

## Présentation

Vicente Sánchez-Biosca

---

Volume 7, numéro 1-2, automne 1996

La Représentation du corps au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000929ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000929ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce document

Sánchez-Biosca, V. (1996). Présentation. *Cinémas*, 7(1-2), 7–10.

<https://doi.org/10.7202/1000929ar>

# Présentation

Vicente Sánchez-Biosca

Force est de constater que notre modernité est devenue une civilisation du corps davantage que nulle autre période de l'histoire. Et ce, à plusieurs niveaux : tout d'abord, dès l'après-guerre, avec les découvertes spectaculaires de la biologie, de la génétique et des sciences médicales en général (déchiffrement de l'ADN, projet Génome humain, entre autres) ; en second lieu, avec l'essor de certaines pratiques sociales et quotidiennes poussant les limites de la performance du corps (sports d'élite, conduites à risque) ; en troisième lieu, avec l'amplification, grâce aux médias, des modèles corporels dominant la mode (publicité télévisuelle, en particulier) ; et avec, *last but not least*, la prolifération de réflexions théoriques sur le corps, dont le volume et l'importance n'ont cessé de croître dans les derniers 30 ans. En effet, maintes disciplines appartenant aux différents domaines des sciences humaines ont fait du corps leur objet de recherche privilégié avec d'excellents résultats : l'histoire des mentalités (histoire de la vie privée, histoire des femmes ou autres), l'archéologie du savoir foucaultienne et les études qui en découlent, l'anthropologie culturelle, la sociologie, l'histoire des sciences et, bien entendu, la psychologie et la psychanalyse. Bref, que l'on se penche sur les faits quotidiens ou que l'on examine les discours théoriques qui en rendent compte, on en arrive à la même conclusion : le corps est un sujet à la mode et, à ce qu'il nous semble, incontournable dans nos sociétés occidentales.

Dans ce contexte, le cinéma et, à plus forte raison, la télévision et les médias se sont réservés une place d'exception et, dès lors, ils se transforment en un champ privilégié pour une interrogation spécifique sur le statut du corps. Et ce, pour deux raisons. La première est le statut même de l'image, qui permet au

sujet spectateur d'activer son imaginaire, ouvrant alors la problématique complexe des identifications, cruciale, comme on le sait, pour la théorie du cinéma. La deuxième raison tient à la condition de *représentation* du cinéma, ce qui revient à dire, la traduction qu'il opère en termes iconiques des formes du corps réel, ainsi que leur fonction symbolique; ce qui comporte, par surcroît, la mise en marche de tous les mécanismes signifiants qui lui sont propres (mise en cadre et mise en scène du corps, codes picturaux ou photographiques auxquels les films ont recours, inscription narrative). Aux deux aspects cités (imaginaire et représentationnel) vient s'ajouter un troisième que l'on serait tenté d'appeler pragmatique. Effectivement, le cinéma révèle et modèle en même temps des conceptions du corps qui circulent dans les sociétés modernes. Or, cette affirmation soulève plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Ces conceptions sont-elles homogènes? Ou bien relèvent-elles d'attitudes contradictoires? Qui plus est, dans quelle mesure le cinéma exerce-t-il le pouvoir modélisateur sur les corps au lieu de se limiter à transmettre des modèles déjà existants? Ce genre de questions pointe d'emblée vers une dimension anthropologique ou sociologique (en tout cas, extratextuelle) qui dépasse la sémiologie du cinéma, tout en l'impliquant comme condition.

Afin de mieux éclairer notre position, il vaudrait la peine de s'attarder à un exemple. Soit la figure du monstrueux. D'une perspective formelle, tout film ayant affaire à cette catégorie est contraint de se prononcer sur l'opposition entre ce qui est vu (représenté) et ce qui se dérobe au regard, demeurant suggéré. Ce qui équivaut à dire que la dialectique champ-contrechamp est visée dès le début. De même, les diverses conceptions du monstrueux relèvent à leur tour de phénomènes de mode historique, comme les sources iconico-narratives lourdes de sens. S'inspirant des formes plastiques et narratives gothiques (décors, ambiance, personnages, etc.) dans la période du cinéma classique des années trente et quarante, le monstrueux expressionniste renvoie par contre au romantisme allemand, alors que, au fil des années soixante-dix et, surtout, tout au long des années quatre-vingt, s'impose une stratégie caractérisée par une matérialité débordante. Dans ce dernier cas, les traits formels propres au

cinéma hollywoodien classique s'inversent de sorte que le hors-champ disparaît au bénéfice d'une sorte d'orgie scopique effrénée. Comme on peut le déduire à partir de notre sommaire parcouru, la dimension diachronique est complémentaire de la dimension synchronique.

