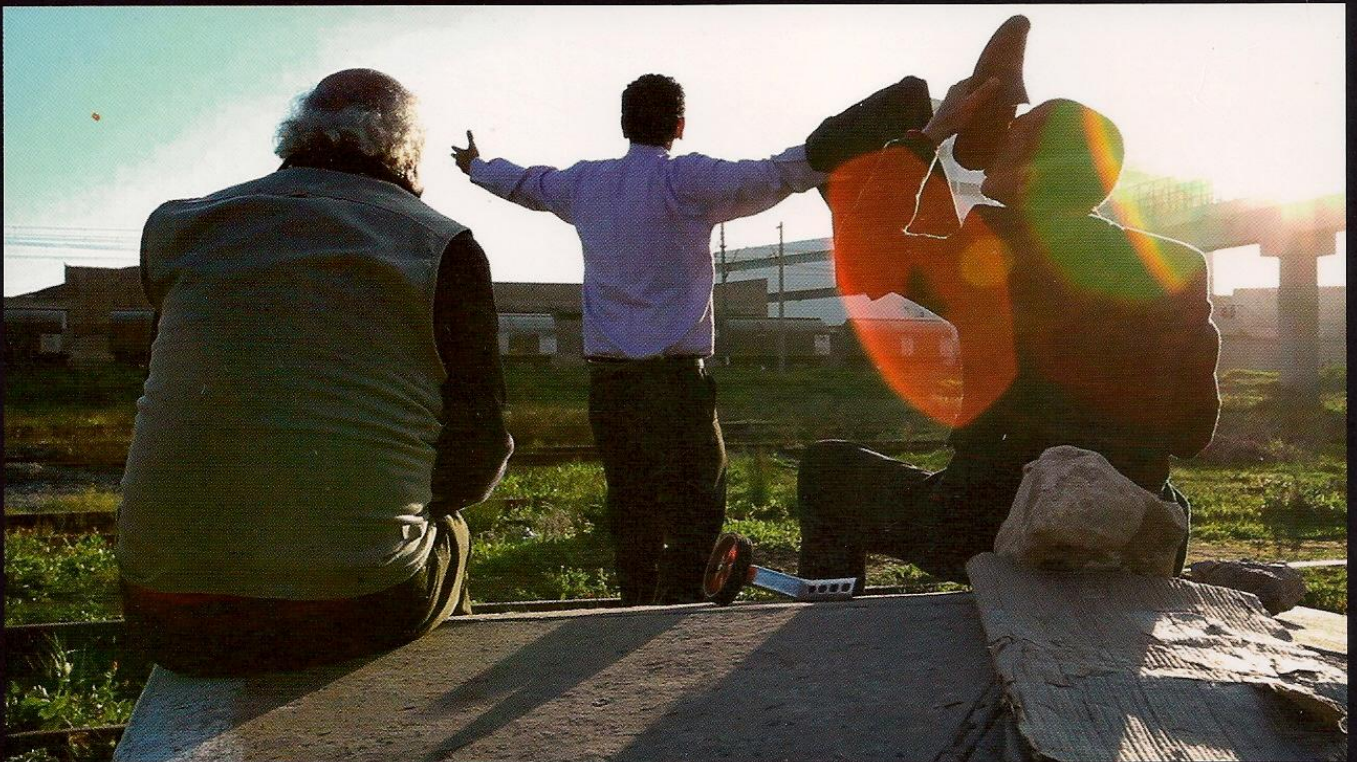


# Le corps au cinéma



Sous la direction de  
**Ayoub BOUHOUHOU**  
**Hanane ESSAYDI**  
**Youssef AIT HAMMOU**

Collection *Iris*



J'avoue que les corps en cinéma n'ont cessé d'éprouver mon propre corps, celui que je suis et que je me suis donné et qui n'est nullement une modalité de mon existence puisqu'il m'aide à tenter de prendre les mesures du monde et à penser. Autrement dit, le cinéma est peut-être le creuset d'une autre archéologie du corps qui m'aiderait à mieux connaître le mien, en le soumettant à des échanges troublants et nourriciers. Je ne peux nier que c'est par le corps que j'ai vécu la plupart de mes expériences du rapport au monde et celle de l'amour en particulier, mais je ne peux nier, aussi, qu'un nombre de mes trophées, nébuleux ou non, ont été pris dans les films, aimanté par les corps de personnages gros de passions, de joies et de souffrances ?

Certes, la machine corporelle en film est capable de machinations, de certaines menées secrètes plus ou moins déloyales qui peuvent me troubler, me déborder et me mettre dans le doute, mais comment refuser ces expériences-là qui sont autant d'arrachements jusqu'à la démesure et qui ont sans doute le mérite de ne point me laisser en paix et de m'inviter à rester éveillé devant les moindres propositions du corps sur les traces sensibles de Paul Eluard qui aime Gala et lui déclare, la courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur.

