

Petit lexique du corps filmé

Marco de Blois, Alain Charbonneau, Gérard Grugeau, Marcel Jean, André Roy
et Yves Rousseau

Numéro 86, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23587ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

de Blois, M., Charbonneau, A., Grugeau, G., Jean, M., Roy, A. & Rousseau, Y.
(1997). Petit lexique du corps filmé. *24 images*, (86), 19–25.

Petit lexique du corps filmé

Pour cette formule du lexique, toujours prisée de nos kamikazes du verbe, nous avons préféré, à toutes autres contraintes arbitraires, nous laisser guider par les dadas et obsessions, au gré des fantaisies de chacun; car est-il besoin d'avouer que ce qui domine ce genre d'exercice est avant tout le pur plaisir de la plume...?

PAR:

MARCO DE BLOIS — M.D.
ALAIN CHARBONNEAU — A.C.
GÉRARD GRUGEAU — G.G.
MARCEL JEAN — M.J.
ANDRÉ ROY — A.R.
YVES ROUSSEAU — Y.R.

ATYPIQUE — Quand on dit de quelqu'un qu'il a un physique d'acteur, on ne pense jamais à Danny De Vito ou à Linda Hunt, deux exemples troublants de corps atypiques. Dans *Ruthless People*, *Twins* et *Batman Returns*, De Vito a fait rimer la petitesse physique et la petitesse morale. Dans des films comme *The Year of Living Dangerously*, Linda Hunt a habilement joué de son physique ambigu, à la fois sans âge et asexué.

Il faut donc rendre hommage à ces acteurs qui, par leur allure détonnante, contribuent à briser l'homogénéité physique qui a trop souvent cours au cinéma. Saluons Daniel Emilfork, Charles Laughton et tous ceux qui ont persévéré même s'ils n'avaient pas la tête de l'emploi. — M.J.

BURLESQUE — Venu de la *commedia dell'arte*, le cinéma burlesque enlève au corps ses frusques colorées (d'autant qu'il est en noir et blanc) et seyantes pour le vêtir de costumes élimés, déchirés, fripés. La défroque de Chaplin est reconnaissable à mille lieues, même en contre-jour, même en silhouette. C'est un corps fatal parce que particulier, inassimilable à aucun autre, unique (Keaton ou Chaplin ne peuvent être interchangeables avec Harold Lloyd ou Max Linder). Le corps burlesque est grotesque, c'est-à-dire qu'il n'est pas convenu: il doit provoquer un effet visuel immédiat et donc faire rire le spectateur qui l'adopte illico pour ses défauts. Le personnage burlesque est l'innocence «corporifiée»; c'est pourquoi,



CHAUVE. Sigourney Weaver dans *Alien 3*.

même gros (Fatty-Roscoe Arbuckle), il paraît léger: il court, volette, glisse, danse, pose, saute, grimace, se contorsionne... Vocabulaire basique du cinéma, son orthographe, l'objet insécable de l'action, de la narration, il est pourtant l'aspect disgracieux de chacun de nous qui n'existons que pour lui demander grâce: qu'il soit la métaphore de la demande d'amour (le cinéma burlesque est mélancolique). Ce corps est notre part physique, notre maladresse fondamentale, notre impolitesse d'exister. Et toutes les aventures, les facéties, les accidents et les poursuites sont en fait une excuse pour effacer la chair en lui, son obscénité. Mais parce que maladroit et enfantin (car il tresse le lien avec notre enfance), il ne peut attirer à lui que la plus inestimable des tendresses. — A.R.

Max Linder
dans *Sept
ans de
malheur*
(1921).



