au *film-maker* que ce discours s'adresse; nullement au romancier. Le romancier, jusqu'au dernier

moment, se sera retranché dans l'ombre du réalisateur. Et ce transfert de compétences, voire de technologies, est trop systématique pour que nous ne le prenions pas au sérieux. Cendrars délègue, Cendrars se démet, uniquement soucieux, à ce qu'il semble, de se voir innocenté du crime ou délit d'écriture. Du cinéma comme alibi.

Il faut le voir, l'entendre tout du long soigner cet alibi, et, par exemple, tenir un compte exact de ses projets de tournage, nous imposer la liste de ses réalisations... Au bilan, la plus cendrarsienne des filmographies. On y trouve de tout, films faits, films à faire. Et les films défaits, interrompus ou bien détruits. Documentaires sur les éléphants, les boas, les aigrettes, les nuages. Adaptations (*Le Chevalier des Touches*, *Le Docteur Cornelius*) et œuvres originales, un film sur saint Lazare, un autre sur la Madeleine, "la voluptueuse Madeleine, de qui la brise de mer ne put dissiper les parfums" ⁸, la *Vénus noire*... Sans compter que c'est le cinéma, le plus souvent, qui informe le réel (il y a, dans les environs de Paris, des "campements en plein champ dignes du Far-West" (308)). Le cinéma qui inspire l'œuvre : source avouée, un court-métrage sur le lotissement des cheminots créé par la Compagnie du Nord (322); source cachée ⁹, l'Enfer, "cette pièce où viennent échouer tous les mannequins de rebut dont on récupère la cire" (370), et qui est l'un des clous du film de Jean Masson, *Secrets de Paris*.

Pas d'autre raison, on me l'accordera peut-être, au choix du prénom que porte le gardien de cet Enfer, l'infirme, l'inferral Monsieur Jean et son fauteuil roulant, "une petite voiture à roues caoutchoutées" (356), comme une caméra sur sa *dolly*.

8 - Pour citer Maurice Barrès : *Le Jardin de Bérénice*, in *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Au Club de l'Honnête Homme, 1965, t. I, p. 361).

9 - Et révélée par Raymond Dumay, dans une note de son édition de *L'Homme foudroyé* (t. IX, p. 390).

Tout, dans la quatrième *Rhapsodie*, ce vertigineux *travelling* sur la N 10 d'un "voyageur-éclair" (345) qui aurait tiré les leçons de l'avant-garde allemande, qui se souviendrait de *Berlin, symphonie d'une grande ville*, se souviendrait de Vertov, d'Abel Gance, tout nous conduisait à ce retour "aux sources primitives de l'émotion" (A, 23); à ce moment, cinématographique entre tous, où un être quelconque, où une chose, où une situation sont saisis et suivis, en accéléré, dans la série complète de leurs métamorphoses. Il faut que cela se fasse, ou, mieux encore, que cela se défasse sous nos yeux, - alors, oui, c'est du cinéma. L'Enfer de Monsieur Jean, la séquence des *Secrets de Paris* qui nous confronte au spectacle "infiniment tragique, bouffon et réconfortant" d'une tête de cire "passant par toutes les phases de la lune", "tous les états d'âme", "les expressions d'un visage vivant" (371), tel est au fond le creuset, telle est la matrice qui aura servi à l'engendrement de *L'homme foudroyé*.

Sorti tout entier de la boîte, sorti du cinéma, utérus du livre. Son utérus ou son tombeau, car la question se pose. Elle se posait bien déjà à propos de ces lettres des papyrus Aztèques, examinées à la visionneuse ou projetées sur écran, à la Cornue : "3000 mètres de pellicules impressionnées", tout un alphabet, "sous forme de photographies animées" (300), pour réapprendre à lire. Mais réapprendre sans livre de lecture. Tout est là, en effet. Ces écritures sont des écritures filmées. Dites encore, vous n'aurez pas dit autre chose, des suites de photogrammes. A la lettre, des suites de lettres, mais moins orthographiées que cinématographiées. Entendons que le film, ici, n'est plus seulement le médium, l'outil pédagogique, mais qu'il est la matière même où doit se puiser la science nouvelle. Du cinéma, confirmation de l'alibi, comme

introduction à de plus belles lettres.

Comme introduction à la littérature, appelons un chat un chat. Si c'est bien là s'exprimer d'une façon plus nette, car qu'est-ce alors que la littérature ? - La réponse à nos inquiétudes, nos légitimes inquiétudes, gît "au fond du pot bouillant" (90) qui mijote sur un coin des fourneaux de la Tite, *Chez Félix*, de l'autre côté du Vieux-Port, quai de Rive-Neuve. A vieille question, réponse nouvelle. Ce n'est pas fait pour surprendre le lecteur de Cendrars. Nouvelle dans sa forme, nouvelle par son contenu. Retour d'Afrique, revenant du Soudan comme on revient du ciné, riche d'expériences, ayant beaucoup appris, accumulé des connaissances, que pourrait-il avoir de plus pressé que de les mettre en pratique ? Il y court, il y vole, bref, fait si bien qu'en rien de temps nous y voici : installés au restaurant, vrai théâtre de l'épreuve dans l'œuvre de Cendrars où les affaires d'importance, celles en particulier qui ont trait à son art, se règlent toujours à table. Pour autant, je ne me fierais pas trop, cette fois, au menu que Cendrars improvise. Le jambon de Parme et le fromage de tête, la crème, le beurre et les saucisses corses, qui s'est jamais ingénié à mêler des traditions culinaires aussi incompatibles ? Tout cela, en plus, est d'une fadeur à vomir. Pour quelques braises, que de cendres, que de grisaille, que de douceurs ! La trop pythagoricienne laitue, un flan, une omelette baveuse. Et rien que des œufs, l'omelette, "sans herbes" (89). Mais sans doute fallait-il que Cendrars sacrifiât d'abord au thème du repas ridicule, pour que les choses sérieuses (et, avec elles, les odeurs, les saveurs qui flattent le palais, remuent en nous les esprits animaux) puissent enfin commencer. Et, de fait, elles commencent. A la page suivante : " - *Qu'est-ce qui mijote là-dedans, Tite? Ça sent rudement bon. Fou-*

tre, on dirait... mais c'est du calamaio ! " (90) De la seiche, autrement dit, de l'encornet, du calamare, une gourmandise d'écrivain. L'apôtre Jean mangeait le livre? Il ira, pour sa part, communier sous les deux espèces de l'encre (*sépie*) et de la plume. Du calame qui est dans calamare. *Calamarius*, étui à plume ou porte-plume, ainsi dénommé pour ce que la coquille interne de ce mollusque se réduit à une plume cornée. Le mot, d'ailleurs, existe encore chez Rabelais avec le sens d'écrivoire...

Ou j'ai perdu mon latin, ou c'est là ce qu'on appelle une cuisine pleine d'esprit ! On ne saurait plus délicatement enrober une pensée ingénieuse, faire la leçon avec plus d'élégance. Sans discours ni paroles inutiles. Parler, au demeurant, la Tite en aurait été fort empêchée : elle "était muette, ayant eu la langue coupée" (86). Un accident de voiture, explique-t-on au profane. Qui ne voit, malgré tout, que cette mutilation fait aussi partie du rite ? On peut avaler sa langue pour garder le silence ou pour laisser parler en soi sa jumelle, la discrète, la timide, "la seconde langue" dont Michel Serres s'est fait l'avocat¹⁰, celle que l'on donne au chat, celle qui ne sait pas les mots, celle qui sait seulement les goûts, mais les sait à merveille, qui se débrouille au milieu de l'enchevêtrement des saveurs, est là-dedans comme un poisson dans l'eau; cet organe de la vérité, *Veritatis organum*, enraciné, fixé profondément au gosier de la Sainte et d'où monte, ô miracle! le rameau verdoyant d'un fenouil.

Semblable au phylactère qu'on peut voir aux vitraux des anciennes cathédrales, à la banderole que les artistes du moyen âge mettaient aux lèvres de leurs personnages comme on frappe une sentence au revers d'une médaille : les volutes, la brume verte, le feuillage léger, aérien et fragile de

cette plante aromatique.

La Sainte embaume, écoutons son parfum. "Faites-nous griller trois beaux loups. On leur passe des branches de fenouil dans les ouïes et on les fait flamber dans de la vieille chartreuse au moment de servir" (89). De la bouche à l'oreille, à travers la saveur passagère, l'arôme anisé du fenouil.

La bonne parole suit des voies nouvelles, qui en passent désormais par les sens, et les sens dans ce qu'ils ont de plus matériel. L'odorat est avec le goût un sens chimique. Or, imaginativement, nous plaçons la chimie, qui étudie les propriétés et la composition des corps ainsi que leurs transformations, la chimie et sa cuisine, ses odeurs lourdes et noires, fort en dessous des autres sciences de la nature; plus bas que la physique, moins immédiatement capable que celle-ci de s'élever à l'excellence d'une signification théorique et abstraite. De l'olfactif au cognitif, la route est longue, qui est celle pourtant sur laquelle Blaise Cendrars, dans *L'Homme foudroyé*, s'avance résolument.

Par fiction cinématographique interposée, il n'est que trop juste d'en convenir. La littérature feint encore de n'avoir à s'occuper que de lettres, tandis que le cinéma, affranchi sous ce rapport de toute obligation, bat la campagne, tandis qu'il furete, rôde, flaire, renifle, se laisse distraire par tout ce que le vent apporte, tout ce qui flotte dans l'air, les fumets un peu rares, jusqu'aux plus insolites, aux plus démesurés, miasmes des marécages, pourrissoir du boa, l'"haleine asphyxiante" de l'éléphant, "son ventre terrifiant", "son anus enflammé" (A, 14), le sépulcre de Lazare. Rien ne lui répugne, en fait de puanteur : ni les vapeurs empestées, ni les effluves putrides; ni le souffle fatal de la tombe, qui a sur lui les effets du souffle créateur. Il en va du ci-

10. *Les cinq sens*, édition citée, p. 166.

néma et de sa jeune industrie, de son industrie éphémère, comme de toutes les choses qui ne sont pas appelées à durer : il se renforce au contact de la mort, de ce qui en a l'odeur, de tout ce qui l'évoque. Si, de Rome où s'achève tant bien que mal le tournage de *La Perle fiévreuse*, il est dit mystérieusement qu'elle est affligée d'éléphantiasis (NF, 116), c'est beaucoup plus clairement que, dans "les pages fugitives" qui leur sont consacrées, il est dit des studios de Hollywood qu'ils reposent sur un cimetière d'éléphants.

Silence! on fouille... Je n'en veux pour preuve que les innombrables squelettes de mammoths déterrés durant ces vingt-cinq dernières années au fur et à mesure de l'édification de la ville actuelle et ceux que l'on met encore à jour (et que l'on porte intacts au Musée de Los Angeles qui en a une collection plus impressionnante que le Musée de Leningrad) chaque fois que l'on creuse les fondations d'un nouveau gratte-ciel" (HMC, 116).

Comment la décomposition d'un corps peut-elle donner du parfum? Le cinéma est, dans l'œuvre de Cendrars, la forme que prend cette interrogation redoutable. Préparant un film sur Lazare alors qu'il songe à en tirer un autre de *La Carissima*, le livre secret auquel il travaille depuis un an et dont il entretient Raymone; un roman, lui explique-t-il, en cinq parties : l'exode, puis la tempête, l'échouage, puis la vie de sainte Madeleine, puis l'histoire de son culte, enfin "cinquième partie, je reprends le film du début" ¹¹. Lapsus révélateur. Le roman est à peine commencé, que c'est déjà un film! Ainsi l'exige le sens profond de ce que l'on fait. D'où lui vient, par exemple,

l'idée de porter à l'écran *Le Chevalier des Touches*, des maîtresses cinglades que s'échangent en virtuose le père François et Gustave Lerouge ou des noms qu'ont reçus les figures par eux exécutées et qui fleurissent si bon la rose et l'œillet (217) ? Une chose est sûre, en tout cas, c'est que les langues de merle délient les langues, surtout quand elles s'offrent à vous dans une bouffée d'arômes, parfumées à la rose ainsi qu'à la violette. C'est à ce déjeuner mémorable, note Cendrars, "que j'entrepris l'ami Lerouge pour qu'il me cédât les droits cinématographiques du Mystérieux docteur Cornélius." (200)

Tant aux flatteries d'un mets rare qu'au coup de fouet de l'odeur, le cinéma obéissant...

C'est par là, en effet, c'est par le bout du nez que l'odeur le mène et le tire en arrière. L'odeur, rappelons-le, qui est un phénomène-limite, au seuil de la vie et de la mort, du pur et de l'impur, l'odeur qui se répand dans le double sillage de Marie la suave et de Marthe la puante, tout au long de la ligne de faille qui fracture les grands ensembles de la géographie et de l'histoire. L'odeur encore qui vous agresse au bout de la piste qu'empruntent les hordes de pécaris, de ces cochons musqués "de la grande fondrière préhistorique sur les confins du Paraguay" (337), et à l'appel desquels (comme à l'appel, tout à l'heure, du mammoth, l'*Elephas antiquus* de l'époque magdalénienne ¹²) le cinéma répond présent, surgissant du marais, au milieu de ces bêtes grognantes, stupides et qui sentaient si fort, sous l'apparence inattendue d'un souvenir de Cendrars à propos de *La Roue*, du temps que Cendrars assistait Abel Gan-

11 - Lettre sans date (coll. Miriam Cendrars), citée par Claude Leroy dans *La Main de Cendrars*, thèse de doctorat d'État, Nanterre, 1987, p. 884-5.

12 - Je tiens l'information... de Gaston Leroux lui-même. *Le parfum de la dame en noir*, Le Livre de poche, p. 119.

ce, Caïn de cet Abel dont la Bible rapporte que la fumée de ses sacrifices était agréable à Dieu.