Guy CHAPOUILLIE

Illustration de couverture :

*C'est eux les chiens* de Hicham LASRI



## Le cinéma : une autre archéologie du corps

Guy Chapouillié

ESAV-Université Toulouse-Le Mirail

« Je regarde sur l'écran le visage d'un garçon qui s'appelle Claude Laydu mais que le metteur en scène Robert Bresson a pétri et repétri jusqu'à ce que Claude soit devenu un autre tout en demeurant lui-même. Car voici le mystère : grâce à des procédés, grâce à une méthode, l'âme réellement affleure, elle apparaît, nous la voyons, nous pourrions la toucher... »

François Mauriac à propos du *Curé de campagne*, *Le Figaro* du 11 février 1955

*Animal rythmique* selon Marcel Mauss ou *sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant* selon Michel de Montaigne, l'homme est un corps porteur de symptômes qui témoignent des profondeurs, une charpente intimement articulée au cerveau, capable d'exprimer maintes représentations par le plus mince des frissons de la peau et les plus infimes métamorphoses, jusqu'au bout des doigts. Dès le commencement, le corps a été un enjeu, un acteur majeur de la séduction, un témoin des mentalités, un messenger qui n'échappe pas aux réseaux de signes qui le conditionnent et le façonnent. Pour l'art grec, le corps était l'objet d'une idéalisation au service d'une certaine idée de la beauté. Et lorsque, dans la seconde moitié du Vème siècle avant J. C., les habitants de Crotona enjoignirent à Zeuxis de représenter en une muette image l'idéal de la beauté féminine, il exigea, pour la réalisation de son Hélène, que lui soient présentées les plus belles filles de la ville. Il en sélectionna cinq pour exécuter son œuvre au croisement des meilleurs morceaux de chacune, prélevant ici un sein, là un fessier, ailleurs un ventre. Annonciatrice ou pas, quelques vingt cinq siècles plus tard, avec leur film *L'homme à la Caméra*, Dziga Vertov et Ekatarina Svilova prolongent cette



pratique par la construction d'un corps de femme nouvelle, omniprésente dans les affaires du monde. Ekatarina Svilova, la monteuse du film, est filmée en train de monter les gestes de son métier ; elle tend la pellicule devant ses yeux, la fait défiler, l'arrête, en observe les photogrammes, choisit et mesure les morceaux, les coupe, les colle de sorte que *les morceaux de corps montés en film se mettent au travail, pivot de tout le reste, avec enthousiasme pour apprendre, progresser et faire tourner les choses de main de maître... ce nouveau corps de femme conquiert des places et contribue à l'équilibre comme au rythme de l'ensemble social*<sup>1</sup> : une jeune ouvrière emballe les cigarettes, le geste est rapide, précis et sa répétition désigne une cadence soutenue, mais c'est dans la coupe, principe mécanique de l'enchaînement, que s'opère le saut dans un autre fragment de la même gestuelle et que le film s'emballe, proche d'une ivresse choréique qui accouche d'un corps de femme émancipée.

De manière différente et sans doute le fruit d'un amour, sinon aveugle, enivrant, Praxitèle créa ses différents types d'Aphrodite en s'inspirant, avec un réalisme très dévoilé, des formes pleines de Phryné, la courtisane, avec laquelle il eut une relation, dont le rôle ne fut pas mince dans l'élargissement de l'idée de beauté. Durant des siècles, les qualités palpiteront sans cesse entre céleste et vulgaire ou encore entre le calme visage d'Apollon et le masque toujours changeant de Dionisos, une palpitation qui placera Honoré de Balzac *toujours entre la toise du savant et le vertige du fou*. De périodes dynamiques en moments anomiques, les canons de proportion feront même la gloire des muscles et les triomphes de la graisse. Ainsi, en revenant au corps naturel, à ses désirs et à sa turbulence, il est admis de dire que l'esprit baroque met en valeur la part profonde à l'écart des conventions ordinaires ; le corps baroque est une protestation.

Et puis vient le cinéma, avec ses singulières capacités de dilatation et de contraction, où l'irruption du gros plan agit souvent comme une effraction de la zone intime, un toucher, un contact, une pénétration, où le grain de peau débouche

---

<sup>1</sup> Guy Chapouillié, « Les promesses du corps, de François Delsarte à Dziga Vertov », in *Entrelacs* n°2, revue de l'École Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse2-Le Mirail, 2 octobre 1994, Toulouse.



sur le profond<sup>1</sup>. Selon Armand Gatti, le langage cinématographique ne serait qu'un langage du corps de l'homme du moins tel qu'il le conçoit, *ce n'est au fond rien d'autre que des thèmes et variations constantes sur l'homme, sur le corps humain... c'est une sorte d'exaltation chaque fois que j'aborde cette écriture qui consiste à refaire le corps de l'homme dans une dimension, indépendamment des éléments qui font le film*<sup>2</sup>.