CHAUVE — Ceux qui se mettent vraiment la boule à zéro devant une caméra ont longtemps été rares. Il y a deux sortes de chauves au cinéma: les volontaires et les autres, c'est-à-dire les tondus. Deux moments forts: Falconetti chez Dreyer et le début de *Full Metal Jacket*. La figure incontournable reste Yul Brynner. Le chauve a longtemps symbolisé le mal mais aussi l'intelligence supérieure, les illuminés qui veulent dominer le monde, Brando dans *Apocalypse Now*, Donald Pleasance dans une centaine de navets, Woody Harrelson dans *Natural Born Killers*. Le chauve devient aussi un déclassé. On tondait les femmes qui avaient couché avec l'ennemi (*Hiroshima mon amour*). Mais le personnage chauve revient dans des rôles plus positifs (Sigourney Weaver dans *Alien 3*, Bruce Willis dans *12 Monkeys*). Est-ce une conséquence de la faveur dont jouit le Dalaï Lama? — Y.R.

ÉROTISME — Catégorie fallacieuse qui a peu ou prou de valeur axiologique dans la connaissance du cinéma, l'érotisme délimite ce qui est acceptable dans la représentation fétichiste du corps. Le corps promu érotique est un simulacre: soft, lisse, doux, souple, sans accroc, sans trou et sans relief (aucune tumescence montrée); policé, homogénéisé, esthétisé. Normalisé, il reconduit la condamnation générale de sa génitalité. Il est sacralisé parce que déréalisé, c'est-à-dire délié du sexe, — non lié à ce sexe qu'on ne saurait voir. Il est camouflé par un appareillage sophistiqué de dentelles et de jarretelles, de chuchotis et de murmures, qui lui donne un flou artistique acceptable. Il conforte l'opinion publique, rassemble les spectateurs dans leur bonne conscience d'humanistes nobles épris d'esthétisme: l'érotisme, c'est beau! Cet érotisme voulu, forcé, m'a toujours paru ennuyant, fade, et le corps



représenté si typique, si stéréotypé qu'il m'est vite devenu sans intérêt (et surtout sans intérêt cinématographique parce que le cinéma n'est pas son critère fondamental, cet absolu objet de poésie). Le corps est érotique au moment où on ne s'y attend pas, perdu au milieu du film, zébrure qui nous dépossède momentanément de la narration en ayant retenu notre regard. Il appartient à la représentation intermittente: à «la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche)», comme l'écrivait Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (Seuil, 1973, p. 19), et d'ajouter que c'était «la mise en scène d'une apparition-disparition», — pris, en quelque sorte, dans le tourniquet du sens et du non-sens. C'est peut-être pourquoi j'ai toujours trouvé les corps des jeunes gens et jeunes filles chez Robert Bresson si érotiques. Ce cinéaste détourne le gros plan de la pornographie pour interioriser le désir des corps adolescents. J'ai souvent dit autour de moi — ce qu'on a pris pour de la provocation — qu'*Au hasard Bal-tazar* était un des films les plus érotiques que j'ai vus dans ma vie. (On affirmera ici pour appuyer ce propos

que toute l'œuvre de Bresson est essentiellement celle de la rédemption des corps; elle tente de les délivrer de leur poids du mal et de péché; comme quoi le corps n'est vraiment érotique que lorsqu'il est catholique, janséniste, ascétique.) Le corps n'y est pas effet de culture, mais effet de sens. Le corps est érotique par distraction (il n'est pas le but premier du film), vif (inattendu, il surprend), poreux (plaque sensible de mon regard), subtil (doté d'un signe sans être l'objet de la narration; il est romanesque, mais non dramatique), impossible (comme valeur sémantique de l'image). Il n'est pas cet objet de troc du cinéma dit érotique, spectaculaire et consommable, mais neutre. — **A.R.**