Beau nom, en somme, pour un cinéaste. Aussi beau que le nom de *Jicky*, porté par l'as des as, "*le meilleur des opérateurs*" (86), et qui est le nom d'un parfum composé par Gabriel Guerlain. Un parfum extraordinaire dont, à l'époque de sa création, on parla énormément et qui fit couler beaucoup d'encre. C'est ainsi que le docteur Combe, dans son *Influence des parfums et des odeurs sur les névropathes et les hystériques*, s'attarde longuement, en 1905, sur le cas d'un patient totalement intoxiqué par *Jicky*¹³. On l'eût été à moins: il y entra en quantité de la civette, cette sécrétion de la poche anale d'un chat sauvage d'Ethiopie, et que *Shalimar*, après *Jicky*, utilisera comme fixateur. Je n'évoque *Shalimar* que pour les besoins de la cause. *Jicky* a disparu des rayons de nos parfumeries, *Shalimar* y est toujours, qui en donne une idée. Comme on dit, un aperçu. Et ce sera bien assez. De lui-même, *Shalimar* s'attache. C'est un parfum très possessif. Mieux vaut s'en tenir à distance respectueuse. D'autant que l'essentiel est ailleurs. Dans cette coïncidence qui voit naître en même temps, à quelque six mois près, le nom retentissant de *Jicky* et l'invention par Edison de son *kinétographe*. Un nuage parfumé célébrait l'apparition du septième Art.

Il faut savoir lire les signes et les interpréter. Il est vrai que le texte de Cendrars y aide considérablement, où se multiplient les échanges symboliques, les trocs, cette lunette marine contre un flacon de patchouli, et où parfum et cinéma se tiennent au plus proche voisinage, pris qu'ils sont dans un réseau d'adjacences qui les

font se toucher par un biais ou un autre, voire, comme au *Nain Jaune* la geôle optique et la fumerie, communiquer dans tout Marseille. Au point même d'amener bientôt le lecteur à se demander si ce n'est pas justement parce que Marseille est la ville de l'opium qu'elle est aussi dans l'œuvre la ville du cinéma.

*

Cinéma, opium du peuple ? Ce n'est pas exactement ce que je voulais dire. Et il s'agit en fait d'autre chose. A cet égard, l'histoire de *Jicky*, l'histoire du moins de son baptême, mérite réflexion. En lui cassant sur le crâne un grand flacon de ce parfum corrosif auquel il devra son surnom, l'Espagnole vindicative qui était allée le relancer au studio savait-elle ce qu'elle faisait ? Savait-elle notamment que tout son rôle était écrit et qu'elle eût pu l'aller lire, comme je vais moi-même après coup en donner la lecture : "*Comme [Jésus] se trouvait à Béthanie, chez Simon le lépreux, alors qu'il était à table, une femme vint avec un flacon d'albâtre contenant un nard pur d'un grand prix. Brisant le flacon, elle le lui versa sur la tête.*" (Mc, XIV, 3-9) ?

On a reconnu le festin de Béthanie, épisode mystérieux, passage énigmatique, l'un des plus controversés des trois Synoptiques, et dont tout, cependant, confirme l'intention cendrarsienne d'en donner ici parodie. Originaire de Reims, ville du sacre, en l'église cathédrale de laquelle est conservée la sainte ampoule qui contenait le chrême, l'huile à faire les rois, l'homme à la caméra, nous dit-on, est le fils de Lheaulme: un nommé Lheaulme, j'entends bien; mais comment, sous le masque, n'y pas reconnaître la périphrase, de saveur araméenne,

13. Cité par Robert-Henri Guerrard, auquel ces considérations sur *Jicky* doivent presque tout ("Les bourgeois sont au parfum!", *Autrement*, n°92, p. 182).

par laquelle le Messie se désigne lui-même ? Jusqu'au sobriquet de notre petit maître, de notre muscadin, notre jeune muguet, ce *Jicky* qui sent son sacrilège. *J* comme Jésus. Parfumé comme le Christ. En grec, celui qui a reçu l'onction. L'Oint du Seigneur.

"*Marie-Madeleine oignit le Christ de nard précieux, lui donnant par ce geste son nom*" écrit Michel Serres dans le livre des *Cinq sens*¹⁴. On peut lire autrement, et je gage, en particulier, que Blaise Cendrars a lu tout autrement. Attentif, plus qu'au reste, aux dernières paroles du Christ à Béthanie, lorsque, pour apaiser l'assistance que le geste de Marie a troublée, il explique: "*C'est une bonne œuvre qu'elle a accomplie [...]. D'avance elle a parfumé mon corps pour l'ensevelissement*" (Mc, XIV, 3-9). Paroles obscures, et le moyen pourtant d'être plus clair ? Rite d'ensevelissement, l'onction de Béthanie transporte Jésus au lieu de son calvaire, l'y destinant par avance, faisant de lui un être pour la mort.

Oui, le parfum fait mourir. Et c'est parce que le parfum fait mourir que le parfum peut être associé au cinéma, à cet art dont, avec les années, Blaise Cendrars ne va rien louer tant que l'évanescence. Le caractère fugace des impressions qu'il nous laisse. L'héroïque et baudelairienne gratuité de cet acte qui consiste à confier d'impérissables pensées à un support aussi éminem-

ment périssable. "*La pellicule est une matière essentiellement destructible*". Une remarque de 1952 (TT, 152). Où s'exprime toute la satisfaction d'un homme qui est enfin parvenu à une sorte de sagesse. Et qui, dans le désir de la partager avec nous, ne recule plus devant les grands mots de la philosophie qui nous parle d'essence. Or, l'essence (dois-je le rappeler ?), s'oppose à l'accident. Qu'on cesse, en conséquence, d'invoquer des causes matérielles pour s'expliquer que le film de *Jicky* sur les éléphants soit aujourd'hui inutilisable. S'il l'est, en effet, comme le confesse un texte tardif (TT, 119), c'est pour des raisons moins extérieures. Des raisons, pour tout dire, intrinsèques à la constitution de l'objet cinématographique lui-même. C'est parce que cet objet a, non seulement, la capacité de défier la conservation mais la capacité, en outre, de s'auto-détruire. Et de s'auto-détruire comme par évaporation ou par sublimation.

Le voilà bien l'art qu'il fallait au XX^e siècle, "*le plus pathétique de tous les siècles mais aussi le plus conscient*"; le siècle qui nous aura enseigné que "*le propre de l'homme, c'est de disparaître*" (TT, 152).

Une disparition aromatique de ce qui est, tel serait, à vue de nez (et donc encore très approximativement), le rêve cendrarsien du cinéma.

Philippe BONNEFIS,
université de Lille 3.

14. p. 199.

DECADRAGES

De la promotion du cinématographe à celle du cinéma :

le règne des marchands d'illusion

par Christine CROQUET

On ne saurait trop le dire : un film sans promotion est un film mort ! A l'heure actuelle, les campagnes de publicité pour les films sont un passage quasi obligé pour les faire valoir auprès du public, lors de leur sortie en salle ¹. Le débat porte donc sur un domaine bien particulier des industries culturelles, à savoir celui de la mercantilisation de la culture. Cette question, certes, n'est pas nouvelle puisque de nombreux chercheurs l'ont déjà abordée maintes fois au cours de leurs travaux (à ce propos, on peut citer les travaux de Théodor Adorno et de ce qu'on a appelé l'école de Franckfort).

Certains intellectuels, notamment des critiques de cinéma, estiment que les campagnes de publicité dont font l'objet les films sont une incurie pour l'art cinématographique lui-même : y avoir recours, c'est s'impliquer dans la démarche commerciale qui veut que le producteur recouvre au plus vite ses investissements par le biais de l'utilisation de méthodes marketing lors de la distribution commerciale des films. Par

rapport de cause à effet, la démarche créatrice basculerait dans les tréfonds de la rentabilité financière...

Pour le domaine qui nous concerne, le débat porte plus sur la manière dont se constitue le marché d'un nouveau loisir que sur l'industrialisation d'un produit culturel. Car il faut avoir en tête que le cinéma avant d'être considéré comme un art, le 7^{ème} en l'occurrence, avait ses racines fortement implantées dans l'industrie de la pellicule, elle-même issue de la seconde révolution industrielle ². Et si les frères Lumière auxquels on doit cette invention, n'avaient pas été de grands industriels lyonnais, ni de bons gestionnaires, le Cinématographe serait certainement retourné dans les limbes des inventions de bazar et des curiosités scientifiques.

Ainsi donc est-il nécessaire de remonter le temps jusqu'au début de ce siècle, c'est à dire à l'époque où s'est constituée l'économie cinématographique, et ceci afin de considérer la genèse de ce procédé si souvent décrié, et qui ne semble pas être que la résultante de la crise aigüe que traverse le cinéma moderne, depuis le début des années 70.

Le Cinématographe avait-il un avenir ?

C'est, en effet, ce que se demandait Antoine Lumière, père de Louis et Auguste après la première projection publique et payante du Cinématographe le 28 décembre 1895. Louis Lumière pensait que son invention ne devait avoir qu'une vocation

1 - Eloge d'un film discret : *La discrète*, sorti en 1990, sans publicité tapageuse, a rempli les salles en moins de 4 semaines grâce au phénomène du bouche-à-oreille. Cet exemple permet de relativiser la sur-médiatisation dont font l'objet certains films, notamment sortis des studios hollywoodiens, et où la débauche de publicité laisse souvent les amateurs de vrai cinéma sur leur faim ; un seul exemple : *Batman*, ou comment faire perdre leurs illusions aux plus crédules... Tout n'est que subjectif.

2 - La naissance de la branche du celluloïd dans l'industrie chimique va permettre le développement de la photographie et de la prospection de nouvelles applications dans le domaine de l'image.

scientifique et documentaire, celle d'enregistrer la vie, un point c'est tout ³. L'invention du Cinématographe avait un sens dans la mesure où ce nouvel outil pouvait permettre de faire connaître les produits des usines Lumière à travers le monde : les pellicules Etiquette Bleue, puisque la photographie n'était plus seulement réservée aux professionnels. Par l'intermédiaire de cette invention, la famille Lumière entendait donc bien faire prospérer ses usines et son image de marque.

Quant à Charles Pathé, en introduisant le Cinématographe sur les lieux de foire, ne faisait-il pas du Cinématographe une simple distraction, au même titre que la découverte des rayons X ou que le simple prolongement des théâtres d'ombre dont était friand le public de la fin du XIX^{ème} siècle ? Ce qui est certain, c'est que l'un et l'autre, Louis Lumière et Charles Pathé, souhaitaient exploiter commercialement cette nouvelle invention le plus longtemps possible ⁴. Enfin, tant qu'il y aurait un public pour venir assister aux projections des premiers films à l'image scintillante et imparfaite, et surtout, tant que ces films les intéresseraient.

En 1897, à la suite de la combinaison de plusieurs événements ⁵, le développement du Cinématographe comme loisir

semblait sérieusement compromis. Faut-il donc considérer que c'est à partir de cette époque que les industriels de la pellicule et les exploitants forains eurent recours à la publicité pour contrecarrer cette "crise" et attirer de nouveau le public devant les écrans ? Lequel du cinéma ou de la publicité fut antérieur à l'autre ?

Si on se réfère aux circonstances économiques de cette fin de XIX^{ème} siècle, on s'aperçoit rapidement que le développement du capitalisme et celui de la concurrence conduisirent inévitablement au développement de la publicité. Celle-ci avait pour objectif de différencier l'ensemble des produits standardisés qui arrivaient sur le marché. D'ailleurs celui-ci s'était élargi à l'ensemble des couches sociales de la population.

Donc, le cinéma et la publicité furent les deux premiers média de masse modernes à naître du capitalisme et du développement de la concurrence. Dès les premières projections de démonstration de leur invention, les frères Lumière employèrent des méthodes que l'on considère comme proches des pratiques publicitaires actuelles. Cependant en 1895, les recherches et l'application de méthodes en matière de publicité étaient encore trop balbutiantes pour que les frères Lumière aient eu re-

3 - A ce propos, il est intéressant de relire l'interview que Georges Sadoul (1964) a faite de Louis Lumière à la fin de sa vie.

4 - Le 28 décembre 1895, à l'issue de la première représentation payante du Cinématographe, Antoine Lumière, père de Louis, refusa de vendre son appareil à Georges Méliès qui lui en faisait la demande, en lui répondant : *"C'est un grand secret que cet appareil et je ne veux pas le vendre. Je veux en faire moi-même et exclusivement l'exploitation."*

5 - La première crise de l'industrie du cinéma date des années 1896-1897. En effet, devant le succès remporté par les premiers films, les opérateurs tournaient toujours les mêmes scènes, y apportant peu de variantes et de touches personnelles. Ils pensaient de cette manière conserver leur public, mais c'est le phénomène inverse qui se produisit. L'incendie du bazar de la Charité (fête mondaine qui se déroulait tous les ans) où de nombreuses personnalités françaises périrent apporta la discrédit total sur le spectacle cinématographique qui fut considéré comme un loisir dangereux.

cours à ces procédés de façon calculée. En bons commerçants, ils avaient probablement l'intuition de la manière dont il fallait faire parler de leur invention à une époque où, toutes les semaines, des brevets concernant l'enregistrement des images en mouvement étaient déposés et où les inventeurs rivalisaient d'ingéniosité pour faire accepter leurs découvertes.

Durant les huit premiers mois de 1895, les frères Lumière procédèrent ainsi à toute une série de projections de démonstration auprès de professionnels de l'industrie photographique et de rédacteurs de revues spécialisées ⁶. "(...) *Des textes assez nombreux permettent de retracer d'une manière précise l'espèce de campagne publicitaire organisée par les inventeurs avant de donner la première représentation payante de leur Cinématographe*" ⁷. Ces séances, précurseurs des avant-premières pour la sortie des films (et qui se généraliseront par la suite), n'avaient pas d'autre but que d'informer les concurrents éventuels du Cinématographe, que celui-ci était arrivé à un haut stade de perfectionnement. Par ailleurs, les frères Lumière, visant le développement de leur industrie, cherchaient certainement à couper l'herbe sous le pied de ceux qui auraient eu la tentation de les concurrencer sur le même terrain.

L'aboutissement de ces séances de démonstration fut la séance du 28 décembre 1895, considérée pendant long-

temps comme la date de création du spectacle cinématographique, mais qu'il est plus juste de considérer désormais comme la date à laquelle le Cinématographe fut présenté à un public comme une invention technique achevée ⁸. Par ailleurs, le spectacle cinématographique était redevable de formes antérieures de spectacles ayant recours à l'illusion d'optique et au jeu des ombres. Si le Cinématographe avait un avenir, il devait sortir des cercles confidentiels des spécialistes et des chercheurs de toutes sortes...

La presse ou la non-médiation de l'événement.