En tout cas, sur les écrans de par le monde, c'est l'avènement d'une transgression universelle qui contredit les contempteurs du corps par la célébration de sa puissance expressive, jusqu'à laisser penser qu'il y aurait autant de raison dans le corps à l'écran que dans la meilleure sagesse. Ainsi, du corps mutique au corps parlant, le cinéma met le corps dans tous ses états avec une différence que *Le chanteur de jazz* fixe comme aucun autre film. Car, peu importe qu'il soit ou qu'il ne soit pas le premier film parlant à 100%, puisqu'il est assurément la pièce unique qui permet de comparer les deux rythmes, visuel et audiovisuel, et de prouver le changement radical, de la réalisation à la perception, qu'entraîne l'émergence de l'image audiovisuelle synchrone. En effet, la mutité de certaines séquences, les plus nombreuses, où les images des acteurs qui parlent sont relayées par des intertitres, alternent avec les moments sublimes où le corps devient vocal et où le défilement continu frôle la chair de la vie, à s'y confondre. Alors, contrairement à la crainte de Sergueï Eisenstein, de Vsevolod Poudovkine et de Grigori Alexandrov, pour lesquels j'ai la plus grande tendresse, qui annonçaient que *nous assisterons à l'exploitation commerciale de la marchandise la plus facile à fabriquer et à vendre : le film parlant, celui dans lequel l'enregistrement de la parole coïncidera de la façon la plus exacte et la plus réaliste avec le mouvement des lèvres sur l'écran*<sup>3</sup>, je pense que la ligne de moindre résistance était moins le synchronisme que l'art de savoir ou de ne pas

<sup>1</sup> Alain Cavalier, cinéaste extrême du contact, qui va jusqu'à toucher de ces mains les objets ou les personnes du cadre. Lire *Alain Cavalier, filmeur* de Amanda Robles, de l'incidence éditeur, Arts-Littérature, février 2011.

<sup>2</sup> Jacques Sapiéga, Armand Gatti, une mémoire en mouvement, deuxième partie de la Thèse de doctorat de Monsieur Jacques SAPIEGA, *Regard(s) documentaire(s) à la télévision et dans le cinéma français et stratégies du souvenir : la matrice des années 1939-1945*, dirigée par Marie-Claude TARANGER, Université de Provence, 2000

<sup>3</sup> *Sergueï M. Eisenstein. Le film : sa forme, son sens*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1976, pp 19-21.



savoir faire parler les personnages et d'avoir l'intelligence d'utiliser la force de la bouche. C'est un truisme, la congruence son/image est une aventure de parole sans limite ; alors pourquoi exclure de la qualité artistique la délicieuse révélation d'un corps chantant, chuchotant, parlant, vociférant, éructant, riant aux éclats. Je peux comprendre le succès du cinéma synchrone, car j'aime ce cinéma qui me jette le corps de l'acteur dans l'oreille : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit <sup>1</sup>.

Oui, ça déplace, ça réveille jusqu'à dévoiler l'idée que le corps rend souvent visible ce qui trouble, comme rarement, *je retrouve en regardant La tentatrice, Anna Karénine, Intrigues, Le roman de Marguerite Gautier, Ninotchka, la dilatation délicieuse et déchirante, la révélation quasi spirituelle imprégnée d'une indéfinissable onde de mélancolie, que m'avait apportées celle qui ne devait pas connaître d'égale dans toute l'histoire du septième art*<sup>2</sup>. On ne peut pas dire d'Henri Agel qu'il est paralysé, muet, fasciné jusqu'à être changé en pierre, puisqu'il est tout le contraire, très actif, bavard, aimanté par la vie en film et non touché par la mort comme l'y inviterait le masque de Gorgo. L'écran n'est pas un bouclier, mais une faille d'où émergent des sortes de divinités éternisées dans leurs gestes de vie ordinaire, leur force, leur exubérance, leur violence et le désordre, là où est la source des émotions et des idées créatrices.

Certes, le cinéma a principalement cultivé les stars à la plastique plantureuse, mais il a d'emblée diversifié la célébration des corps féminins, pour servir au mieux les infinis de la dramaturgie, jusqu'à la morphologie filiforme parfois proche de l'androgynat à l'image de Greta Garbo la divine ou plutôt divinisée par la cinégénie, cette qualité propre au cinéma, qui peut transformer le modèle ou le type en un personnage hors normes.

Autre projet, mais avec une démarche au delà des étoiles, en quête de corps emblématiques du projet révolutionnaire, le Réalisme Socialiste a promu des corps verticaux, tendus vers des horizons meilleurs, tragiques, mais souriants, à l'image de la mère du film éponyme de Poudovkine<sup>3</sup> qui, repliée, assommée,

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, éd. du Seuil, Paris, 1973, p. 105.

<sup>2</sup> Henri Agel, in *Greta Garbo*, Librairie Séguier, 1990, Paris, pp. 9-10.

<sup>3</sup> *La Mère*, film de Vsevolod Poudovkine, 1926



détruite par la mort de son mari au début du film, va progressivement se redresser, jusqu'à décoller, comme le signe d'une prise de conscience radicale, en tête de la manifestation du peuple qui sera brisée comme le sont les glaces que charrie le fleuve qui traverse la ville : une puissante métaphore du peuple en colère qui va se heurter aux forces de l'ordre tsariste. D'une mère abattue, Poudovkine la métamorphose, par le montage du retour à la verticalité, en une Sainte laïque dont le corps a la souplesse de sa nouvelle conscience.

De manière asymétrique, le réalisme libéral d'Hollywood, celui du new-deal et du happy-end donne à tout film une forme solaire, sans complications sociales, avec des personnages qui se déploient au croisement des différences de caractères et du souci constant d'atteindre à la beauté, par le truchement des corps, loin de leur destruction minutieuse qui fait la Sainte, tout orienté, de fragment en fragment, à l'édification de la Star (Marylin Monroe, Ava Gardner...) omniprésente mais insaisissable, englobante et désirable. Nous avons là le cinéma de l'exhibition feinte où tout ce qui doit rester caché, normalement, est suggéré sans être montré avec la valeur d'une violation de l'interdit, comme dans la scène emblématique où la robe de Marilyn Monroe se soulève<sup>1</sup>.