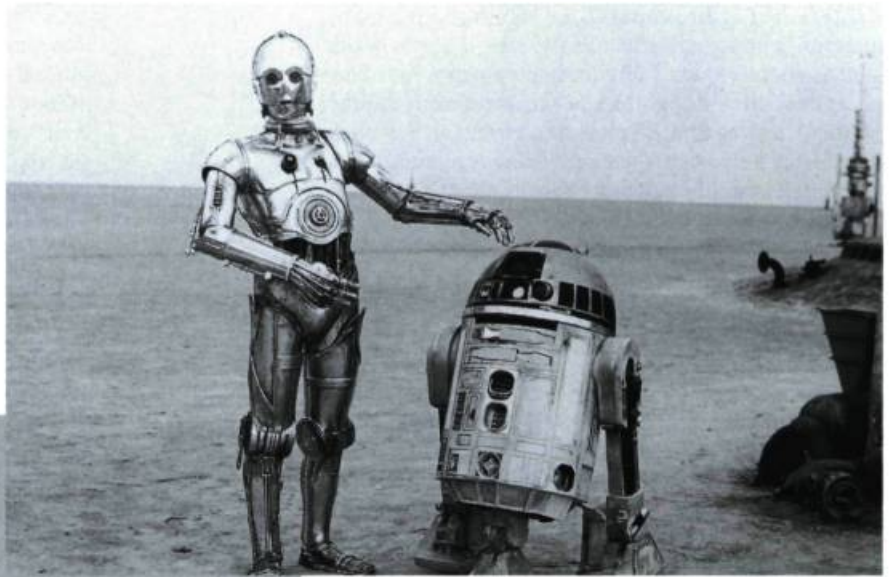
GORE — Autrefois, on disait du corps qu'il est le siège de l'âme, mais on sait aujourd'hui qu'il est plutôt rempli de viscères et d'organes qui font scouic-scouic quand on les tâte. Le découpage du corps dans le cinéma *gore* constitue un geste sacrilège: l'agresser ainsi, c'est s'en prendre à son intégrité, violer son âme. D'ailleurs, ce n'est pas sans raison que presque tous les films *gore* se déroulent en banlieue, les maîtres du genre ayant en effet montré que derrière les façades propres et orgueilleuses des belles demeures se cache l'innommable, auquel les viscères et organes font écho comme une juste métaphore. — **M.D.**

JOUISSANCE — La représentation de la jouissance du corps à l'écran est-elle possible? Comment filmer l'absolu fulgurant de l'acte sexuel, cet «instant qualitatif à l'état pur» dont parlait Bazin? Rares sont les cinéastes qui ont réellement mis leur art à l'épreuve de cet instant de la révélation brutale — aussi déstabilisant pour eux que pour les comédiens — où la caméra devient une sorte de vecteur de vérité. Face au sexe «hygiénisé», quasi virtuel, à la Jean-Jacques Annaud dans *L'amant* ou au sexe puritain acrobatique à la Louis Malle dans *Fatale*, quelques regards plus allumés ont su mieux que d'autres filmer l'escalade du désir charnel, son débordement et sa plénitude. Pour Catherine Breillat (*Sale comme un ange*), toute l'obscénité de la jouissance passe justement par le regard regardé de l'acteur qui doit faire don de sa vérité intérieure à l'œil de la caméra. C'est en enregistrant les oscillations de l'émotion que le plaisir imprime dans la chair vive du regard que la violence de l'impudeur éclate. Chez Alain Tanner (*Une flamme dans mon cœur*, *Le journal de Lady M.*), qui a trouvé en Myriam Mézières une sorte d'égérie de la passion physique, la mise à nu, l'abandon, voire la perte de soi dans le présent du film s'inscrit plutôt dans une recherche de poétisation du réel qui embrasse dans un même élan la dimension spirituelle de l'existence. La captation du désir qui se dérobe devient en quelque sorte la quête d'un espace sacré, d'une «image pure» au cœur de laquelle subsiste toujours une part d'opacité inviolable. — **G.G.**

JOUISSANCE.
Sale comme un ange
de Catherine Breillat.