Si l'on considère maintenant que de nombreux journalistes furent conviés à ces séances de démonstration, on ne peut que s'étonner du faible intérêt que l'invention du Cinématographe suscita dans leurs articles. On était plus proche de la non-fascination journalistique que du franc enthousiasme à voir la vie reproduite et maîtrisée...

Les séances de démonstration du Cinématographe, qui précédèrent celle du 28 décembre 1895, donnèrent certes lieu à de multiples comptes-rendus dans la presse spécialisée; mais encore faut-il souligner que l'attention des participants n'était que purement scientifique. Il s'agissait d'analyser comment les perfectionnements d'une machine pouvaient à la fois enregistrer la vie et la restituer.

Quant à la séance historique du 28

6 - Ces projections eurent lieu le 22 mars 1895, à la Société d'encouragement à l'industrie nationale; le 17 avril 1895, devant le Congrès des sociétés savantes de Paris et des départements, à la Sorbonne; le 10 juin 1895, au congrès des Sociétés françaises de photographie, à Lyon; le 11 juillet 1895, dans les salons de la Revue générale des sciences.

7 - In Deslandes, 1966, vol.1, p. 224.

8 - "En fait, peut-on parler d'une "invention" du cinéma ? Celle-ci, plus que tout autre, fut l'aboutissement et la mise en pratique d'une série de découvertes dont certaines remontaient à l'Antiquité.", in Leprohon, 1982, p.15.

décembre 1895, celle-ci ne donna lieu qu'à deux comptes-rendus dans la presse quotidienne, à savoir *Le Radical* et *La Poste*. Encore les rédacteurs ne firent-ils qu'une brève allusion au Cinématographe, à travers des articles plus visionnaires qu'objectifs, attribuant au Cinématographe des propriétés qu'il ne possédait pas encore (la couleur, le son et le relief) ⁹.

Il apparaît donc qu'en 1895, il était presque impossible d'envisager quel serait le développement ultérieur de cette invention, qui pour l'heure n'apparaissait que comme une simple curiosité scientifique qui venait s'ajouter aux autres. Il était donc certain qu'il ne faudrait pas compter sur la presse si l'on souhaitait faire connaître le Cinématographe à un public élargi.

Dans ce contexte, le recours à une forme de publicité que l'on peut caractériser de préhistorique devenait nécessaire pour planifier le développement de cette invention. Ainsi le premier support publicitaire du cinéma fut-il l'affiche qui, dès janvier 1896, fleurissait devant les salles de projection du Cinématographe pour en annoncer les programmes et préciser la forme de spectacle proposée ¹⁰.

La séance du 28 décembre 1895 avait été annoncée par une simple affichette de texte; mais par la suite, le succès rem-

porté par les projections amena les frères Lumière à commander une première affiche. Le phénomène de la rumeur n'était pas étranger au succès remporté par ces séances : le thème même des films proposés permettait à chacun de s'y retrouver. Le public était impatient de se reconnaître sur l'écran et n'hésitait pas à faire la queue pour assister aux projections.

En 1896, deux affiches furent commandées à deux artistes différents : l'une à Brispot, qui prit le parti de montrer une foule diverse composée de personnes de toutes les classes de la société et de tous les âges, positionnant par là même le Cinématographe comme spectacle grand public par excellence. La référence au spectacle cinématographique y était absente.

La seconde affiche fut réalisée par Auzolle et fut directement promotrice du Cinématographe Lumière, en le situant dans son lieu de projection où une famille s'émerveille devant la projection de *L'Arroseur arrosé*. On ne peut que souligner l'ambiguïté de cette dernière affiche qui fait autant la promotion d'un spectacle auprès du public : *L'Arroseur arrosé*, que celle d'un outil : *le Cinématographe Lumière*. Cette ambiguïté est d'autant plus frappante si l'on considère l'unique trace écrite figurant sur l'affiche faisant référen-

9 - "(...) Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. (...)", *Le Radical*, 30 décembre 1895.

"(...)La beauté de l'invention réside dans la nouveauté et l'ingéniosité de l'appareil. Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.", *La Poste*, 30 décembre 1895.

10 - Au XIX^{ème} siècle, l'affiche était surtout utilisée à des fins commerciales et le domaine qui en fit le plus usage fut celui des spectacles. Les affiches des spectacles visuels et d'ombres préfiguraient une ère pré-cinématographique.

ce au Cinématographe Lumière.

En cette fin de XIX^{ème} siècle, la publicité cinématographique n'en était donc qu'à ses premiers pas et elle se calquait sur la manière dont les théâtres faisaient leur publicité. Il faut pourtant considérer que la publicité cinématographique est née en même tant que le spectacle lui-même et qu'elle en a permis le développement comme nous allons le montrer ci-dessous. La thèse que nous soutiendrons est que la publicité, comme le cinéma, sont nés des mêmes circonstances économiques et tous deux sont les résultantes d'un capitalisme à la recherche de nouveaux marchés.

Comment promouvoir le Cinématographe en faisant usage des films ?

Dès 1896, la technique cinématographique est aboutie; seules quelques améliorations, au fil des années, seront nécessaires à son perfectionnement. Le souci premier des entrepreneurs de cinéma est, dans un contexte de concurrence, de favoriser le commerce des appareils qu'ils produisent, ou encore leur exploitation : en France, c'est le point commun que l'on retrouvera chez des entrepreneurs tels Louis Lumière, inventeur du Cinématographe, ou Charles Pathé, dépositaire du Kinétoscope d'Edison.

Dès cette époque commencèrent à fleurir dans les revues destinées aux forains des publicités pour l'équipement en matériel de projection. L'objectif des industriels

ou des entrepreneurs était d'inciter les professionnels du spectacle à acquérir leur matériel¹¹. On retrouve ce phénomène dans le développement du marché des biens d'équipement audiovisuels modernes (notamment les magnétoscopes et les caméscopes) : au début des années 70, les industriels visaient essentiellement le public des professionnels de l'audiovisuel et de quelques amateurs; puis, dans le souci d'élargir ce marché, la plupart de ces produits ont été rendus accessibles au grand public.

Pour le cinéma, l'objectif était clair : il s'agissait de rentabiliser la nouvelle invention et de favoriser le développement de l'industrie photographique. La promotion était essentiellement celle de l'outil par la sensibilisation des forains aux matériels existants et en compétition sur le marché. Il faut savoir qu'entre 1897 et 1905, les foires seront les seuls lieux d'exhibition du cinéma et que les salles permanentes de projection seront très rares¹².

Les premiers films (aussi appelés "bandes" en raison de leur courte durée et de leur faible longueur) étaient considérés comme le meilleur moyen de faire connaître le Cinématographe. Dès 1896, l'entreprise Lumière n'hésita pas à envoyer à travers le monde une centaine d'opérateurs chargés de réaliser des "bandes" qui alimenteraient les programmes du Cinématographe; mais ces dernières avaient surtout pour mission d'être les ambassadeurs des usines Lumière et de promouvoir les qualités du Cinématographe au cours de démon-

11 - "On se rappelle que les appareils pour lesquels les constructeurs inondaient de publicité L'industriel forain en 1896 étaient le plus souvent à double usage : ils permettaient non seulement de projeter mais de "prendre des vues" et les annonces attiraient sur ce point l'attention des forains, précisant parfois que la maison se chargeait du développement", in Deslandes, 1966, vol.2, p.158.

N.D.R L'industriel forain était une revue spécialisée à destination des exploitants de baraques foraines.

12 - Les premières salles de cinéma ne fonctionnaient qu'un ou deux jours par semaine.

13 - "La firme Lumière envoie, en France et en Europe, une avant-garde d'opérateurs qui ont la charge de

strations publiques¹³.

Dans ce contexte, il était bien évidemment nécessaire de créer une industrie des programmes par l'intermédiaire de la production de films, car eux seuls pouvaient être le moteur du développement de l'industrie cinématographique. Patrice Flichy souligne que cette époque fut essentiellement celle de la constitution des usages du cinéma par son implantation dans les pratiques de loisir et par l'équipement des professionnels en matériel¹⁴.

La production de films s'avère donc nécessaire car elle est considérée comme le meilleur moyen de promouvoir la nouvelle technique de la reproduction mécanique du mouvement. Georges Sadoul le fait très justement remarquer : *"Du point de vue économique, le cinéma est encore un commerce d'appareils et de bandes destinées à son fonctionnement. (...) Le commerce des films est secondaire. Le public est clairsemé, occasionnel, et considère toujours la nouvelle machine comme une curiosité scientifique"*¹⁵.

Ce détail est d'ailleurs frappant lorsqu'on considère le premier film qui a marqué les débuts de l'histoire du cinéma : *"La sortie des usines Lumière"*¹⁶. Ce film, hautement symbolique de par la scène montrée, fut le premier projeté aux séances de démonstration du Cinématographe au cours de l'année 1895. Il fut présenté la première fois le 22 mars 1895, à la Société d'encou-

agement à l'industrie nationale, pour illustrer une conférence de Louis Lumière sur l'industrie cinématographique.

Ce premier film peut donc être considéré à juste titre comme le premier film d'entreprise : l'objectif n'était-il pas de faire connaître les performances des usines Lumière auprès de spécialistes mais aussi d'éventuels concurrents ? Ce film n'était donc qu'un outil de promotion du matériel et de l'industrie, en deux mots : une marchandise. Car le cinéma était bel et bien une industrie avant de devenir un art...

La promotion du film par le film : la naissance de la bande-annonce.

La plupart des moyens de promotion du cinéma (l'affiche, la presse, la rumeur) existaient donc bien avant l'invention du cinéma; cependant il est nécessaire d'attirer l'attention sur la bande-annonce, tout comme sur le film d'entreprise, qui en tant que moyens de promotion ne pouvaient naître qu'avec l'invention du Cinématographe. Dans l'ensemble des ouvrages traitant de l'histoire du cinéma, à aucun instant il n'est fait allusion aux origines de la bande-annonce, si ce n'est quelques lignes dans un ouvrage de René Jeanne et Charles Ford⁷.

Pourtant lorsqu'on voit l'ampleur des média audiovisuels actuels et le développement de formes audiovisuelles courtes (spots publicitaires, clips vidéo, pour ne

présenter l'invention à des publics et à des personnalités susceptibles d'assurer la promotion publicitaire du Cinématographe; en termes contemporains, d'effectuer une sorte d'étude de marché pour le Cinématographe", in Rittaud-Hutinet, 1985, p.40.

14 - *"Il s'agit moins de sélectionner parmi les utilisations possibles d'une technique celles qui sont susceptibles de trouver un marché, que de produire l'usage d'un matériel qui jusque là ne répondait à aucun besoin socialement défini", in Flichy, 1991, p.19.*

15 - In Sadoul, 1947, vol.1, p.337.

16 - Ce premier film aurait été enregistré en mars 1895.

17 - In *Histoire encyclopédique du cinéma*, 1958, vol.1.

citer qu'elles); on est en droit de se demander pourquoi cette forme visuelle proche du film lui-même n'a pas fait l'objet d'une plus grande attention de la part des chercheurs. On peut partiellement répondre à ce questionnement en pensant que l'affiche a toujours semblé une forme de promotion noble car elle même est une forme esthétique, et donc a suscité plus d'attention. Cet élément accrédite le fait qu'en France l'idée de "culture élitiste" est une notion qui a longtemps prévalu : certains intellectuels auraient tendance à passer sous silence ce qui ne serait pas le produit d'une quelconque tradition ou encore qui ne relèverait pas d'une forme esthétique reconnue comme telle. Dans cette optique, la bande-annonce serait considérée comme une forme de "mercantilisation" de l'art cinématographique.

Il semblerait que la bande-annonce ait vu le jour à la fin d'avril 1896, sous l'impulsion de Georges Méliès, dont on connaît l'apport dans le domaine de la mise en scène du cinéma. Celui-ci avait installé un écran sur la scène du théâtre Robert Houdin qu'il dirigeait, et un autre à une fenêtre de l'établissement donnant sur le boulevard des Italiens : *"Sur le premier de ces écrans, Méliès, lorsqu'il avait terminé ses tours de prestidigitation et d'illusions, projetait les bandes qu'il avait lui-même imaginées et enregistrées et des fragments de celles-ci étaient présentées sur l'écran visible du trottoir, fragments habilement choisis pour donner aux passants l'envie irrésistible d'entrer : la publicité cinématographique était née ! Et aussi les premiers "films-annonces" "*¹⁸.

18 - Op. cit, p. 45.

19 - In *Le film publicitaire*, 1985, p. 20.

20 - Les frères Lumière, ainsi que Georges Méliès réalisèrent, à la demande d'industriels de nombreux films publicitaires pour des produits de consommation courante. A cet égard, il est intéressant de lire l'ouvrage de Florence De Meredieu, précédemment cité.

L'originalité de la démarche de Georges Méliès repose sur le fait que les bandes-annonces qu'il utilisait pour faire la promotion des films étaient réellement adaptées aux films, puisqu'il avait recours aux techniques de la mise en scène. On doit donc à Georges Méliès les débuts de la promotion pour les films eux-mêmes; alors qu'à cette époque, la promotion pour les films avait plutôt pour objectif de faire celle du Cinématographe en tant que matériel et spectacle de distraction nouveau.

Il faudra attendre la période précédent 1910 pour que se développe une réelle pratique de la publicité à l'égard des films projetés, puisque la concurrence se fera désormais sur les programmes de films présentés et non plus sur le développement d'une industrie du matériel.

Par ailleurs, il est intéressant de souligner que le développement du film publicitaire s'est effectué en parallèle à celui du cinéma. Là encore peu d'historiens y font référence, alors qu'il est étroitement lié aux techniques cinématographiques. Florence de Meredieu, qui a consacré un ouvrage au film publicitaire, n'hésite pas à dire que sa préhistoire se confond avec celle du Cinématographe; se demandant même si la lanterne magique n'aurait pas été utilisée pour des projections à des fins purement publicitaires ¹⁹.

Dès le début du cinéma, il y aurait eu semble-t-il analogie entre le statut des bandes-annonces de promotion pour les films projetés et celui des réclames : en effet, celles-ci étaient suivies de bandes faisant la publicité de produits de consumma-

tion courante²⁰.