Sur cette pente de l'exhibition feinte, mais moins feinte, il ne serait pas raisonnable d'oublier la scène troublante de *Quai des brumes*<sup>2</sup> où Jean le déserteur (Jean Gabin) déclare à Nelly la jeune fille sous tutelle (Michèle Morgan), *t'as de beaux yeux tu sais*, laquelle répond en se livrant, *Embrassez-moi*, avec un visage qui laisse plutôt entendre embrassez-moi. Le cadre est celui de l'espace intime où les corps se touchent, se pénètrent dans un baiser de chair incandescente. C'est le triomphe du corps parlant, avec le souffle du désir susurré au creux de l'oreille et qui touche au plus profond, là où nous invitent les yeux.

Cette question du corps, construit ou non par fragment, n'a pas laissé Jean-Luc Godard insensible, puisque dans *Le Mépris*, il remplace le montage des parties du corps par leur énumération dialoguée en présence de l'image d'un corps complet<sup>3</sup>. Il s'agit d'un corps débité par des mots lâchés du bout des lèvres, face à

<sup>1</sup> *Sept ans de réflexion*, film de Billy Wilder, 1955.

<sup>2</sup> *Quai des Brumes*, film de Marcel Carné, 1938.

<sup>3</sup> *Le mépris*, film de Jean Luc Godard, 1963.



la globalité de l'image irriguée de basses lumières changeantes. Les questions et des réponses ne sont qu'un jeu de désir où il paraît impossible de n'aimer que pour les seins seuls, alors que le corps de Brigitte Bardot est là, telle Phryné devenue Vénus de cinéma.

**Brigitte Bardot** *Tu vois mes pieds dans la glace ?*

**Michel Piccoli** *Oui*

**BB** Tu les trouves jolis ?.

**MP** Oui, très

**BB** *Et mes chevilles, tu les aimes ?*

**MP** *Oui*

**BB** *Tu les aimes mes genoux aussi ?*

**MP** *Oui, j'aime beaucoup tes genoux*

**BB** *Et mes cuisses ?*

**MP** *Aussi*

**BB** *Tu vois mon derrière dans la glace ?*

**MP** *Oui*

**BB** *Tu les trouves jolies mes fesses ?*

**MP** *Oui, très*

**BB** Autant que mes genoux ?

**MP** Ça va

**BB** Et mes seins, tu les aimes ?

**MP** Oui énormément

**BB** Doucement, pas si fort

**MP** Pardon

**BB** Qu'est-ce que tu préfères, mes seins ou la pointe de mes seins ?

**MP** Je sais pas ; c'est pareil !

**BB** Et mes épaules, tu les aimes ?

**MP** Oui



**BB** Moi je trouve qu'elles sont pas assez rondes ; et mon visage ?

**MP** Aussi

**BB** Tout ? Ma bouche, mes yeux, mon nez, mes oreilles ?

**MP** Oui, tout !

**BB** Donc tu m'aimes totalement

**MP** Oui, je t'aime totalement, tendrement, tragiquement.

**BB** Moi aussi Paul.

J'ai suivi attentivement ce jeu, mais sans jamais quitter des yeux les courbes félines d'un corps sur le ventre, émouvant parce que mouvant, saisi par l'étendue d'une peau lisse, vivante, profonde, véritable enveloppe de vie sur l'écran, une peau-écran qui trouble même lorsqu'on ignore que *la peau a la même origine que le cerveau : le cerveau comme conglomérat de peau ou la peau cerveau*<sup>1</sup>. Dans la vie, plus je m'approche d'elle et moins je la vois, je la touche plutôt et dans la distance intime du contact, c'est le lieu de l'amour consenti ou du viol, celui des coups, de la douleur, du corps à corps fertile ou destructeur. Douleurs ou plaisirs, la peau est ultra réceptive, elle est une variété de tangence commune, puisqu'en elle, par elle, se touchent le monde et mon corps ; par elle se déclenche l'alerte du danger, du chaud du froid, ou bien s'enclenche le frisson du plaisir. En projection, ça se complique, car je la vois comme jamais, elle n'est pas simplement à ma portée, elle me colle tout simplement aux yeux qui s'imprègnent d'une texture et d'une couleur qu'ils ignoraient : l'œil mécanique me la fait voir, comme je la touche. En particulier la couleur qui a été et demeure une distinction délicate pour servir souvent à opposer la femme et l'homme par le seul jeu des contrastes. En Grèce, il y eut une différence de coloration poussée à son paroxysme sur certains vases à fond rouge de la période archaïque avec un teint d'albâtre pour la femme dont le corps est toujours glabre et un teint proche de la suie chez l'homme. Dans le film *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954), c'est quasiment le même écart qui oppose et réunit Johnny et Vienna qui *résiste au retour de son histoire, mais la présence charnelle de ce cavalier du passé la réanime et, progressivement, le*

---

<sup>1</sup> Dagonnet François in *La peau découverte*, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.