MACHINE — La science-fiction est le genre le plus propice à l'apparition du corps-machine et le robot en est la figure la plus répandue. Le mot, qui signifie en tchèque «travail forcé», aurait été inventé par l'auteur Karel Capek dans sa pièce *R.U.R.* qui raconte la révolte d'hommes artificiels. Qu'il soit conçu pour aider l'humain ou pour le détruire, l'être mécanique est souvent tenté par la révolte et même parfois par la métaphysique. Hal dans *2001*, les «replicants» de *Blade Runner*, *Terminator 2* finissent par buter sur ce qu'on appelle les grandes questions. Il y a des rencontres qui ne marchent pas comme celle du corps de Chaplin et des machines de *Modern Times*. C'est une réponse burlesque au *Metropolis* de Fritz Lang, dont tout le monde connaît la silhouette du robot, qui a fait des petits jusque dans *Star Wars*, mais le film de Lang montrait les corps des prolétaires presque aussi robotisés que la créature mécanique. Ce corps-machine est l'aboutissement de l'idéologie du capitalisme industriel, celle d'un corps inusable et corvéable à merci. Les peurs consécutives à une éventuelle révolte des travailleurs donnent matière à des dizaines de films dont un des plus transparents est *Westworld* (Michael Crichton, 1973). Il y a la métamorphose qui projette les corps dans un devenir machine. Dans *Tetsuo*, du Japonais Tsukamoto, film-culte en noir et blanc, le corps du protagoniste attire les objets de métal qui viennent se greffer à son organisme dans la plus totale anarchie. À l'opposé, *Robocop* fait la chasse aux trafiquants de drogue et aux autorités corrompues. Figure de pureté, la machine peut chercher à restaurer un mythique ordre moral. Le héros classique vit d'ailleurs une relation quasi symbiotique avec une ou des machines qui deviennent appendices et prolongements de son corps: avion et autre quincaillerie militaire; et bien sûr, la voiture. David Cronenberg et Jean-Luc Godard restent les cinéastes contemporains les plus déroutants, la plupart des films du premier étant des attaques en règle contre toutes les idées rassurantes sur le corps humain. Si le personnage de James Woods dans *Videodrome* est devenu un homme-magnétoscope, les protagonistes de *Crash* aspirent à un surplus d'émotion au contact de la tôle froissée. Le métal s'inscrit dans la chair comme les signes d'une quête désespérée d'un supplément d'âme. Quand à Godard, il a lui aussi associé magistralement sexe et mécanique; dans *Sauve qui peut (la vie)* il a filmé ce qui est peut-être la scène la plus sadienne de l'histoire du cinéma. — **Y.R.**

MÉTAPHORIQUE — Démembré ou recréé de toutes pièces, le corps au cinéma cultive parfois le transfert de sens par substitution analogique. Par glissements allusifs, il devient alors l'expression concrète



Star Wars
de George
Lucas.

d'une abstraction, la chambre d'écho d'une vision transfigurée du monde. «Objet de mémoire et de méditation», instrument de la perte d'innocence, figure obsessionnelle d'une quête métaphysique sur laquelle vient sans cesse buter la conscience individuelle, la tête momifiée dans *La sentinelle* d'Arnaud Desplechin peut ainsi être vue comme la métaphore glauque et fantasmagorique d'un communisme moribond qui encombre les esprits d'une fin de siècle déboussolée. Le corps peut aussi se présenter comme le lieu métaphorique de toute une vie comme dans *La mémoire* de Youssef Chahine. Reconstitué en studio, le thorax du réalisateur de *Gare centrale* devient alors le siège halluciné et hallucinant d'un tribunal imaginaire qui interroge le parcours individuel, collectif et artistique d'un créateur

The Fly
de David
Cronenberg.



atteint dans sa chair à la suite d'un infarctus. Interprété par un enfant, le caillot de sang qui a causé la crise cardiaque symbolise les idéaux trahis. La vie et le cinéma se chargeront cependant de réconcilier l'artiste avec son enfance. Lieu d'exorcisme, le corps métaphorique aura alors présidé à la réunification de la personnalité fragmentée. — **G.G.**