Cette pratique s'est poursuivie au fil des ans jusqu'à devenir constitutive des entractes des spectacles cinématographiques, puisqu'aujourd'hui bandes-annonces pour les films et publicités pour des produits de consommation courante se côtoient avant les séances de projection. On ne peut donc que s'interroger sur le statut de la bande-annonce et son symbolisme à l'égard des autres types de publicité. Quel est son rapport au film dont elle fait la promotion : celui-ci ne serait-il qu'une marchandise et à ce titre bénéficierait-il comme tout autre produit de cette forme de promotion; ou encore la bande-annonce serait-elle la forme esthétique la plus apte à faire la promotion de l'oeuvre cinématographique, dans la mesure où elle en utilise des fragments ? Ces questions relèvent d'une analyse beaucoup plus fine entreprise dans un travail en cours²¹.

Ce que devint la promotion quand les films se concurrencèrent.

Entre 1898 et 1902, se constitue l'économie du cinéma et notamment les secteurs distribution et exploitation. L'industrie cinématographique perd progressivement son caractère artisanal pour devenir un secteur où les entreprises se livrent à une forte concurrence.

L'ensemble des professionnels forains exploitant le cinéma possèdent désormais leur matériel : les intérêts des entrepreneurs du cinéma se déplacent vers l'objet produit : le film. Dans un premier temps, leur objectif sera d'écouler leur production de pellicules; puis dans un second temps, de créer une industrie du spectacle cinématographique afin de pouvoir alimen-

ter les exploitants en films et permettre le renouvellement des programmes.

On comprend aisément que pour élargir la base initiale de consommateurs, les entrepreneurs de cinéma devront considérer le film comme la pièce maîtresse de l'échiquier cinématographique en l'érigeant au rang d'oeuvre de création. L'élément détonateur de cette mutation se produit en 1907 sous l'impulsion de Charles Pathé qui décide que dorénavant les films ne seraient plus vendus au mètre, mais loués : le secteur de la distribution était né. Le film va se standardiser et devenir la richesse principale de l'industrie cinématographique. Les nouvelles règles de commercialisation des films nécessitent le renouvellement régulier des programmes. Aussi le profit est-il désormais conditionné par la nécessité économique de rentabiliser des centaines de copies. A partir de cet instant, il était plus logique de faire la promotion pour les films eux-mêmes que pour le matériel.

Le film, jusqu'à cette époque est considéré comme un pur produit industriel, indispensable pour écouler les stocks de pellicules produits. Il est aussi considéré comme un objet commercial réalisé la plupart du temps à la commande pour alimenter les baraques foraines et les théâtres cinématographiques.

Mais, si le "coup d'état Pathé" révolutionna durablement les pratiques du commerce des films, il faut garder à l'esprit que le film demeurait une marchandise et que seules de nouvelles règles pouvaient permettre de nouveaux profits : le cinéma n'était-il pas avant tout "capitaliste" ? *"Le cinéma ne fut pas pensé en tant qu'art naissant, mais ainsi qu'une nouvelle industrie. Le film ne devait pas être une oeuvre d'art, mais une nouvelle marchandise,*

21 - *"Image, images de films : L'élaboration des campagnes de communication d'un produit culturel"*, thèse de doctorat, université de Lille 3.

un nouveau produit du capitalisme de grande unité”²².

Or le développement des genres au fil des années est à l'essence même de la création du scénario comme structure narrative du film²³. Cette impulsion donnée à ce qui n'était considéré que comme un simple outil d'enregistrement de la vie impulse le développement du cinéma en tant qu'art. Les conséquences de ce processus vont être visibles dans le domaine de l'économie cinématographique puisque la notion de concurrence après s'être appliquée dans un premier temps au domaine de la technique, va s'appliquer à l'expression même du cinéma. C'est également à partir de cette époque que les premières études menées sur le cinéma en tant que langage et l'expression émergent, prouvant que le cinéma est en mesure de donner naissance à une esthétique qui lui est propre.

Le tournant du cinéma sur le plan artistique se produit sous l'impulsion d'hommes de théâtre dont on connaît l'influence sur le développement du cinéma. Jean Mitry n'hésite pas à dire que "*L'événement le plus important de 1908 fut la création du Film d'Art*"²⁴ et la réalisation du film *L'assassinat du duc de Guise*, sous la direction de Le Bargy, sociétaire de la Comédie française. La société du Film d'Art fut créée afin de faire du cinéma un spectacle intelligent et cultivé. L'usage systématique de la mise en scène devait permettre de

donner au cinéma ses lettres de noblesse, en produisant notamment des scénarios tirés du répertoire classique du théâtre. Cette société regroupait des artistes, comédiens et auteurs de la Comédie française. Le succès de *L'assassinat du Duc de Guise* fut tel que chaque société de distribution produisit son propre film "d'art" pour ne pas se laisser dépasser par la concurrence...

L'année précédente, en 1907, Edmond Benoît-Levy, ancien avocat et homme d'affaire intéressé aux monopoles d'exploitation de Pathé, avait été le premier à attirer l'attention sur la notion d'auteur, en demandant que les représentations de films donnent lieu au paiement des acteurs. "*Qu'est-ce qu'un film ? Est-ce une marchandise ordinaire dont l'acheteur peut faire l'emploi qui lui convient ? Non, un film est une propriété artistique et littéraire. Pour le représenter, il faut payer un droit. C'est sur l'établissement de ce droit que le débat portera un jour, et ce sera la suppression des loueurs, car on ne verra plus que les fabricants louant eux-mêmes*"²⁵.

La prise en compte de ce nouvel aspect du film conduisit à l'élaboration de la critique cinématographique. Et celle-ci naquit le 27 novembre 1908 par un compte-rendu dans le quotidien *Le Temps*, où Adolphe Brisson amorçait une réflexion sur l'esthétique d'une nouvelle forme de théâtre à propos de *L'Assassinat du Duc de*

22 In Mercillon (Henri).- *Cinéma et monopoles*, 1953, p.130.

23 - "*La profession de scénariste apparut le jour où l'imagination des metteurs en scène s'épuisa*", In Sadoul, 1947, vol.2, p. 312.

24 - In Mitry, 1967, vol.1, p. 158.

25 - Cité par Coissac (G.-Michel).- *Histoire du Cinématographe*, 1925, p. 348. Cette citation est extraite d'un article publié par Edmond Benoît-Levy, sous le pseudonyme de Francis Mair, dans la revue *Ciné-Gazette* qu'il avait fondé en 1905.

26 - "*Le cinéma n'est pas une concurrence au théâtre, il le fait désirer, il en crée la nostalgie. On ressent à la longue, comme un agacement du mutisme obstiné de ces silhouettes gesticulantes. On a envie de leur crier : "Mais dites donc quelque chose !"*", in Jeanne, Ford, 1961, p. 39.

Guise ²⁶.

Mais la vraie critique de cinéma naquit sous la plume de Louis Delluc qui, à partir de 1918, consacra une rubrique régulière à la critique de films dans le quotidien *Paris-Midi*. Il réclamait l'existence d'une critique cinématographique aux côtés de la critique dramatique, car pour lui l'art du cinéma valait aussi bien celui du théâtre; d'ailleurs, n'étaient-ils pas frères de sang ?

Quant à la promotion des films, il est certain qu'à partir de l'instant où ceux-ci étaient considérés comme des créations à part entière, la concurrence ne pouvait plus exister qu'entre les films. Et désormais l'attirail publicitaire n'aura de cesse que de vanter les qualités du dernier film en date et qu'il est absolument indispensable

d'avoir vu...

Déjà à l'époque Louis Delluc n'en était pas dupe : *"Un spectacle de cinéma plaît à la façon d'un magazine. Si les marchands d'images animées ne l'oubliaient pas - ou faisaient semblant de l'avoir su - nous aurions des programmes d'écran bien autres. Il y a le film, oui, c'est entendu, le film, les films, leurs films, nos films"* ²⁷. Ainsi se penchait-il sur la façon dont étaient conçus les programmes de cinéma. Mais le cinéma demeurait toujours et encore une industrie, seule la manière d'en parler différait désormais. Ce n'était qu'une question de langage... cinématographique bien sûr !

Christine CROQUET,
université de Lille 3.

27 - In DELLUC (Louis), *Ecrits Cinématographiques (Le cinéma au quotidien)*. - Paris, Cinémathèque française et Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1990, vol.2, p.299.

BIBLIOGRAPHIE

AUZEL (Dominique).- *Affiches du 7 ème Art (le cinéma français à l'affiche)*.- Paris, éd. Henri Veyrier, 1988.

BACHLIN (Peter).- *Histoire économique du cinéma*.- Paris, La nouvelle édition, 1947.

BENGHOZI (Pierre-Jean).- *Le cinéma, entre l'art et l'argent*.- Paris, L'harmattan, coll. Logiques sociales, 1989.

BONNELL (René).- *La vingt-cinquième image - une économie de l'audiovisuel*.- Paris, Gallimard-Femis, 1989.

CAPITAINE (Jean-louis), CHARTON (Balthazar J.M).- *L'affiche de cinéma- Le cinéma français*.- Paris, éd. Francis Birr, 1983.

CHARDERE (Bernard).- *Les lumière*.- Suisse, Ed. Payot Lausanne, bibliothèque des arts, 1985.

CHRISTIN (Pierre).- *L'information cinématographique (Ou comment connaître le cinéma)*.- Paris, éd. Auguste Comte, 1967.

DE MEREDIEU (Florence).- *Le film publicitaire*.- Paris, Ed. Henri Veyrier, 1985.

DESLANDES (Jacques).- *Histoire comparée du cinéma*.- Paris, Casterman, 1966; 2 vol.

DUPE (Jean-Claude).- *Memento du directeur de cinéma*.- Paris, Desforges, 1974.

FARCHY (Joëlle).- *Le cinéma déchaîné - Mutation d'une industrie*.- Paris, Presses du CNRS, 1992.

FLICHY (Patrice).- *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des média*.- Presses Universitaires de Grenoble, 2 ème éd., 1991.

HUET (A), ION (J), LEFEBVRE (A), MIEGE (B), PERON (R).- *Capitalisme et industries culturelles*.- Presses Universitaires de Grenoble, Coll. Influences, 2 ème éd., 1984.

JEANNE (René), FORD (Charles).- *Histoire encyclopédique du cinéma*.- Paris, Robert Laffont, 1958; 5 vol.

JEANNE (René), FORD (Charles).- *Le cinéma et la presse (1895-1960)*.- Paris, Armand Colin, 1961.

LAULAN (Anne-Marie).- *Cinéma, presse et public*.- Paris, Retz, 1978.

A bout de souffle (1959) ou
l'attraction du montage en jeu

par Ivàn BAKONYI

Ainsi viendra peut-être encore une fois pour la musique un âge meilleur (...) lorsque les artistes devront s'adresser avec elle à des hommes.

Friedrich Nietzsche

Les images combinent différemment les mêmes éléments, les mêmes signes. Mais n'importe quelle combinaison n'est pas possible à n'importe quel moment (...). Il y a donc des niveaux de développement.

Gilles Deleuze

Dans le cadre d'une étude consacrée à l'histoire des formes et des styles au cinéma, la prise en compte des auteurs de films dans leur contexte socio-culturel est incontournable si l'on admet que l'histoire particulière de chacun d'eux reflète toujours divers moments de l'Histoire (celle des films, de leurs "pratiques signifiantes" et de la technique, mais aussi celle d'événements sociaux et/ou artistiques parfois liés à l'apparition de tel ou tel film particulier).

Si, dans la perspective d'une poétique historique du style au cinéma, nous réexaminons le montage en fonction de certaines paternités stylistiques à la fin des années cinquante en France, deux points méritent d'être retenus en premier lieu :

d'une part, le rôle joué par la critique dans la réception des films à leur sortie; d'autre part, à partir d'une relecture des films de cette époque, la réévaluation des oeuvres à la lumière de critères esthétiques non perçus ou ignorés jadis pour diverses raisons.

De tous les films réalisés en 1959, le long métrage qui a suscité le plus de commentaires sur le montage, plus précisément sur les "faux raccords", demeure *A bout de souffle*, sorti en mars 1960 à Paris. L'assimilation, à l'époque, de son metteur en scène Jean-Luc Godard à l'esthétique du collage et de la citation, même si elle reste indéniable sous de nombreux aspects, ne saurait être la seule dimension poétique du film.

Avant de décrire la poétique du montage dans *A bout de souffle*, nous rappellerons quatre aspects liés à sa conception et à sa réception : nous commencerons par quelques remarques critiques de l'époque au terme desquelles nous procéderons à une brève présentation de l'auteur du film; puis, avant d'aborder la poétique du montage à partir d'exemples limités à la figure dite du montage dans le plan et à celle d'un type particulier de faux raccord, appelée saute, nous décrirons les deux thèmes musicaux et la plastique du film; enfin, avant de terminer sur quelques éléments susceptibles d'éclairer une partie de l'héritage esthétique d'*A bout de souffle*, nous donnerons des exemples pour signaler quelques intentions poétiques soulignées par Jean-Luc Godard dans son film.

I. Remarques critiques

Dans les nombreux articles publiés à la sortie du film, le montage suscite deux types de remarques. D'une part, la référence à des termes généraux : on parle ainsi "d'une 'technique' qui est (...)" "l'anti-technique", c'est-à-dire le détournement "d'un mode de récit qui fait fi des règles les plus

solides" (France-Soir), sinon du "mépris" de celles de "la grammaire en usage" (L'Express), même si l'on reconnaît que l'une de ces règles, exigeant que "les plans se succèdent dans un rapport logique", était "depuis longtemps remise en question par un cinéma de plus en plus elliptique" (Témoignage chrétien). On note encore que "l'écriture du film est d'une liberté surprenante" en soulignant son "rythme syncope, brisé, repris, mais qui se poursuit à la cadence voulue" (Le Figaro Littéraire), le résultat de ces "transgressions" offrant "une mise en scène pleine de vivacité et de rythme qui doit moins au cinéma français qu'aux ancêtres" vénérés "à Hollywood" (Témoignage chrétien). D'autre part, les remarques sont explicites et s'accompagnent de termes plus précis : on peut lire que le metteur en scène "se moque même, ce qui ne s'était jamais vu jusque-là, des raccords" (L'Express) et on va jusqu'à parler d' "un festival de faux raccords, de cadrages insensés" (Paris-Jour), de "vertigineux mouvements d'appareil" le cinéaste se gardant "de raccorder les diverses étapes de leurs parcours" (Positif); autrement dit, le film serait le révélateur de "la fin du sacro-saint 'raccord dans le mouvement'" (Témoignage chrétien).