*visage avoue la nature molle de son masque pour s'ouvrir sur une peau d'albâtre tendre et translucide, jusqu'à l'expression d'une chaleur retrouvée*<sup>1</sup>. Nous sommes là au cœur des possibles de la palette des couleurs qui masque ou révèle, qui masque pour révéler comme l'écrit François Mauriac *grâce à une méthode, l'âme réellement affleure, elle apparaît, nous la voyons, nous pourrions la toucher*<sup>2</sup>. Nous sommes loin de ceux qui condamnaient le corps à n'être que le tombeau de l'âme, alors qu'ils sont d'une seule et même substance que de nombreux cinéastes éprouvent en conscience<sup>3</sup>.

Par exemple, avec des préoccupations fouillées de couleurs contrastées, jointes à celles de ligne, de profondeur, d'à-plat, de cadrages et de voix en rupture, David Lynch cultive l'idée que les personnages *monstrueux* ne sont pas des *êtres* sans gravité, ils vont à pas d'homme, à contre-courant, pour visiter autrement l'histoire de la condition humaine où l'infirmité, le handicap, le regard des autres sont désignés comme les fruits d'une société malade, plutôt monstrueuse, qui condamne avant de connaître. Il construit avant tout un regard non fuyant, qui fixe les choses à hauteur de l'humanité, afin d'inviter à ne jamais détourner le regard, à l'instar de ces libérateurs des camps de concentration nazis qui faisaient visiter les villageois voisins, pour leur mettre la chose sous le nez et sentir le frisson de la responsabilité : pour lui c'est une question de morale. Il met en scène des corps pour expérimenter ou nous proposer l'expérience en projection d'une traversée de frontières particulières, car il semble ne pas ignorer que tout franchissement est une épreuve où l'on se construit par le contact, la nouveauté, sans juger, en cherchant seulement à comprendre. C'est pour cela que ses corps alimentent constamment des incidents de frontière entre valide et invalide, entre le beau et le laid, entre le dedans et le dehors dont le baiser et les larmes en donnent parfois le

---

<sup>1</sup> Guy Chapouillié, *Couleur Vienna* in Entrelacs n° 4, revue de l'ESAV-LARA, 2002.

<sup>2</sup> François Mauriac à propos du *Curé de campagne* in *Le Figaro* du 11 février 1955

<sup>3</sup> Aki Kaurismäki, *privilégie les plans fixes, en laissant la durée s'y répandre, en positionnant des comédiens à la gestuelle sommaire à l'intérieur d'un cadre à la fois dépouillé et rigoureusement composé, participe à l'expression de l'arythmie, cette absence du désir; cet abattement de l'être qui s'empare du mélancolique. Les corps et les visages sont là, en vue, mais quelque chose en eux est ailleurs*, in *Des ombres et des nuages : dynamiques mélancoliques dans l'œuvre d'Aki Kaurismäki*, Thèse de doctorat de Satu, Kiosöla, dirigée par Jean Louis Leutrat, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2001.



frisson. Tout autrement mais très proche, la *dysmorphophobie félinienne*, avec ses corps abondants qui flocculent et maculent à loisir, est une sorte de matrice où prendrait corps un autre corps plus subtil, sécrété par le flux du film et qui confère au cinéma de Fellini un singulier raffinement *pas seulement dans l'excès, mais aussi dans la retenue, le retrait ou le détachement*<sup>1</sup>

Le corps en film ne serait donc pas dans la somme, mais dans l'entrelacs incertain et centrifuge des forces de l'image ainsi que de celles du son. Souvent, l'image audiovisuelle d'un corps est une rencontre esthétique inoubliable, presque une incorporation, hors d'atteinte de bien des paramètres d'analyse classique. En tout cas, qu'ils m'attirent ou qu'ils me rejettent, les corps de films me procurent des excitations et des réactions sensibles peu faciles à définir, à maîtriser, mais qui ne laissent pas insensible mon activité de conscience. Ils me font signe et je marche au plus profond de moi-même, là où seul peut creuser ce que Marcel Mauss a nommé *le premier et le plus naturel instrument de l'homme*<sup>2</sup> : le corps. J'avoue que les corps du cinéma, du cinéma voleur de feu, fouillent en moi et me font voyant<sup>3</sup>, au point où j'ai l'impression d'être dans la continuité du monde, franchement de ce monde, à travers l'étoffe d'un corps immense et infini par l'étendue des contacts.

A vrai dire, si les films sont des objets qui ne ressemblent à rien sur la terre, il en est de même des corps qui les habitent, eux qui pourtant me paraissent familiers, mais qui sont là comme je ne les vois jamais dans le monde. Je crois les voir et les entendre, en deviner les caractères, mais, au fond, c'est eux qui m'interrogent et qui m'auscultent, eux qui me poussent à les suivre et souvent à les imiter. Ils délimitent l'espace, ils mesurent le temps, ils sont les agents majeurs des possibilités conceptuelles du cinéma. Et puisque leurs parties ou leurs apparitions sous diverses formes sont successives, ce sont des opérateurs successifs, majoritaires en cinéma, qui appartiennent au genre des actions qui nous rapprochent du monde réel ou plutôt nous le révèlent. Ne dit-on pas qu'un homme se reconnaît à ses actes ?