MONSTRUEUX — Le corps monstrueux est celui qui nous ressemble ou, à tout le moins, auquel on pourrait ressembler un jour. Ce n'est ni un extraterrestre ni une bête gluante et informe (pensons aux nombreux remakes de *The Fly*), mais le corps infirme, celui du cirque, celui de

Freaks, de Tod Browning. Il est une menace à notre intégrité, à notre humanité. Qu'en serait-il de nos désirs si nous étions réduits à être un boudin (corps sans bras ni jambes) ou si des plumes poussaient à notre buste? Pourtant le vrai film de monstres, révoltant, est celui dans lequel les monstres nous accueillent comme faisant partie de la famille parce qu'ils nous annoncent qu'ils sont la condensation de notre essence comme être, comme phénomène vivant (lire Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*). — **A.R.**

MUSCULATURE — À l'époque, Jean-Paul Gaultier n'habillait pas encore les hommes en jupe... Et pourtant, pendant une décennie complète (1955-1965), l'acteur américain Steve Reeves exhiba ses cuisses d'airain et ses pectoraux d'acier sur les écrans lumineux de nos adolescences enfiévrées. C'était le temps béni des films mythologiques à l'italienne où, selon un mot célèbre, «tous les lions de la péninsule avaient leur chrétien». Fort de son titre de Monsieur Univers, Reeves régnait alors en maître de la gonflette sur le péplum, genre populaire qui avait déjà connu ses heures de gloire au début du siècle. Musculature oblige, il fut tour à tour Hercule, Maciste, Romulus, Énée, le voleur de Bagdad et bien d'autres héros de civilisations exaltantes. Une Antiquité de carton-pâte, revisitée non sans humour, prenait alors des allures de fresque pomprière balayée par un souffle épique souvent poussif, mais toujours jubilatoire. On se souviendra bien sûr que, à la même époque, le «cinéphage» exigeant pouvait aussi se mettre sous la dent l'imagerie plus adulte et «habitée» d'un Marlon Brando dans *Jules César*, d'un Richard Burton dans *Cléopâtre* ou d'un Kirk Douglas dans *Spartacus*. — **G.G.**

OBÉSITÉ — À distinguer de la grosseur et de la corpulence, assez fréquentes dans le cinéma de comédie



Ginette Reno dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon.

PHOTO: ROGER DUPRESNE

et presque toujours suspectes et condamnées (sinon condamnables) dans le thriller puritain de nos voisins du sud. L'obésité, elle, est chose plus rare — le cinéma n'étant pas précisément un art de la ligne courbe — et sauf à délester l'épithète de la moitié des kilos qu'elle a en trop, il existe assez peu d'acteurs et d'actrices obèses: le regretté John Candy (*Only the Lonely, Canadian Bacon*), Ginette Reno (*Léolo*), peut-être John Goodman (*Barton Fink*), auxquels s'ajoutent bien entendu les innombrables sumos de service, les figurantes carnavalesques de Fellini ou encore les femelles lardées du chantre du mauvais goût, John Waters (*Pink Flamingos, Desperate Living*). Le plus beau cas d'espèce, dans la production récente, reste à mon avis le glouton qui meurt par où il a péché dans *Seven*: du lieu du crime à la salle d'autopsie, David Fincher en explore intelligemment le corps, qui est au centre d'une double enquête passionnante, policière et médico-légale, et dont l'immobilité décuple l'effet de masse. — **A.C.**

Un chien andalou de Luis Buñuel.