Ces observations, souvent reprises sous des formes plus ou moins identiques dans d'autres articles de l'époque, voire plus récents, ne feront, à notre connaissance, jamais allusion, sinon de manière purement anecdotique, à l'importance de la musique ou de la photographie ¹ pourtant essentielles dans la constitution rythmique

et plastique du film .

II. Présentation de l'auteur

Dans son travail critique aux *Cahiers du Cinéma* et à l'hebdomadaire *Arts* qui précède la réalisation d'*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard révèle très tôt une pratique proche du montage: celle de "coller" ensemble des références empruntées à différents domaines de l'art (littérature, musique, peinture). Cette pratique souligne, semble-t-il, les "correspondances", sinon l'héritage indéniable que ces domaines artistiques constituent pour le cinéma et qui ne saurait les ignorer.

Quant à son travail de cinéaste (réalisation de cinq courts métrages ²), Jean-Luc Godard expérimentera de nombreuses figures de montage qui seront reprises, sinon retravaillées dans *A bout de souffle*.

Les intentions poétiques perceptibles dans le film ont pu prendre naissance dans la concertation entre un auteur et trois personnes : d'abord, celle de Jean-Luc Godard, metteur en scène et "réinventeur" du scénario, mais aussi "auteur" du film au sens d'une exigence "esthétique", attentive et scrupuleuse, apportée à l'oeuvre; ensuite, dans l'accord réciproque, qui s'est établi entre le metteur en scène, Raoul Coutard, directeur de la photographie, Cécile Decugis, monteuse et Martial Solal, compositeur de la musique du film.

Dès lors l'hypothèse que nous entrevoyons et que nous proposons d'illustrer à l'aide de plusieurs exemples peut se résumer en ces termes : le montage du film pendant et après le tournage, en concert

1 - Jean-Luc Godard semble être le seul à avoir souligné la "photo" du film, dans une lettre adressée à Pierre Braunberger lors du tournage. Il écrit qu'il l'"aime" et qu'il la trouve "assez extraordinaire", malgré les nombreuses critiques faites par l'équipe lors de la projection des rushes (Braunberger, 1987, p. 183 et 184).

2 - Ces courts métrages sont : *Opération béton* (1954), *Une femme coquette* (1955), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), *Une histoire d'eau* (en collaboration avec François Truffaut, 1958) et *Charlotte et son Jules* (1958).

avec le choix des dialogues (dits souvent en voix off) s'est, semble-t-il, en grande partie inspiré de la structure des deux thèmes musicaux principaux proposés à Jean-Luc Godard par Martial Solal.

III. La poétique du montage

Les deux thèmes musicaux du film

Parmi les thèmes musicaux composés par Martial Solal, celui de douze notes, retenu par Jean-Luc Godard pour le thème principal du film, en contient cinq, répétées et suivies de deux nouvelles notes dont la somme se répartit en deux séries (5/5+2).

Ce motif thématique de rythme "blues" (notes syncopées, rebondissement de la dernière) apparaît dès le générique : il est introduit au piano lors du premier carton de dédicace, puis réexposé à la trompette lorsque suit le carton du titre. Ce thème, rattaché au personnage de Michel, sera varié et accompagné par divers commentaires comme c'est souvent le cas dans le "blues". Rattaché au personnage de Patricia, le second thème, qui totalise dix notes (5 = 4+1, répétées à la quinte, c'est-à-dire cinq notes en-dessous), fera aussi l'objet de diverses variations en s'ajoutant parfois au thème central.

Dès lors peut-on imaginer toutes sortes de combinaisons qui, en reprenant les chiffres partiels 8, 7, 5 et 4, choisis à partir des deux séries de notes, constitueront, par divers types d'opérations arithmétiques (addition, multiplication...), le nombre de plans de certaines séquences (16/19/24/27...), voire de certaines scènes du film (5/7/12/14...).

Plastique et thèmes du film

Une des autres idées majeures a été d'avoir "composé" le film sur une cadence rythmico-chromatique:

- d'une part, en ayant choisi de raccorder les images en les associant, plan à plan, sur le principe d'une alternance des couleurs noir, gris et blanc tout en les rattachant au thème du danger, la mort en étant le plus haut degré;

- de l'autre, en fondant plusieurs figures de montage sur un rythme conçu à partir de deux séries de notes empruntées au leitmotiv musical lié à chacun des deux personnages principaux.

Le film peut dès lors se voir aussi, sur un ton nostalgique et ludique, comme l'illustration de diverses procédures de montage en même temps que leur dépassement en vue d'une poétique combinant la plastique et le rythme fondé sur certaines structures musicales. Ce rythme, obtenu par ces diverses combinaisons, offre sur le plan plastique, un effet équivalent à des "gammes chromatiques", soulignant, dans les séquences et les scènes, le passage de la lumière à l'obscurité.

Autrement dit, en représentant le héros dans diverses situations, le film allonge progressivement les fréquences et les durées d'obscurité avant de le montrer dans les longues scènes nocturnes précédant la scène finale de la mort. Ces scènes de nuit sont elles-mêmes précédées par les épisodes tournés dans deux salles de cinéma, la seconde scène étant traitée en fondus au noir sur les visages de Michel et Patricia assis dans la salle déjà dans la pénombre.

Ces variations chromatiques qui symbolisent le parcours du héros vers la mort-grise-noire, trouvent une ultime occurrence dans la dernière séquence du film. Cette séquence emblématique réunit, dans la figure dite du montage dans le plan, des contraintes, plastique et thématique que l'on trouve dans le premier plan du film et dans la scène d'accident qui survient après la rencontre avec Patricia sur les Champs-

Elysées.

Une partie des contraintes, annoncée dès le premier plan du film, est rappelée et enrichie dans la grande séquence (24 = 2 x 12 plans) tournée sur les Champs-Élysées à laquelle s'ajoute le court prologue qui résume la fonction des signes et des motifs majeurs.

Cette grande séquence constitue ce que nous pourrions appeler la cellule mnémotique du film : d'une part, elle illustre les nombreux thèmes et procédures de montage iconique et sonore, déjà utilisés et/ou qui seront repris et variés comme, par exemple, le principe de combinaison rythmique obtenu par la transposition d'un des thèmes musicaux; d'autre part, elle maintient l'alternance chromatique dans la succession des scènes, voire même à l'intérieur de chaque plan.

Avant de donner quelques exemples concernant cette poétique de la contrainte, voici le fonctionnement des motifs et des signes majeurs tels que nous les percevons après analyse :

Les deux thèmes majeurs du film sont le danger et, son degré le plus extrême, la mort.

Le danger est, par le signe 5, lié au vol et, par causalité, à la femme (associée à la couleur blanche) qui le motive; mais le danger renvoie aussi à la délation qui, une fois faite par Patricia, entraînera la mort de Michel.

La mort est, par les signes 4 et/ou 8, associée et rappelée par la couleur grise-noire et/ou noire.

La figure narrative principale, travaillée par le film dans les dialogues et le montage, est l'ellipse, mais elle est aussi représentée dans sa seconde acception, c'est-à-dire dans celle d'une figure géométrique et elle fait ainsi l'objet de plusieurs transpositions à l'image. Dès lors, si l'on pose

l'hypothèse selon laquelle, sur un plan métaphorique, certains parcours spatiaux de Michel se déroulent sur l'axe symbolique de cette figure représentée de diverses manières à l'image, on peut admettre qu'une fois sorti de cet axe Michel mourra; c'est ce que nous tenterons d'expliquer au terme des exemples présentés. Rappelons enfin que le doublement qui est une autre figure centrale du film (aussi le procédé commun aux séries de notes des thèmes musicaux), sera souvent actualisé par des sautes "doublées" et par le montage dans le plan, deux des figures de montage à partir desquelles nous allons illustrer quelques exemples à présent.

Exemples de montage dans le plan

Exposition des signes 4/5 dans le plan d'ouverture

Ce plan annonce le destin qui lie Michel au danger mortel incarné par Patricia dans le traitement des motifs iconiques et plastiques représentés à l'image. Il commence sur une page de *France soir* sur fond blanc que Michel tient dans ses mains : entre deux colonnes de 8 petits dessins humoristiques (4 sont entiers), un plus grand dessin central représente une femme en dessous blancs, de trois quart dos, les jambes en forme de "V" à l'envers: elle tient une poupée blanche et a la tête tournée vers le spectateur. Quand Michel baisse le journal, son visage apparaît dans la pénombre sur le fond noir d'une vitrine derrière lui; une partie de cet espace, au-dessus de son épaule droite, reflète, à travers 4 bandes verticales minces, séparées par trois barres noires plus fines, la silhouette d'un bâtiment.

Le rapport au danger et à la mort est doublement explicité : par la figure inversée du chiffre cinq romain et le nombre de dessins, et par l'espace fractionné en quatre

parties derrière Michel.

Le lien entre la mort, Patricia et la jeune femme dessinée, s'effectuera en deux temps : d'abord lorsque Michel retrouvera Patricia la seconde fois sur les Champs-Élysées, puis, plus tard, dans la longue scène de chambre que nous allons rappeler.

Les signes 4/8 associés à Patricia: mort/"demi-mondanité"

Dans la chambre de Patricia, Michel joue à menacer d'étrangler la jeune femme si elle ne lui sourit pas avant qu'il ait compté jusqu'à huit. Après avoir compté (en quatre temps) jusqu'à sept-trois-quart, elle finit par esquisser un sourire qui illumine tout son visage. Or, cet épisode fait suite à celui où Michel, mécontent que la jeune femme ne sache pas si elle veut "*recoucher*" avec lui, feuillette une revue érotique. Après les inserts successifs de quatre pages (quatre femmes nues sur les deux premières pages, deux sur les deux dernières), à chaque nouvelle page tournée, Michel dit en voix off les mots suivants: "*Les femmes ne veulent jamais faire en huit secondes/ce qu'elles veulent bien faire en huit jours/ça revient au même huit secondes ou huit jours/ou alors pourquoi pas huit siècles*", à quoi Patricia répond "*Non, huit, je sais bien*"; puis, Michel est de nouveau montré avec la revue (il la refeuillette quatre fois avant de la reposer) mais face à la caméra, ce qui permet au spectateur de reconnaître, sur la couverture, la photo d'une femme en posture similaire à celle représentée sur le dessin central montré au premier plan du film.

L'assimilation de Patricia à une "*cover-girl*" de magazine tient à sa "*relation*" avec Van Doude à qui elle n'a nullement refusé de "*sacrifier*" en contrepartie du travail qu'il lui fournit au journal. Quant au motif de la mort lié à la jeune femme, c'est elle-même qui l'annonce mais par inversion

lorsqu'elle dit à Michel, avant de commencer à "*jouer*", qu'elle aimerait qu'ils soient "*Roméo et Juliette*". Contrairement au destin tragique du couple légendaire, Patricia, pour se "*protéger*", refusera le "*sacrifice*" avec Michel.

Le signe 5/"V" associé à Patricia : danger de mort

La dernière partie de la grande séquence aux Champs Élysées commence dans l'agence, continue sur les Champs et se prolonge devant une affiche et des photos accrochées dans le hall d'un cinéma. Dans la première partie de cette séquence lorsque Michel rejoint Patricia (il dit devoir aller "*avenue Georges V*" = annonce du signe 5), la scène se termine sur un nouveau plan qui inscrit la figure du "V" à l'envers dans l'image : filmée en plongée, Patricia trace, par son trajet dans l'espace en allant vers Michel, la barre droite de la figure du "V" à l'envers; puis, en même temps qu'elle refait le même trajet, en sens inverse, Michel, en quittant le kiosque où elle venait de le rejoindre, trace l'autre barre de la figure.

Au plan suivant, les lettres "*Vivre dangereusement jusqu'au bout*" (5 mots) d'une affiche du film, *Tout près de Satan* (*Ten Seconds to Hell*, Robert Aldrich, 1959) sont recadrées en gros plan : lorsque le feutre de Michel passe dans le bas du cadre et s'apprête à en sortir, la caméra ouvre l'espace par un mouvement d'accompagnement à droite et on voit Michel continuer à marcher dans la contre-allée; au bout de celle-ci (angle de l'avenue Georges V), au bas de la vitrine d'un magasin (les cinq lettres "RONEO" y sont inscrites), est garée une 2 CV grise; tandis que Michel arrive au bout de la contre-allée, une jeune fille qui vient vers lui perpendiculairement (leur trajet forme un "V" à angle droit), l'accoste

pour lui vendre les *Cahiers du cinéma* qu'il refuse au plan suivant.

Ces deux scènes annoncent, par les représentations spatiales et graphiques, le danger de mort venant de Patricia (une figure similaire du "V" à l'envers est représentée par la Tour Eiffel, montrée en contre-plongée, entre deux rangées d'arbres noirs, au début de la courte séquence où Patricia revient de chez Van Doude à son hôtel). Les deux plan-séquences comme le cinquième plan de la scène d'accident qui leur succède, introduisent quatre manières d'inscrire la figure "V" dans l'image avec le trajet des personnages : le signe 4 rappelant la mort et qui correspond aux symboles représentant le signe 5 romain sur l'affiche : les deux "V" du mot "vivre", l'épaisseur noire du point d'exclamation en forme de "V", l'imitation agrandie du point d'exclamation dont une partie coupe le cadre en plein centre.

Les signes 4/5 : danger de mort/ danger lié au vol et à la femme en blanc

La dernière scène de cette partie de la séquence montre un accident mortel ("scooteriste" écrasé par une 4 CV) auquel assiste Michel. Cette scène, en réintroduisant les couleurs du gris-noir et du blanc, souligne deux des thèmes et trois des signes principaux traités tout au long du film en associant, de diverses façons, les premiers aux seconds :

- d'une part, le thème de la mort est ici associé au signe 4 et/ou au gris-noir avec la 4 CV grise arrêtée devant le fond noir d'une vitrine au cinquième plan; en outre, Michel est le seul, avec le chauffeur, à s'accroupir près de la victime décédée;

- d'autre part, le thème du danger lié au vol et au blanc, est rappelé par le signe 5 et une femme habillée en blanc: faisant partie des cinq personnes qui s'approchent

de l'accidenté, cette femme en robe blanche, séparée symboliquement de Michel par un homme en noir, reste du côté d'une 2 CV grise garée devant le magasin.