<sup>1</sup> Fabienne Costa, *Devenir corps, passages de l'œuvre de Fellini*, L'Harmattan, Champs Visuel, 2003.

<sup>2</sup> « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, XXXII, no<sup>s</sup> 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre du voyant à Paul Demeny*, 15 mai 1871.



Et des actes ça ne manque pas dans le cinéma qui a constitué en un siècle et demi un état de la condition humaine ou de la comédie humaine sans pareil : *Ce qu'il comprend ne m'intéresse pas. C'est ce qu'il sent qui m'intéresse. Comment il regarde, comment il voit, lorsqu'il se laisse aller à l'inspiration, quand il rit des évènements dont l'image le domine, et que la perception qu'il en a se coule, grâce au rire, dans le moule des situations et des trucs comiques. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir avec quels yeux il faut regarder le monde pour le voir comme Chaplin le voit*<sup>1</sup>. Et, il voit les corps comme des signes manifestes des appartenances car, dans les conflits qu'il représente entre bons et méchants, entre petits et gros, la répartition est équitable, comme par hasard, entre pauvres et riches, dans une période de crise cruelle pour les pauvres. Et puis, Charles Chaplin est un choréauteur d'exception, qui met son corps dans tous les états et ceux des autres en suivant ; la métamorphose de son corps est à la mesure des capacités d'invention qui le caractérisent, du patineur masqué qui donne le frisson, à la danse des petits pains qui fait pleurer, en passant par le match de boxe dans *Les lumières de la ville* qui me fait rire et pleurer dans une fusion rare des extrêmes : la scène du combat est réglée comme du papier à musique, avec une répétition des gags et une accélération de leur enchaînement qui me met à bout de souffle. C'est aussi le match pour la vie d'une autre, la vie d'un corps aveugle qui sent jusqu'à voir, mieux que quiconque, l'homme généreux et amoureux qui s'agite en Charlot le vagabond, l'ami du peuple. La vue n'a pas de prix, elle vaut ce combat et tous les sacrifices, notamment le don de son corps.

Le cinéma est bien un champ de bataille où la liberté de choix des corps est un enjeu vital, c'est celle de l'exclusion ou non de l'ensemble des gestes sociaux, des différences de classe, de la vie intégrale qui trop souvent fait défaut<sup>2</sup>.

En France, l'avènement de la Nouvelle Vague est souvent présenté et valorisé comme un nettoyage salutaire de la qualité française, alors que Serge Regourd la

---

<sup>1</sup> *Serge Eisenstein. Réflexion d'un cinéaste*, Editions en langues étrangères, Moscou 1958, p. 195.

<sup>2</sup> Mais, en est-il autrement pour les films issus des procédures documentaires où l'idée même de personnages complémentaires est pour moi une incongruité, dans le cas notamment de Robert Flaherty à Van der Keuken en passant par Jean Rouch ? Cependant, comme un film est un film, c'est-à-dire un regard, les simplifications et les montages propagandistes n'y sont pas rares, telle l'œuvre de Léni Riefenstahl où ne manquent pas les personnages de complément du Führer.



présente comme une vague, vaguement identifiée, non rassemblée autour d'un manifeste singulier ; pour lui c'est plutôt l'émergence d'un repli et *une rupture thématique avec les classes populaires*<sup>1</sup>. Pour moi, dans cette période, si le cinéma français n'est pas mort, quelque chose en lui s'est éteint, le peuple vint à manquer. Il faut reconnaître que la tendance à parler de plus en plus d'acteurs de complément est le signe de personnages sans autonomie, sans caractère sinon que d'appartenir. Ce glissement des mots de secondaire à complément me fait penser à cette conception récurrente des riches qui ne verraient autour d'eux que des factotums, compléments de leur vie<sup>2</sup>.

Ça n'est pas le monde de Marcel Pagnol<sup>3</sup> qui, de film en film, a fait vivre une cité de la terre féconde, une cité modeste et sage, contre l'impérialisme qui est une forme corrompue d'organisation politique et qui n'a d'issue que catastrophique. Pour édifier cette société de partage, il joue sur le foisonnement de dialogues nourriciers afin de ranimer et de faire vivre un peuple à vif. Un peuple pratiquement sans anonymat, mais plutôt avec des personnes bien identifiées qui occupent des activités précises, boulanger, puisatier, rémouleur, boucher, bistrotier, marchand de voiles, garagiste, chef cuisinier, boutiquier, épicier,

<sup>1</sup> Serge Regourd, *Les seconds rôles du cinéma français, grandeur et décadence*, Archimbaud Klincksieck, mai 2010.

<sup>2</sup> La publicité audiovisuelle est une pratique avancée de cette conception du monde. Il s'agit d'un flux publicitaire conquérant qui se porte toujours bien et qui, sans cesse, dessine l'horizon radieux d'un présent sans faille. C'est une suite de paysages d'un réalisme libéral du zéro défaut où le miracle est toujours à la mesure de l'endettement, où le possible n'est que dans la consommation selon les lois du marché qui proposent une autre raison de patienter pour vivre, dans un contexte de chômage, de crise alimentaire, de baisse du pouvoir d'achat, de guerres néo-coloniales. Jamais on n'y célèbre le travail, ni les acteurs vrais de la richesse, mais plutôt les pratiques de consommation et les rêves que la banque transforme toujours en possibilité. Et puis n'oublions pas la force de la chevelure ni l'éclat de la peau, car toute rêverie d'évasion suppose un oubli plus ou moins partiel de la grise réalité de tous les jours : des corps sains, légers, s'agitent sans entraves et nous montrent le chemin qui mène à la lumière, à la jouissance, celui d'une pente de la moindre résistance pavée des plus simples oppositions sales/propres, mal/bien, gros/svelte... C'est une manière qui me rappelle les Lotophages et le lotus mielleux qui gardaient prisonnier en douceur Ulysse et ses compagnons.