L'ensemble des textes réunis dans ce volume s'applique à interroger la triple dimension énoncée auparavant sur les corps qui peuplent l'écran. Au départ, une étude formelle ou, si l'on préfère, une analyse textuelle axée sur l'idée de représentation examine les procédés cinématographiques, les instruments de discours, à l'aide desquels est construite une certaine image du corps. Cependant, on ne saurait s'interroger sur la forme sans se demander du même coup quelle est la position du spectateur par rapport à une quelconque construction discursive. Et pour terminer, il reste inévitable de déterminer les effets extérieurs (historiques, idéologiques, voire politiques) qui découlent de cette double démarche. Il va sans dire que la totalité des textes qui composent le dossier ne fournissent pas nécessairement une réponse intégrale ou exhaustive à toutes les questions ici soulevées. Toutefois, celles-ci demeurent à la base des interrogations qui ont été suggérées aux auteurs dans le projet de dossier. Quel qu'ait été le choix du corpus fait par chacun d'eux, ainsi que sa position théorique, ils ont tous subi une seule contrainte : la nécessité de considérer les aspects formels de la représentation cinématographique des corps. C'est ainsi que l'analyse garantit l'harmonie de l'ensemble, même si ce volume n'aspire nullement à l'homogénéité. À vrai dire, les différences de perspective sont d'autant plus enrichissantes qu'elles représentent la variété de courants esthétiques dominant le panorama des études cinématographiques contemporaines.

Sans prétendre réduire la portée de chaque collaboration à une seule discipline, on peut affirmer que la phénoménologie guide la démarche de Lucie Roy, tout comme l'attitude psychanalytique inspire celle de Denis Bellemare et, en partie, celle de Silvestre Meininger. Pour sa part, Johanne Villeneuve s'attaque à une étude sociocritique de la modernité, alors que Suzanne Liandrat-Guigues relie sa notion de corps à une conception plastique et formelle (esthétique, donc). Vicente Benet inscrit

son interrogation dans la théorie des genres cinématographiques, Vicente Sánchez-Biosca cherche à se situer à mi-chemin entre la psychanalyse et l'anthropologie et Silvestra Mariniello procède à une étude idéologique du corps en s'appuyant sur l'idée de rythme cinématographique. Pour finir, Germain Lacasse fait état des conséquences esthétiques déclenchées par les nouvelles technologies d'observation du corps dans la science moderne.

Même variété quant à l'objet d'analyse en soi : conçu comme image idéale par Denis Bellemare ; lieu d'ancrage du narcissisme, il devient corps de l'écriture sous la plume de Lucie Roy ; corps évoqués par les « cartoons » soumis à la vitesse et à la violence dans l'approche de Johanne Villeneuve, c'est le corps de l'acteur qui est ciblé par Vicente Benet ; corps abattu, figure figée et récurrente dans le cinéma de Visconti suivant la lecture de Suzanne Liandrat-Guigues, le corps est soumis à une duplicité décorporéisation-corps joui dans le texte de Vicente Sánchez-Biosca, alors que Silvestra Mariniello s'interroge sur la matérialité des corps qui surgissent à l'intérieur des films de Pasolini. Silvestre Meininger interroge ce corps féminin et monstrueux qui représente la mère dans les trois *Alien* et Germain Lacasse aborde l'étude des images synthétiques. En somme, autant d'approches différentes pour une problématique d'actualité, autant de manières de concevoir cet objet quotidien et familier, mais traversé de discours, qu'est le corps humain.

Université de Valencia (Espagne)