En effet, le vol de la voiture à Marseille, au début du film, réussit grâce à l'aide d'une amie habillée en blanc; néanmoins, Michel décide de ne pas l'emmener quand elle lui dit qu'il est "onze heures moins dix" : l'horaire (position des aiguilles offrant la figure d'un "V") sert d'allusion métaphorique au danger lié au vol et à la femme en blanc. Ainsi, la 2 CV comme la femme rappellent ici, par contiguïté, le vol lié au danger de mort : celle-ci est rattachée à la 4 CV par le signe 4 qui renvoie lui-même au meurtre du motard tourné en quatre plans et dont le dernier plan montre d'ailleurs le policier qui s'écroule au milieu de feuillages gris sur fond noir.

Enfin, les lettres "RONEO", montrées à trois reprises à l'intérieur de ces cinq plans, signalent non seulement l'idée de "reproduction" des motifs, mais signifie aussi, par métonymie, la répétition qui est une des figures principales du film.

Combinaison des signes 5/8/4 avec la figure de l'ellipse

C'est dans la deuxième scène (plan, suivi d'un plan-séquence, intégrant, avec arrêt et zoom avant, deux autres plans) que la figure de l'ellipse, par la combinaison du trajet d'un personnage et la représentation de l'Arc de Triomphe, fait son apparition. Montré de l'intérieur du métro, Michel y descend en lisant son journal (premier plan). Le second plan séquence est divisé en trois moments dont le second (recadrage des Champs Elysées avec l'Arc de Triomphe en arrière plan) est le plus long. Au premier moment, la police (inspecteur et adjoint) court vers l'entrée du métro, puis, au dernier, Michel, toujours le journal à la

main, ressort du métro mais à la sortie située de l'autre côté de l'avenue. Si l'on retient que la représentation de l'Arc donne l'image d'une demi-ellipse en forme de "n", le trajet de Michel dans le métro doit être imaginé comme celui en forme de "u" correspondant à l'autre moitié de cette figure.

Le danger de mort rappelé dans le plan-séquence qui suit, est annoncé sur deux niveaux : d'une part, dans les deux "V" tracés par les deux mouvements de caméra visant à recadrer l'espace; d'autre part, dans cinq 403 noires (c'est dans une 403 noire qu'arrive l'inspecteur qui tue Michel à la fin du film) qui se trouvent dans les deux derniers moments de ce plan-séquence : l'une d'elle est garée au milieu de l'avenue, tandis que deux autres descendent les Champs, puis, lorsque la caméra effectue le dernier recadrage pour montrer Michel sortant du métro, deux autres 403 sont montrées garées près de cette sortie.

La scène suivante devant le cinéma (six plans) clôt la grande séquence des Champs Elysées et repose sur une structure en boucle: à l'intérieur de celle-ci, un double champ contrechamp, sur une photo (une des 8 montrées en vitrine) de Humphrey Bogart (décédé en 1957) et sur Michel qui la regarde, rappelle la mort par la présence du signe 8 : en outre, le motif de l'expiration de la fumée par Michel, qui donne ici un effet de gris sur fond noir devant l'image de l'acteur en "smoking", a déjà eu lieu au moment où Michel entend les crissements de freins annonçant l'accident (juste avant de mourir à la fin du film, Michel répète ce motif de la fumée expirée emprunté à l'univers de Jean Cocteau). Le rappel du signe 4 est souligné par un air de trois notes sifflé en off quatre fois, au moment où Michel passe trois fois son pouce sur la lèvre; enfin, le signe 5 du danger de mort est rappelé par les cinq mots du titre *Plus dure sera*

la chute (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1955) écrits sur l'affiche noire presque dans une obscurité complète (vitrine non éclairée) vers laquelle Michel se dirige avant de revenir devant l'autre vitrine où les photos sont éclairées.

A cette scène succède un bref épilogue récapitulatif des deux motifs principaux destiné à annoncer ce qui arrivera à Michel.

Rappel des signes 4/5: danger et responsabilité de Patricia

C'est sur une image noire que Michel dit avoir vu mourir quelqu'un dans un accident (Patricia demande "*Pourquoi mourir?*"). Puis sur l'image d'une main tenant deux pièces dans la paume, on entend Patricia lui demander s'il l'invite à dîner. Quand, au plan suivant, Michel répond "*evidently*", mais dit devoir aller d'abord "*téléphoner*" (prétexte pour taire le vol du portefeuille qu'il va commettre pour pouvoir inviter Patricia), on voit le montage suivant : dans un premier temps, Michel se tient contre une voiture blanche tandis que Patricia est debout devant une 4 CV grise, sur le fond gris-noir de l'arrière plan; après avoir changé de place, juste avant de se retirer, Michel met son chapeau sur la tête de la jeune femme qui lui répond en souriant "*les Français disent toujours une seconde pour dire cinq minutes*".

Ce plan rappelle d'abord le danger associé au signe 5 et au blanc lié à la femme; ensuite, il annonce, avec le signe 4 lié au gris-noir, pourquoi Michel meurt, c'est-à-dire à cause de Patricia qui le dénoncera à la police. Cette responsabilité est signifiée par le geste avec le chapeau devant la 4 CV qui est une transposition visuelle de la locution "faire porter le chapeau à quelqu'un" et qui veut dire "avoir une responsabilité honteuse, être accusé". Ce geste sera

d'ailleurs rappelé par Patricia elle-même, plus tard dans la chambre : au moment où Michel lui dira qu'il choisit "*le néant*" car il veut "*tout ou rien*", le chagrin (c'est ce qu'elle choisit) étant pour lui un compromis, elle se mettra à nouveau le chapeau sur la tête.

Le signe 4/5 : dénonciation et alternance chromatique

Une autre variante de montage dans le plan actualisant le rythme et la plastique du film apparaît dans la scène de dénonciation de Michel par Patricia.

Le signe 4 sur lequel repose le nombre de plans de cette scène, renvoie une fois encore à la mort-grise-noire : elle commence par le plan où Patricia dénonce Michel dans un café (au plan précédent, le danger mortel est doublement annoncé et ironiquement lorsque Patricia, en cardigan blanc, s'arrête devant un kiosque à journaux : par l'inscription "*vendredi, jour de chance*" - cinquième jour de la semaine - et par la vendeuse qui répète quatre fois le mot "*chance*". Lorsqu'au plan suivant, dans un café, elle communique à la police l'adresse où se trouve Michel, son visage passe dans le gris-noir en plan rapproché ; puis c'est l'image d'avant qui revient, contrastée, montrant Patricia au téléphone (elle dit quatre fois "*allô*" et l'on voit la jeune femme se lever et quitter le café en courant. La vitrine du café, montrée de l'intérieur est séparée dans le sens vertical par quatre planches noires, laissant apparaître au passage de Patricia à l'extérieur, cinq raies de lumière blanches. Lorsque Patricia disparaît du champ, un raccord s'effectue au plan suivant sur les cheveux noirs de Michel dont la tête repose sur une table noire entre ses deux bras (manches blanches de sa chemise). Il écoute le *Concerto pour clarinette* de W.A. Mozart,

tourne la tête à gauche, laissant apparaître la blancheur de son visage, puis il tourne à nouveau la tête, repassant ainsi au noir.

Ce "raccord" sur la musique (c'est le dernier concerto du compositeur avant sa mort) en même temps que continue l'alternance du blanc et du noir annonce et/ou répète métaphoriquement la mort "imminente". Mais le plan au café qui marque le passage rapide et alterné de Patricia dans le blanc et dans le noir, résume surtout une dernière fois, le caractère versatile et égoïste du personnage que les sautes, à d'autres moments du film, n'avaient cessé de souligner et que nous analyserons après la scène finale.

Rappel des signes : ellipse et mort dans la séquence finale

Si l'on pose l'hypothèse que tant qu'il effectuait seul certains trajets sur l'axe symbolique de la figure d'une ellipse, Michel pouvait échapper à la police, alors, dès que Patricia se trouve sur cet axe avec lui, cela signifie la perte imminente et inéluctable de Michel. En effet, la mort, liée à Patricia se trouvant sur l'axe de la figure de l'ellipse avec Michel, est rappelée après qu'ils ont quitté le taxi qui les ramenait d'Orly : passant par une cour intérieure (un mouvement descendant de la caméra sur la façade d'un immeuble vient les recadrer, en bas, quand ils entrent dans le champ), ils ressortent, au dernier plan de cette scène, par un hall d'immeuble en pleine obscurité (Michel y évoque la mort de gens fusillés durant la guerre par la gestapo) et marchent jusqu'à la lumière de la porte d'entrée.

La séquence qui suit montre la deuxième visite de Patricia au journal : son trajet qui sera suivi quelques secondes plus tard du même trajet effectué par l'inspecteur venant l'interroger, se situe à nouveau sur l'axe symbolique de la figure

d'une ellipse. (cette similarité est soulignée par le traitement des deux scènes en un seul plan séquence). En outre, c'est à ce moment-là que Patricia dira à l'inspecteur avoir vu Michel et prendra le numéro de l'inspecteur qu'elle utilisera lors de la dénonciation; dès lors, la perte de Michel est rappelée lorsque Patricia, de retour au studio-duplex après la dénonciation, tente de le convaincre de s'enfuir: en marchant pendant ce long plan-séquence elle trace deux fois la figure d'une ellipse dans l'espace de la pièce; quand Michel marche à son tour, non seulement son trajet ne trace plus cette figure mais le deuxième tour qu'il entame est coupé par une saute.

Sur un plan symbolique, si l'on a en mémoire que le mot "ellipse" en grec signifie "manque" pour arriver à un cercle parfait, alors l'hypothèse inverse, c'est-à-dire que l'absence symbolique du trajet sur l'axe d'une ellipse représentée dans l'espace impliquerait la mort de Michel; tout de suite après cette scène la mort de Michel survient dans la rue. Une fois Michel mort, Patricia, par le cercle symbolique qu'elle trace sur ses lèvres en y passant le pouce, peut évoquer cette métaphore, juste avant le dernier fondu au noir marquant la fin du film.

Construite à l'intérieur de la dernière séquence (vingt quatre plans), la scène (douze plans) qui vient clore le film, débute après le départ de Berrutti (juste avant, dans sa voiture noire, il parle à Michel qui est debout devant une 4 CV grise) en voiture lorsque Michel ramasse le revolver et reçoit une balle dans le dos par l'inspecteur. Avant de finir sa "déambulation" au bout de la rue grisâtre, Michel s'approche en les touchant, de cinq automobiles symboliques (tantôt noires, tantôt blanches, ce sont les voitures - 2 CV, Dauphine - actualisées durant le film), puis finit par s'effondrer, les

jambes écartées en "V" à l'envers sur les pavés gris de la chaussée. A ce moment-là, quatre 4 CV grises (un "scooteriste" roule près de la troisième), suivies d'une 403 noire, traversent le haut du cadre de ce cinquième plan.

Ce plan contraste avec celui où Patricia, en robe blanche à fines rayures noires, court devant une Dauphine blanche (voiture qui passe près d'elle quand elle marche avec Michel sur les Champs-Élysées). En effet, en suivant Patricia, cette voiture vise à renforcer la valeur du blanc pour rappeler l'impossible rapprochement entre Michel et les personnages féminins portant cette couleur, motif plusieurs fois rappelé dans le film.

Au septième plan, lorsque Michel est montré couché sur le dos, le signe 4/8 rappelle la mort sur deux niveaux :

- au niveau des jambes de quatre personnages qui entrent dans le cadre;
- au niveau de la gamme des tons allant du gris au noir, représentée par l'emplacement des trois pantalons (gris-noir, noir, gris-clair) auxquels vient s'ajouter près du pantalon noir, la robe blanche à rayures noires de Patricia symbolisant les couleurs du danger et de la mort.

Exemples de sautes

Représentant environ un septième des 482 plans (chiffre, bien sûr, non définitif), la saute est travaillée de multiples façons et remplit diverses fonctions dans le film. Ce nombre élevé s'explique par son usage fréquent en séries, c'est-à-dire par nombre de 2, 4, 7 ou 8 et 11 (combinaisons entre séries), mais il arrive aussi qu'elle se manifeste assez souvent de manière isolée. Elle est souvent soumise au même principe plastique que celui qui régit la poésie du film, c'est-à-dire à celui d'une alternance de tons clairs et sombres. Sur le plan narratif,

ces séries tendent à souligner le caractère des personnages. Isolée, la saute revêt un sens équivalent à celui littéral de "faux raccord" signifiant un revers; elle peut être aussi une marque d'insistance ou bien de réminiscence, parfois les deux. Dans tous les cas, par l'effet de "bond" qu'elle instaure, la saute est souvent ludique sinon ironique. Elle peut enfin signifier la transposition visuelle d'une locution verbale comme "nous allons le voir tout de suite..."

Les séries 4/7/11 : versatilité et/ou fourberie chez Patricia et Van Doude

Ces séries sont le plus souvent appliquées sur des plans montrant surtout la tête de Patricia de face, de profil ou de dos. Leur usage est binaire au sens où les procédés sont souvent utilisés deux fois et participent au travail de doublement. Certaines séries, fondées sur 11 sautes se déroulent dans une voiture et se répartissent souvent en deux moments (4+7), parfois en trois (4+3+4), l'alternance rythmique reposant sur la succession de paroles dites par Michel.

La première variante fait apparaître les quatre premières sautes avec la figure "nuque/profil" gauche de Patricia dans la voiture volée conduite par Michel au moment où il tente en vain d'interdire à Patricia de voir Van Doude (elle se souvient au dernier moment de ce rendez-vous et veut quitter Michel sur-le-champ). Sept autres surgissent à chaque nouveau compliment de Michel à Patricia concernant différentes parties de son corps tout en regrettant, au dernier plan, qu'elle soit "lââââche" (allusion ludique à la durée de ce dernier plan de la scène). Les passages du clair au sombre du visage de Patricia deviennent, si l'on a en mémoire l'expression "changer du blanc au noir" qui signifie changer complètement d'avis, passer d'une extrême à l'au-

tre, la répétition transposée à l'image de l'attitude de la jeune femme voulant aller à tout prix à son rendez-vous avec Van Doude.

Deux autres variantes, l'une combinée avec 8 sautes (2+6), l'autre avec 7 (3+4) reprennent le principe des coupes mentionné plus haut.