<sup>3</sup> *Marcel Pagnol, un inventeur de Cinéma*, sous la direction de Guy Chapouillié et de Pierre Arbus, Collection Formes Autonomes du cinéma, Téraèdre, Paris, 2010.



cinéaste, comédien, instituteur, curé, souteneur, retraité, ouvrier et employé d'usine ou des chemins de fer, valet de ferme, métayer, journalier, forgeron, menuisier, danseuse, lavandière, poissonnière, aviateur, marin, notaire, pion, étudiant en droit (...), autant de rôles, autant de gestes, de corps façonnés par le métier, d'habits, de vocabulaire très bien servis par le choix et la direction d'acteurs singuliers qui sont et font aussi la marque de Pagnol. Un peuple qui mange, qui dort, qui fait l'amour ou bien le dit, qui travaille et cultive la paresse pour s'économiser, dans des moments de rituel, de sieste ou d'apéro, gagnés pour préparer au mieux la nécessité des efforts. Ici, plus qu'un cinéma du corps, c'est un cinéma du corps vocal, d'un corps qui joue et jouit de manière complète car la force de la bouche y est radicalement mobilisée pour faire de la parole ou tout simplement du film un parler effectif, c'est-à-dire un ensemble de gestes ou bien même un ensemble de passions jouées dans un espace et un défilement nouveaux, au bord du vivant parlant.

Ainsi, dans le cinéma de Marcel Pagnol, l'aptitude oratoire fait partie des qualités du héros, au même titre que les yeux, le profil, la dégainé qu'elle majore souvent. Et, si le corps a bien une voix, la voix a du corps au point où l'action de parole consiste dans l'usage de la voix pour convaincre, bouleverser en cherchant la douceur, le vif, le cri, le souffle, le rythme et toutes les libertés avec les règles qui sanctionnent un certain triomphe de la chair. Par conséquent, l'art du comédien chez Marcel Pagnol et de Marcel Pagnol lui-même qui le dirige, pour agir en dialogues, est aussi du côté de l'intonation de la voix, d'une expression du visage, d'une attitude du corps, de la dynamique du cadre et du montage, bref d'une convergence de maints facteurs qui s'accomplissent en parole audiovisuelle<sup>1</sup>. De telle sorte que ça parle en film de Pagnol, comme nulle part ailleurs, au point où chacun des personnages est un poète dont la voix permet de déplacer les limites du cinéma, là où s'entendent des voix, comme des lueurs à travers les paupières. Il écrit les dialogues pour chacune des bouches, séparément, dans le souci d'une conversation dynamique qui réclame des différences

---

<sup>1</sup> De tous les éléments sonores qui génèrent un espace et lui donnent sa plénitude, c'est peut-être la voix : l'idéal serait... que le dialogue accompagnât les personnages comme le grelot accompagne le cheval, le bourdonnement l'abeille, Robert Bresson, in *L'Ecran Français*, novembre 1946.



d'expérience, d'origine et de classe, seules capables de nourrir au mieux les échanges entre la position basse et la position haute de la société. Il sait que l'appareil phonatoire n'est pas donné d'emblée, dès la naissance, mais qu'il se façonne dès le ventre de la mère, au grès du vent des collines, de l'odeur du thym et de la lavande, de l'ombre de la pinède, de l'immense garrigue, des multiples rencontres et du contexte de vie. Marcel Pagnol n'écarte rien, il s'applique simplement à faire parler le cinéma parlant<sup>1</sup>.

Alors, pour être vraiment vocal, le corps entier se déplie, s'agite, tremble, danse, se balance d'avant en arrière dans la souffrance physique ou la souffrance morale de sorte que Marius<sup>2</sup>, rempli de colère et de jalousie, fond comme une flèche sur Monsieur Panisse. C'est corps à corps que va la pensée du réalisateur; elle se disloque, s'étire en hauteur, en largeur ou en profondeur, pour tenter de rendre en film une certaine vérité des choses. Pratiquement, Marcel Pagnol monte en film un langage que tout le monde entend mais que personne ne parle.

Parfois, même sans leur voix il sait faire parler les corps, surtout avec la complicité des événements de l'espace vrai contre la pesanteur rassurante du studio<sup>3</sup>. Lorsque Fanny<sup>4</sup> qui sort de chez le docteur où elle vient d'apprendre qu'elle est enceinte et par conséquent qu'elle est une fille-mère perdue, la nouvelle est un fardeau qui la courbe et Marcel Pagnol en fait une automate brisée qui fonce devant elle, au cœur du désordre et de l'indifférence de la ville. Son corps n'est plus au monde, il en est coupé dans un mouvement de repli sur un soi

---

<sup>1</sup> *A une époque où beaucoup de grands cinéastes ou de critiques connus s'acharnaient à répéter, sous des formes et avec des violences diverses, qu'avec le cinéma muet c'était le cinéma lui-même qui était mort. Ce que Marcel Pagnol leur a répondu était utile, souvent fort juste, et toujours amusant.* Christian Metz, in *Langage et cinéma*, éd. Larousse, avril 1971, p.199.