ŒIL — L'organe par lequel le cinéma arrive, celui sans doute par lequel il mourra. Passé au fil du rasoir par Buñuel en 1929 dans *Un chien andalou*, l'œil (au singulier) est couturé par Roger Corman en 1990 (voir l'affiche de son *Frankenstein Unbound*). Entre ces deux dates, il aura subi toutes les chirurgies possibles et permis à un nombre incalculable de cinéastes de signifier en gros plan l'angle mort de la mise en scène, c'est-à-dire le moment précis où ce qui nous regarde ne nous voit pas. Ouvert à toutes les métaphores et prêtant aux mises en abyme les plus vertigineuses, il reste aujourd'hui encore, même à l'ère des images de synthèse, la synecdoque la plus courante pour suggérer les métamorphoses du corps tout entier (*Ladyhawke, Cat People*). Ce sas de l'âme sert à distinguer la machine de l'humain (c'est par son observation vidéo qu'on identifie les «replicants» dans *Blade Runner*) quand il n'est pas le seul attribut anthropomorphe dont on l'affuble (le judas cyclopéen de Hal 9000 dans *2001 A Space Odyssey*). — **A.C.**

PÉNÉTRATION — C'est l'image même de la prise de possession. Acte obligé du cinéma pornographique, la pénétration est un motif fertile du cinéma d'horreur et de la science-fiction. Les bestioles extraterrestres adorent défoncer le corps humain. C'est ainsi qu'elles complètent leur conquête. Ce n'est donc pas un hasard si, dans *Mars Attacks!*, le Martien empale le Président américain. On citera aussi en exemple l'intrusion d'*Alien*, ou encore les tentacules gélatineuses qui pénètrent les humains par tous les trous dans l'exceptionnel *Body Snatchers* d'Abel Ferrara.

Dans le cinéma d'horreur, comme dans plusieurs thrillers, l'empalement est la solution définitive au problème posé par le monstre. Du pieu qu'on plante dans le cœur du vampire aux assassins qui meurent transpercés par des tiges de bois ou de métal, le geste est le même, bien que son illustration soit constamment renouvelée. Une fois empalé, le monstre est sous contrôle. Cette atteinte suprême à son intégrité physique rassure le spectateur; c'est, avec la décapitation, l'un des deux seuls moyens infaillibles d'éliminer quelqu'un. — **M.J.**



Body Snatchers d'Abel Ferrara.

PIEDS — Au cinéma, le pied possède un capital érotique considérable. Qui ne se souvient de James Mason vernissant les ongles d'orteils de Sue Lyon dans le *Lolita* de Kubrick? Qui peut oublier le petit peton ballant de Carroll Baker endormie dans le *Baby Doll* de Kazan... Ou encore le pied pointé au bout de la jambe tendue d'Anne Bancroft, dans *The Graduate*...?

Avec la libéralisation de la représentation sexuelle, le pied a perdu du terrain à partir de la fin des années 60. On s'est mis à lui préférer le sein et la fesse. Récemment, il semble que le pied ait amorcé un grand retour, notamment à travers le thème du massage. Quentin Tarantino a bien démontré, dans *Pulp Fiction*, que le fait de masser délicatement un talon pouvait avoir de fâcheuses conséquences

(n'en déplaise aux défenseurs de la réflexologie). Plusieurs cinéastes ont abordé la question, dont Alain Cavalier qui, dans *La rencontre*, partage avec le spectateur l'intimité d'une caresse sous les orteils de son amante. — **M.J.**

PLASTIQUE — C'est un corps impassible, non parcouru par les émotions, propre, lisse et glacé. C'est le corps hitchcockien. Particulièrement celui des femmes, mais également celui des hommes, ce corps doit demeurer de glace pour affronter l'angoisse et la terreur, pour avancer dans les ténèbres et l'obscurité. C'est pourquoi il semble si interchangeable: James Stewart comme Cary Grant, et Grace Kelly comme Tippi Hedren se confondent par leur jeu, même et pareil quel que soit le film. C'est ce qui l'entoure, paysages, cafés, voitures, trains, avions, tout un monde truqué et en fausses perspectives, qui le reflète, le

Joan Bennett et Edward G. Robinson dans *Scarlet Street* de Fritz Lang.