La première variante s'effectue sur le visage de Van Doude lors du rendez-vous; la seconde variante s'effectue plus tard, au retour d'Orly, sur la nuque du chauffeur de taxi, puis finit sur Patricia (figure face/profil droit de son visage) assise près de Michel dans la voiture. L'idée que les visages de Patricia et de Van Doude "se défilent" par bonds tend à souligner leur hypocrisie (vers la fin du film les deux sautes sur le visage gris de Patricia qui vient de parler à Van Doude à Montparnasse, ont la même signification). L'hypocrisie de Van Doude par le détour (anecdote d'une "coucherie" soi-disant manquée) qu'il choisit pour signifier à Patricia ce qu'il attend d'elle. L'hypocrisie de la jeune femme qui nie avoir une relation avec lui, et, tout en affirmant écrire pour "*être libre des hommes*", traite les parisiennes de "*poules*" à cause de leurs robes trop courtes.

Les alternances marquant le passage de la lumière à l'obscurité, celle-ci devenant définitive sur le visage de la jeune femme au dernier plan du film (fondu au noir après que Patricia a tourné le dos à la caméra), en révèle le danger de mort qu'elle incarne pour Michel.

Les signes 4/5: exposition des thèmes du danger et de la mort liée à Patricia

Au terme de la présentation de ces diverses combinaisons de sautes liées à des thèmes et rappelant, sur le plan "micro-cosmique", la plastique des scènes et des séquences fondée sur l'alternance de ryth-

mes chromatiques, un autre exemple peut être mentionné comme variante inversée de la scène d'accident, construite sur l'absence de tout dialogue: il s'agit de la première scène de "doublement" sur la route nationale 7.

Introduisant la figure de la saute par série de 4, le monologue de Michel à haute voix n'est qu'un prétexte pour annoncer certaines des contraintes utilisées dans le film (signes 7, 4, doublement): la prononciation de "*buenos noches, mi amor !*" (5+2 pieds) chantée à deux reprises et le nom de Patricia (7=5+2 voitures apparaissent sur la route pendant ce premier "doublement"): l'expression chantée évoque le thème musical (7=5+2 dernières notes) de Michel car "*mor*" est dit avec un relancement plus aigu de la voix comme pour donner l'effet d'une équivalence vocale avec la septième note "rebondissante" de ce thème. Le prénom de "*Patricia*", chanté sur une intonation descendante (comme les notes de son thème musical) et la répétition quatre fois de suite de la première syllabe (PA...PA...PA...PA...) sont une autre manière de signifier le lien entre la jeune femme, le signe 4 et la mort. Quant à la couleur noire, elle s'inscrit sur la chaussée et dans la voûte formée par le feuillage des arbres après la quatrième répétition de "PA": à ce moment-là un camion citerne est sur le point d'être définitivement doublé; puis, après le prénom "Patricia" prononcé en entier la voiture devant est noire.

Le signe 7 (5+2) : transposition du thème partiel de Michel avec saute

Dans la scène d'accident sur les Champs-Élysées le film réactualise la figure de la saute : l'effet de "bond" qui fait surgir le dernier plan transpose, par le montage, la douzième note appartenant au thème musical de Michel. Le rythme pro-

voqué par la durée des plans (le cinquième est un peu plus long) "imite" celui des sept dernières notes de ce thème musical partiel (5+2) lié à Michel.

L'accident arrive pendant que Michel refuse d'acheter les *Cahiers du cinéma* à une jeune fille. Au cinquième plan-séquence, le corps d'un homme gît devant une 4 CV grise, elle-même face à une 2 CV grise qui est celle qui provoque l'infraction de Michel sur la route nationale 7 et dont le rappel est signalé par la présence d'une femme en blanc à proximité ; quelques secondes plus tard Michel entre dans le cadre et, après s'être accroupi près du mort, retourne sur ses pas en se signant (en off, début de son thème musical repris deux fois jusqu'au début du plan suivant dans l'agence "*Interamericana*"); ensuite, Michel s'arrête entre deux voitures en stationnement (l'une noire, l'autre blanche) pour ouvrir son journal; à cet instant, deux gros plans inserts - le second est une saute - font irruption : la même photographie de deux mortards - l'un d'eux au centre de l'image - est d'abord montrée en plein cadre (uniforme noir sur fond blanc) et, la seconde fois, décadrée vers le bas avec, en haut, une légende composée de 12 mots sur deux lignes : Enquête record : la police a déjà/identifié le meurtrier de la RN 7.

Cet énoncé fait aussi allusion aux signes 12 et 7 par le nombre de mots et le numéro de la route. Ce jeu sur la symbolique numérique, comme nous l'avons signalé, peut à d'autres occasions renvoyer à des gestes ou mimiques ou encore au nombre de pieds des titres d'affiches, de journaux ou du livre *Abacadabra* montrés; enfin, l'allusion au signe 2 souligne le thème du double (identité de Michel/Laszlo) et celui du doublement (répétition de scènes). Voir le quatrième l'exemple dans de montage dans le plan. Signalons que le danger est

doublement souligné par le "V" et le nombre de lettres composant son nom dont le sens devient ironique quand c'est lui qui tue Michel à la fin du film.

Les sautes ironiques seules et/ou doublées

La première saute de ce type apparaît lorsque Michel sort de l'agence Intera-méricana où il n'a pas pu récupérer l'argent qu'il était venu chercher, l'inspecteur Vital et son adjoint y entrant au même moment. La saute les fait "bondir" à l'accueil de l'agence et signale d'avance qu'ils ne réussiront pas à attraper Michel.

C'est le même sens que signale la saute "projetant" en avant Patricia et Van Doude dans le café où Michel attendait dans l'espoir de retrouver Patricia après son rendez-vous.

Comme la plupart des scènes sont toujours reprises avec des différences plus ou moins variées au moins une fois (contrainte du doublement), deux sautes sont insérées lorsque l'adjoint suit Patricia, plus tard; celui-ci est également filé par Michel et le début de cette scène est filmé d'une vitrine de magasin devant laquelle passent les trois personnages successivement (le cadrage du trottoir montre une 2 CV grise garée de l'autre côté de la rue). Ces sautes, qui annoncent à nouveau l'échec final de la filature (Patricia s'échappera par les toilettes d'un cinéma alors que l'adjoint arrivera trop tard à la caisse) sont insérées entre Patricia et l'adjoint, puis entre celui-ci et Michel.

Les sautes réminiscence et/ou signal

C'est au cours de cette même scène qui se poursuit sur les Champs-Élysées que deux nouvelles sautes interviennent : la première fait partie des trois "obligatoires" (imposées par la censure de l'époque) lors

du cortège présidentiel (de Gaulle/Eisenhower), la seconde survient après la fuite hors du cinéma de Patricia lorsqu'elle retrouve Michel; dans la première, c'est l'effet produit par un motard (le dernier de ceux qui forment la barre en bas de la figure ">" que dessinent les trois escortes) disparaissant soudain du cortège qui ravive le souvenir du meurtre, mais rappelle aussi, par une autre représentation du "v", le danger imminent qui commence aux plans suivants. La seconde saute, juste au moment où Patricia vient de s'enfuir hors du cinéma, la montre soudain devant Michel qui lui tient la tête entre les mains. Cette image est une réplique inversée d'une scène similaire filmée dans la salle de bains chez Patricia et qui comportait aussi une saute (interversión de la place des personnages) : dans la scène de la salle de bains, la saute est annonciatrice de la mort puisqu'elle intervient après que Michel a glissé en sortant du lit et raconte l'histoire d'un condamné à mort qui, en montant sur l'échafaud, glisse sur une des marches.

La répétition inversée de Michel tenant le visage de Patricia entre les mains, associée initialement à l'évocation de la mort, vise donc à rappeler dans la scène loin du cinéma, la menace de mort. En outre, la phrase "*c'est pour ça que tu disais quitte ou double*" que prononce Patricia, signale la figure du doublement qui est une des contraintes actualisée tout au long du film.

Le signal de la mort de Michel, provoquée par Patricia, est également donné par l'insertion de deux sautes dans la scène de la première dénonciation devant l'agence du journal où se rend la jeune femme; pendant qu'elle s'y trouve, Jean-Luc Godard, jouant le rôle d'un passant, reconnaît Michel sur la photo de *France Soir* qu'il vient d'acheter et va le dénoncer juste après

le retour de Patricia dans la voiture. La première saute intervient lorsque Patricia s'apprête à traverser la rue : après le passage d'un cyclomotoriste, Patricia se retrouve entièrement à l'avant de la voiture, finissant de pivoter sur elle-même pour montrer sa nouvelle robe; la seconde saute intervient juste après, lorsque Patricia est sur le point de monter dans la voiture : on la retrouve soudain assise en train de refermer la portière tandis que Jean-Luc Godard traverse près de Michel en le regardant à nouveau avec insistance.

Dans le premier exemple, à l'idée de la mort suscitée par l'association d'un cyclomotoriste et de Patricia, s'ajoute la "présence" de Van Doude, par l'insistance sur la robe de la jeune femme qui en portait une grise en entrant, puis une blanche à fines rayures noires en sortant. Ce "cadeau" fait à Patricia par Van Doude est une des raisons pour lesquelles la jeune femme dénoncera Michel et causera sa mort.

Le second exemple souligne, par contiguïté de personnages, le lien entre Patricia et l'acte de dénonciation qui suit. La dénonciation est d'ailleurs précédée du passage "insistant" de trois voitures (la première blanche, la deuxième noire à toit blanc) dont la troisième noire (une 403) est le motif prémonitoire de la mort déjà signalé plus haut.

Marques de l'auteur dans ses intentions poétiques

Avant de terminer sur l'héritage des procédures de montage que le film recrée, nous mentionnerons quelques exemples, qui, comme nous allons le voir, sont loin d'être de purs "hasards objectifs" et permettent d'évaluer l'intention poétique de Jean-Luc Godard tant dans la direction de ses acteurs que dans celle de sa propre mise en scène dans le film.

En effet, le jeu, auquel participe plusieurs fois le metteur en scène, tel qu'il avait été inauguré par Alfred Hitchcock à d'autres niveaux, consistera, lors de chacune de ses "présences" sonores et/ou visuelle, à "dénoncer" d'une manière ludique et auto-ironique, les indices des contraintes esthétiques liées aux signes 7, 4 et au doublement qu'il s'est imposés durant tout le film.

Par exemple, le signe 7 est annoncé, avec une allusion au doublement, dès le début du film: pendant la visite de Michel dans la chambre d'une copine, c'est la voix du cinéaste qui annonce à la radio qu'il est 7 heures 2 minutes (l'ironie étant aussi que ces deux chiffres renvoient à la durée du film, commencé depuis 7 minutes et 20 secondes). Autre exemple du signe 7 combiné au doublement: lors de l'interview à Orly de Parvulesco, c'est à la 7^{ème} apparition à l'image du personnage que la voix de Jean-Luc Godard pose la 7^{ème} question.

L'exemple du signe 4 doublement souligné apparaît dans la scène de cinéma avec Michel et Patricia. Un quatrain de Louis Aragon est dit en voix off par Jean-Luc Godard. L'effet de confusion sémantique sur le mot "vite" créé par l'homophonie avec "évite" du quatrain "*Les ans passent trop vite/Evite, évite, évite*" est redoublé par un effet visuel (quatre fondus et ouvertures au noirs successifs font disparaître et apparaître les visages de Michel et Patricia). Autre allusion au signe 4 lorsque Michel téléphone au garage pour savoir où est Berutti, la voix du cinéaste lui répond qu'il pourra trouver son ami dans un café vers 4 heures.

Enfin reste à signaler le dernier symbole tragico-ludique qui, tout en faisant allusion au sens caché, à la poétique "double" des signes, annonce, une dernière fois la mort inéluctable de Michel dans 2 inscrip-

tions. Il s'agit d'abord du plan-insert sur le titre "magique" *Abracadabra* du livre de Maurice Sachs. La mort, déjà signifiée métaphoriquement au son par le *Concerto pour clarinette* de W.A. Mozart (c'est la dernière oeuvre du compositeur avant son décès) que Patricia fait écouter à Michel et est soulignée par un panoramique vertical sur la couverture de ce livre : le titre du livre *Abracadabra* est une transcription de l'hébreux "*abrag ad hâbra*" qui signifie "*envoie ta foudre jusqu'à la mort*". Ensuite, c'est l'inscription sur la bande inférieure fixée autour du livre "*Nous sommes tous des morts en permission*" (citation attribuée à Lénine, en 8 mots et sur 4 lignes) montrées à la fin du panoramique.

Fidèle à une définition de la mise en scène dans le cinéma moderne qu'il avait formulée en trois phrases dès 1959 - "*montrer en même temps que démontrer, innover en même temps que copier et critiquer en même temps que créer*" (étant sous-entendu que "montrer", est, dans le cas d'*A bout de souffle*, indissociable d'écouter) - Jean-Luc Godard a mis en oeuvre une poétique du film où les éléments se réfléchissent tout en s'appuyant sur divers héritages réemployés, mais redynamisés par un nouvel acte poétique.

IV. Héritage et création

C'est en apportant quelques précisions sur la deuxième phrase "*innover en même temps que copier*" que nous terminerons cette étude. En effet, il paraît important de rappeler la dimension esthétique de certains films que la poétique du montage, retenue par Jean-Luc Godard pour *A bout de souffle*, ne pouvait ignorer. L'alternance chromatique régie par le passage du blanc

au noir reposant, souvent, sur un rythme sériel de plans (6, 5, 4 ou 3) et parfois combinables entre eux selon leur durée, constitue un des fondements poétiques de films d'Alain Resnais comme *Van Gogh* (1948) et *Toute la mémoire du monde* (1956, en collaboration avec Chris Marker) ou encore d'Agnès Varda comme "*Opéra Mouffe*" (1958). Pour Alain Resnais, les courts métrages qu'il a réalisés représentent "une expérience" consistant "à donner à la musique une importance prépondérante", c'est-à-dire de ne plus être là pour "*accompagner des images, mais pour créer l'ossature même du film*" (Resnais, p. 2).

Dans *Le Chant du styrène* (1958) d'Alain Resnais, comme dans *O saisons, ô châteaux* (1958) et *Du côté de la côte* (1958) d'Agnès Varda³, la primeur est donnée à l'alternance ou à la combinaison des couleurs jaunes et bleues (parfois d'autres comme le rouge et le vert) à l'intérieur des plans ou dans leur succession. Les principes de raccords pouvaient s'effectuer ainsi à partir de rythmes sériels.