<sup>2</sup> *Marius*, film écrit par Marcel Pagnol, réalisé par Alexandre Korda

<sup>3</sup> *Cela semble significatif, en plaçant Angèle sur sa vraie terre, dans ses vrais murs, en photographiant la pierraille de la montagne et les prairies d'Aubagne, Pagnol semble imprimer sur la pellicule même sa nouvelle profession de foi. Ce serait une belle victoire du cinéma d'images sur le cinéma de paroles.* Roger Régent, *Candide* du 27 septembre 1932 ou encore, à propos d'Angèle, *ce nouveau film est aussi émouvant que le précédent, émouvant à force d'humanité et grâce à ce talent incontestable de montreur d'images que possède Marcel Pagnol.* *Le Peuple* du 19 octobre 1934.

<sup>4</sup> *Fanny*, film écrit par Marcel Pagnol et réalisé par Marc Allégret, sorti en 1932.



disloqué, égaré, qui ne songe qu'au seul et ultime recours à la prière. C'est contre l'avis de tous que la caméra installée sur la plate-forme d'un camion suivra son trajet, parmi les voitures, les tramways et les passants turbulents qui la bousculent même. Le mistral fait de ses vêtements un drapé qui m'évoque celui de la *Victoire de Samothrace*, et qui en fait une espèce d'Allégorie de la souffrance. Ce travelling est un défi qui desquame un morceau de Marseille auquel est à jamais collé le corps et le drame de Fanny. Devant la qualité du résultat, Marcel Pagnol explique au producteur surpris qu'il y a un proverbe américain qui dit que *Tout le monde savait que c'était impossible, il est arrivé un imbécile qui ne le savait pas et qui l'a fait*.

Dans *La fille du puisatier*<sup>1</sup>, c'est le retour à l'efficace du corps vocal. Réuni autour d'un poste de radio, dans le magasin de Monsieur Mazel, le boutiquier qui vend des outils dont il ne sait pas se servir, le peuple de France pleure la défaite infligée par l'ennemi nazi. Il est abattu. L'accueil du discours de Pétain est monté comme un revers douloureux, un trauma qui transforme les corps en loque, qui se séparent au ralenti, honteux. Alors que Madame Mazel parle de la perte inutile de son fils, Patricia Amoretti, la fille du puisatier, le seul corps vertical, ne renonce pas. Le corps déployé comme un étendard dans la tourmente, telle une Allégorie de la Résistance, elle déclare le prolongement de la guerre nécessaire et moral, *si tous ses hommes rentraient demain, tous sans exception, joyeux et bien portants en chantant des chansons de route, il n'y aurait plus de France et, même, on pourrait dire que la France n'était pas une patrie. Ils n'ont pas sauvé la France, mais l'ont prouvée : les morts de batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus*. Seul film français sur la guerre, pendant la seconde guerre mondiale, la censure allemande interdira l'appel de Patricia Amoretti, la fille du puisatier.

J'avoue que les corps en cinéma n'ont cessé d'éprouver mon propre corps, celui que je suis et que je me suis donné et qui n'est nullement une modalité de mon existence puisqu'il m'aide à tenter de prendre les mesures du monde et à penser. Autrement dit, le cinéma est peut-être le creuset d'une autre archéologie du corps qui m'aiderait à mieux connaître le mien, en le soumettant à des

---

<sup>1</sup> *La fille du puisatier*, film de Marcel Pagnol, sorti le 20 décembre 1940 à Lyon et le 24 avril 1941 à Paris.



échanges troublants et nourriciers. Je ne peux nier que c'est par le corps que j'ai vécu la plupart de mes expériences du rapport au monde et celle de l'amour en particulier, mais je ne peux nier, aussi, qu'un nombre de mes trophées, nébuleux ou non, ont été pris dans les films, aimanté par les corps de personnages gros de passions, de joies et de souffrances ?

Certes, la machine corporelle en film est capable de machinations, de certaines menées secrètes plus ou moins déloyales qui peuvent me troubler, me déborder et me mettre dans le doute, mais comment refuser ces expériences-là qui sont autant d'arrachements jusqu'à la démesure et qui ont sans doute le mérite de ne point me laisser en paix et de m'inviter à rester éveillé devant les moindres propositions du corps sur les traces sensibles de Paul Eluard qui aime Gala et lui déclare, *la courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> **La courbe de tes yeux**

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,  
Un rond de danse et de douceur,  
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,  
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu  
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

Feuilles de jour et mousse de rosée,  
Roseaux du vent, sourires parfumés,  
Ailes couvrant le monde de lumière,  
Bateaux chargés du ciel et de la mer,  
Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

Parfums éclos d'une couvée d'aurores  
Qui gît toujours sur la paille des astres,  
Comme le jour dépend de l'innocence  
Le monde entier dépend de tes yeux purs  
Et tout mon sang coule dans leurs regards.

Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, 1926