James Stewart et Kim Novak dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.



traverse, l'habite et le manœuvre. Il doit être un signe, et tous les périls et les accidents ne l'entameront pas comme corps opaque, comme support des désirs, des pensées. C'est une pure surface, un contenu qui se fait forme. Sa plasticité doit confirmer sa nature comme corps neutre, soit celui qui ne doit pas en faire trop pour qu'il puisse être manipulé et traqué par les autres et, *in fine*, par le cinéaste. Hitchcock ne demandait-il pas à ses acteurs ces regards neutres qui permettent le montage; un Paul Newman ne convient pas à *Torn Curtain* parce qu'acteur de la «méthode», de la primauté de l'émotivité — ce qui est tout le contraire d'un acteur hitchcockien qui doit se transformer en un personnage du rien, du trou, du néant — là par où s'engouffreront la paranoïa, la perversion, le crime.

— A.R.

PORNOGRAPHIE — Certaines personnes aiment dire que tel film porno est ennuyeux parce qu'il n'y a pas d'histoire. Pourtant, un film porno avec une histoire est déjà un peu moins un film porno. Il n'y a pas grand-chose à raconter d'une copulation, sinon son déroulement, et dès que l'on se met à vouloir éviter cet assujettissement au corps pour faire de la psychologie, on allège la pornographie, on la refuse, en quelque sorte. D'ailleurs, les films porno illicites, les «purs» et *hard*, ceux que les connaisseurs se passent sous le manteau, ne s'embarrassent pas du tout de construire un récit, entrant de plein fouet et sans plus de cérémonie dans le vif du sujet. Après tout, si ces connaisseurs se mettent une cassette dans le magnéscope, c'est sûrement pas pour se faire conter fleurette. — M.D.

PROLÉTAIRE — Lourdemment hypothéqué par le réalisme socialiste, le corps prolétaire — visage charbonné et mains frottées de cambouis — appartient aujourd'hui au folklore, d'où l'intérêt soudain que lui portent des cinéastes opportunistes comme Berri ou Lelouch: *Germinal*, c'est Zola à Disneyland. À l'âge du chômage structurel, le travail cesse du reste d'être le



**RÉALISATEUR-
ACTEUR.**
Jacques Tati
dans *Les
vacances de
M. Hulot*.

facteur unique d'aliénation physique des classes pauvres. En fait, l'authentique cinéma de gauche des années 90, qu'il soit de combat ou de constat, c'est plutôt du côté des héritiers du Free Cinema anglais qu'il faut le chercher. Mike Leigh (*Naked, Secrets and Lies*), Ken Loach (*Land and Freedom, Raining Stones*) et Stephen Frears (*The Snapper*) impriment au corps social une silhouette nouvelle qui n'est pas sans rapport avec l'expérience télévisuelle de chacun (technique héritée du direct, improvisations, séquences aux accents documentaires, etc.). Plus sociologique, le regard se fait souvent aussi plus complice de la réalité qu'il étreint et de la condition qu'il décrit, comme en témoigne la scène générique assez loufoque de *Raining Stones*: deux hommes se livrant dans la lande anglaise à une chasse au mouton maladroite et désordonnée. — A.C.



*Raining
Stones* de
Ken Loach.

RÉALISATEUR-ACTEUR — À ne pas confondre avec l'acteur-réalisateur, espèce en vogue, sorte de mode qui affecte avec un bonheur inégal beaucoup de comédiens en fin de trentaine. D'autres réalisateurs viennent jouer à l'acteur dans les films des autres, comme ceux de Wenders par exemple. Les réalisateurs-acteurs sont souvent des comiques: Chaplin, Lewis, Tati, Allen. Leur corps étant indissociable de leur humour, il s'inscrit dans l'image comme une signature sur la toile. Le réalisateur-acteur se met en jeu et le risque est grand. Certains le maltraitent, le saturent de coups, de drogues, le malmènent jusqu'à l'immolation: Xavier Beauvois, Polanski dans *Le locataire*. D'autres l'exhibent car il est au cœur de leur démarche: Moretti, Christine Pascal. Outre Chaplin, d'autres sont arrivés à incarner un archétype. Pour plusieurs générations, Erich von Stroheim a symbolisé le corps prussien. De même, Orson Welles, dont le corps enfle au gré des films, est devenu une incarnation de la figure du pouvoir, lui qui n'en a pas eu longtemps à Hollywood. — Y.R.