L'usage des "sautes" comme celui des "faux raccords dans le mouvement", davantage accepté dans ces courts métrages "documentaires" ou dans des films "ethnologiques", révèle, à côté d'une poétique plastique et rythmique, d'autres intentions : des intentions ironiques et ludiques par exemple dans *Du côté de la côte* (soleil, "éden", tourisme anglo-saxon); des intentions critiques et socio-historiques dans *Opéra Mouffe* (guerre d'Algérie) par exemple ou encore dans *Moi, un noir* de Jean Rouch (colonialisme).

Au regard de ces rappels, si le montage elliptique avec "sautes" et "faux raccords", a pu être considéré comme nouveau

3 - Jean-Luc Godard avait fait l'éloge, entre autre, des courts métrages d'Agnès Varda et d'Alain Resnais, dans deux longs articles publiés en 1958. Deux autres articles, l'un écrit en mars, l'autre en avril 1959, seront également consacrés au film de Jean Rouch (Godard, 1985, p. 152-155, 156-163 et 177-178, 180-183)

dans *A bout de souffle*, c'est donc moins pour une première utilisation que pour une "reprise" originale.

Après avoir analysé les "expériences" observées chez ces metteurs en scène français et/ou celles de cinéastes américains⁴, Jean-Luc Godard a repris ces figures de montage et les a soumises à diverses contraintes rythmiques et plastiques. En outre, en choisissant de transgresser le genre policier hollywoodien tout en lui rendant hommage, il a réutilisé plusieurs de ses codes (voiture, musique de jazz, alternance chromatique, énigme, surprise...). A cet égard, il a, dans le sillage de Jean-Pierre Melville (la présence de sa figure, dans le rôle d'un écrivain, comme d'ailleurs les nombreuses autres références au genre policier sont emblématiques à plus d'un titre) qui a renouvelé le genre, Jean-Luc Godard a apporté un regard nouveau et personnel sur le policier dans le contexte de certaines recherches poétiques du cinéma français de cette époque.

La poésie filmique d'*A bout de souffle*, au terme de ces exemples visant à illustrer certaines contraintes plastiques et rythmiques, devient bien l'idée de ce que Jean-Luc Godard entendait par "cinéma moderne" en 1959.

Dans la perspective d'une poésie historique du style, l'héritage d'une figure comme la saute est déjà perceptible dans certains films de Georges Méliès. Elle existe aussi, aux côtés d'autres "ressources" plus proches de la musique, dans des oeuvres comme *A propos de Nice* (1929-1930) de Jean Vigo, par exemple.

Quant à la musique, en tant qu' "ossature" du film, elle fut aussi l'objet de réflexions en France et à l'étranger, notamment dans les écrits théoriques de Sergueï M. Eisenstein relatifs aux rapports entre le cinéma et les autres arts. Utilisée ensuite dans certains de ses films comme dans ceux de cinéastes cubo-futuristes, la musique a surtout été, aux côtés de la poésie, une des préoccupations principales de Dziga Vertov. Son film, *L'Homme à la caméra* (1929), reste non seulement une des oeuvres filmiques les plus illustratives à cet égard mais deviendra également une des "références" incontournables à bien d'autres cinéastes que ceux mentionnés dans cette étude.

Iván BAKONYI,
Ecole Supérieure Estienne.

4 - Jean-Luc Godard avait consacré deux longs articles à *L'Inconnu du Nord-Express* (*Stranger on A Train*, 1951) et au *Faux coupable* (*The Wrong Man*, 1957) à propos duquel l'article s'intitulait : "Le cinéma et son double", titre manifestement évocateur (Godard, p. 77-80 et 101-108). Le procédé du doublement est déjà un des fondements poétiques de ces deux films mais aussi de *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957). En outre, *Stranger on a train*, travaille non seulement l'alternance du blanc et du noir, mais il actualise aussi diverses variations iconiques et verbales à partir des mots du terme "criss-cross" signifiant ("entremêlé, intriqué") que le maître-chanteur prononce dès le début du film. Il est intéressant, à ce titre, de rappeler que Jean-Luc Godard, à propos d'*A bout de souffle*, "croyait" que "c'était Scarface" (Godard, p. 219): ce film, tourné par Howard Hawks en 1932, repose notamment sur des représentations visuelles de croix dans la mise en scène, allusion au mot du titre signifiant littéralement "cicatrice-visage" qui est la marque de reconnaissance du héros interprété par Paul Muni.

Bibliographie sélective (*)

Journaux cités (documents de l'Idhec):

- *Le Figaro littéraire*, 19 mars 1960 (article de Claude Mauriac).
- *France soir*, 17 mars 1960 (article de France Roche).
- *L'Express*, 17 mars 1960 (article de René Guyonnet).
- *Paris-jour*, 18 mars 1960 (article de Henry Magnan).
- *Positif* n° 33, avril 1960 (article de Louis Séguin).
- *Témoignage chrétien*, 8 avril 1960 (article de Jean Carta).

Revue et ouvrages:

- "A bout de souffle", *L'avant-scène cinéma*, n° 79, mars 1968.
- *A bout de souffle*, Paris, Balland, "Bibliothèque des classiques du cinéma", 1974.
- Andrew (Dudley) : "Au début du souffle: le culte et la culture d'*A bout de souffle*", *Revue belge du cinéma*, n° 16, été 1986, p. 11-21.
- Bordwell (David): "La saute et l'ellipse", *Revue belge du cinéma* n° 16, 1986, p. 85-90.
- Braunberger (Pierre): *Cinémémoire*, Paris, Centre Georges Pompidou /Centre National de la Cinématographie, 1987.
- Godard (Jean-Luc): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Edition de l'Etoile, 1985.
- Collet (Jean): *Jean-Luc Godard*, Paris Seghers, coll. "cinéma d'aujourd'hui", 1963.
- Marie (Michel) : "A bout de souffle: une tragédie du langage et de la communication impossible" in *Le cinéma selon Godard*, *Cinémaction* n° 52, Paris, juil. 1989, p. 53-63.
- Resnais (Alain): "Une expérience", *Ciné-club* n° 3, déc. 1948, p. 2.
- Ropars (Marie-Claire): "L'instance graphique dans l'écriture du film : *A bout de souffle* ou l'alphabet erratique", *Littérature* n° 46, mai 1982, p. 59-81.

(*) Les notes du texte renvoient aux revues et ouvrages classés par ordre alphabétique.

NOTES DE LECTURE : OUVRAGES RECEMMENT RECUS

Citizen Kane

Voici un petit bouquin (100 pages) dense par sa facture (2450 signes par pages) et sa conception idéationnelle. L'auteur est visiblement amoureux de son objet (mais peut-il en être autrement dans nos disciplines ?) puisqu'il écrit en page 4 de couverture : *"J'ai fait mainte fois l'expérience. devant un parterre d'étudiants, de l'intérêt que revêt l'analyse de Citizen Kane pour la connaissance du cinéma, mais aussi pour la formation de l'esprit. Le plaisir que l'on éprouve à parcourir ce labyrinthe d'images et de sons, luxuriant mais rigoureux, se double du sentiment de recevoir une grande leçon d'esthétique."*

Hors des sentiers battus de l'admiration béate, sans répéter ce qui a été mille fois écrit à propos de *Citizen Kane*, il s'agit d'un ouvrage de théorie appliquée à notre film dont la qualité de la langue reste constamment soutenue. Et pour bien expliciter ce que je veux dire, je ne résiste pas au plaisir de le citer un peu longuement, presque au hasard de la lecture : *"(...) à y regarder de plus près, si l'on excepte le premier flash-back de cette série (l'examen des mémoires de Thatcher), la suite des retours se déploie, en fait, dans la chronologie. Certes, rétorquera enfin notre dénigreur à court d'arguments, mais il y a la bande d'actualités qui a déjà parcourue la vie de Kane, qui plus est dans le désordre, en sorte que le public finit par se perdre dans ce dédale d'informations resucées. Pour ma part, sans m'abstraire lâchement du débat esthétique que ce dialogue soulève, mais en évitant de le réduire à l'arbitraire du jugement de valeur, j'en retiendrai l'enseignement que la complexité formelle de Citizen Kane réside dans la constante tension entre une progression chronologique, s'agissant de la vie d'un personnage, et une série d'anachronies narratives, s'agissant d'expliquer cette vie plutôt que de la décrire."* (page 32).

Et l'auteur d'expliquer dans les lignes qui suivent la locution genettienne d'*anachronie narrative* qui, elle-même impliquera la désintringation des vocables narratologiques de *diégèse*, *histoire*, *récit* et *narration*. Dominique Chateau ajoute : *"ce carré de notions nous suffira amplement."* Et c'est bien vrai ! Bref, une position pédagogie bienvenue.

On ajoutera à cette posture une bibliographie fort complète et l'on aura compris qu'il s'agit donc là, d'un ouvrage d'amour, de culture et d'analyse et de didaxie qui fera probablement date dans l'histoire des monographies

Dominique Chateau, *Citizen Kane*, Interdisciplinaire Film(s), 95 F.

BL

La société française à travers le cinéma de fiction

Encore un petit livre (87 pages) qui, sous couvert d'humbles *"Commentaires de montage et de films vidéo"* voile modestement un geste plus profond. De *La belle équipe* (1933) à *Uranus* (1990), cet ouvrage ne se veut pas exhaustif, mais marque chronologiquement les quelques deux cents cassettes vidéo (films de fiction, matériel - film ou photos venant de l'ECPA - copies d'actualités ou d'émissions télévisées) qui constituent un fond ouvert aux chercheurs. L'auteur ne cache pas ses

sympathies, ses jugements de valeur et ses antipathies et, venant d'un universitaire, se drapant généralement dans la tunique raide de l'objectivité, c'est bien agréable. Trois rapides exemples en témoigneront : *"Un crime a été commis à l'intérieur d'un immeuble bourgeois. les besoins de l'enquête amènent les policiers à interroger chaque famille, chaque locataire. Prétexte à une série de sketches où toutes les ficelles usées du théâtre de boulevard sont exploitées. Inutile de chercher dans cette œuvrette médiocre, le moindre rudiment d'observation sociale. Une scène, cependant, retient l'attention par ce qu'elle révèle des mentalités d'alors..."* (p. 8), *"Le recul permet de rétablir les continuités avec l'avant guerre. Après tout, le scoutisme, le mouvement des auberges de jeunesse prônaient eux aussi la formation des corps et des esprits par le sport, le jeu et le grand air. Pascal Ory a montré que les liens entre la politique de Léo Lagrange et celle, culturelle, de la Révolution Nationale, même si l'orientation idéologique en diffère. Quant à l'avachissement des âmes par le cinéma, c'est un des leitmotivs favoris de la hiérarchie catholique et des associations familiales ou confessionnelles pendant toute la période."* (p.49) , *"Le résultat est une œuvre superficielle, pleine de clichés gratuits dans laquelle, à aucun moment, les problèmes de fond que posait l'épuration à une société en crise ne sont suggérés."* (p.66)

Un seul reproche à ce précieux opusculé : peut-être le titre est trop ambitieux et un peu trompeur. Il aurait-il fallu y préciser le corpus retenu (l'audiovisuel et la seconde guerre mondiale) mais il ne s'agit là que d'un défaut de jeunesse...

Etienne Dejonghe, *La société française à travers le cinéma de fiction - Commentaires de montages et de films vidéo* , Centre d'Histoire de la Région du Nord de l'Europe et du Nord-Ouest, université de Lille 3.

BL

Mscope n°5

Que suscite, dans les formations, l'utilisation des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) ? C'est à cette interrogation que veux répondre le n°5 de Mscope.

Une première série d'articles s'intéresse aux usages du cinéma et de la photo de presse en milieu scolaire.

Cinéma à objectif pédagogique ou cinéma distrayant, la majorité des élèves consomment massivement de l'image. Le pédagogue devra s'atteler à *"redonner à nos handicapés de la perception, l'usage de leur sens visuel et de leur conscience"*. Tâche qui inclut la formation des enseignants, précise Françoise Jeancolas-Audé. Quelle est actuellement la place de la photographie de presse, compte tenu de la concurrence de l'image télévisuelle ? *"Le choc des photos"* afin de *"défiger"* la représentation de l'actualité, répondent les professionnels Christian Caujole et Jear Pottier. L'analyse sémiologique de Frédéric Lambert nous rappelle que la photographie a un langage qu'elle raconte une histoire et joue à la fois sur l'information et l'émotion. Il souhaite que le lecteur sache en déjouer les pièges.

Ensuite, nous retiendrons le *Dossier* présenté par Geneviève Jacquinot sur l'utilisatio

des NTIC en pédagogie. L'emploi de ces procédés dans les différentes formations a alerté les marchands qui tentent de se constituer un marché. L'industrie culturelle a suscité une étude critique de Pierre Mœglin sur le marketing éducatif. Christine Gardiol développe les différentes étapes du processus de production "*multimédias pour l'éducation et la formation.*" Elle analyse également le marché européen en nous indiquant les tendances des années 90. Eric Bachechath et Serge Pouts-Lajus détaillent ensuite les conséquences sociales, économiques et pédagogiques qui résultent de l'utilisation des NTIC, pour conclure "*qu'il faut mettre l'utilisateur au centre du système de formation, mais (qu')'il ne faut pas le laisser seul*". Pour sa part Daniel Thierry présente une étude sur les bornes interactives. Quant à Manuel Escudero, il nous apporte, à travers la politique éducative espagnole, un autre regard sur l'intégration des NTIC à l'école. Il pose le problème pédagogique de leur utilisation et fait apparaître des divergences d'objectif entre les actants.

Enfin les *Echos du terrain* exposent et analysent différentes expériences de formation.

Ce dossier se conclut par un petit index raisonné des nouvelles technologies.

Dans une deuxième partie, faisant écho aux technologies nouvelles, sont abordées, sous différents angles, les pratiques d'écriture.

La dernière section, intitulée *Magazine* rend compte de l'actualité de la formation et des parutions récentes.

MSCOPE, n° 5, septembre 1993, CRDP, 3 boulevard de Lesseps, 78 000 Versailles.

Commande et diffusion : DIF'POP 14 rue de Nanteuil, 75 015, Paris.

75 F. Abonnement 195 F, 3n°/an

AL