Nanni Moretti dans *Journal intime*.

SYMPTÔMES — Au cinéma, un corps n'est vraiment malade que s'il présente les symptômes de la maladie, comme le montrent de manière fort contrastée l'interprétation de Tom Hanks dans *Philadelphia* — ce que Hollywood pouvait faire de mieux sur le sida — et celle de Moretti dans *Journal intime* — ce que le cinéma pouvait faire de mieux sur l'expérience personnelle du cancer. Une exception qui confirme la règle: *Le petit prince a dit* de Christine Pascal. Dans le corps d'une fillette, la maladie n'a pas besoin de progresser pour être scandaleuse. — **A.C.**

TICS — On dit souvent de comédiens en proie à certains tics de jeu qu'il finissent par devenir la caricature d'eux-mêmes. Le corps se fige dans des expressions convenues et n'exprime rien d'autre qu'une marque de commerce. L'Actor's Studio, école de jeu dont l'influence sur le cinéma américain reste encore aujourd'hui déterminante, a montré qu'on pouvait se servir de ses émotions pour faire bouger son corps. Or, certains qui n'ont pas fait gaffe ont laissé l'expression de leur corps devenir la grimace de leurs émotions, ce qui nous a valu quelques clowns pathétiques que l'on arrive difficilement à prendre au sérieux aujourd'hui: Mickey Rourke, Rod Steiger, Dustin Hoffman. De rares comédiens, dont Jack Nicholson, arrivent à porter le tic au rang d'art, mais ils doivent compter sur un réalisateur solide pour ne pas sombrer dans le ridicule. — **M.D.**

VIEILLISSEMENT — 1) Personnage. Faire vieillir un personnage, laisser croire qu'il passe d'un coup de trente à soixante-dix ans, est une chose délicate, le corps pouvant difficilement mentir au cinéma (sauf dans les comédies). Au pire, il faut que les effets spéciaux soient invisibles et que l'acteur ne joue pas les vieillards de manière stéréotypée. Parfois, on a recours à la substitution de comédiens, mais cela ne fonctionne



TICS. À gauche, Dustin Hoffman dans *Rain Man* de Barry Levinson.

que dans le cas d'enfants devenant adultes. Alors, comment Orson Welles, dans *Citizen Kane*, arrive-t-il à convaincre qu'il vieillit? En fait, c'est par la dramaturgie, par la création d'une situation, qu'il y fait croire; quant aux prothèses et maquillages appliqués sur son corps, ils n'expriment que par des conventions ce qu'est la vieillesse. 2) Comédien. Certains comédiens vieillissants ont parfois donné au cinéma des rôles mémorables. Prenez Lillian Gish: dans *A Wedding*, de Robert Altman, elle apparaît sous un jour émouvant, comme si son corps alité, maigre et fragile, s'arrachait à celui laissé dans les mémoires. Mais les torpides trouveront aussi de quoi s'amuser avec ces spectacles sordides où de vieux acteurs ayant connu jadis la célébrité jouent sur leur propre réputation: *Sunset Boulevard*, nuit des morts vivants signée Billy Wilder avec une Gloria Swanson égarée dans le cimetière et l'asile d'aliénés, ou bien *Whatever Happened to Baby Jane?* de Robert Aldrich, ahurissante séance de crépage de chignon mettant en vedette les corps desséchés et fantomatiques de Bette Davis et de Joan Crawford qui se disputent leur gloire d'antan. Parfois, il n'y a rien de plus cruel que la mémoire. — **M.D.** ■

VIEILLISSEMENT. Anita Ekberg et Marcello Mastroianni dans *Intervista* de Fellini.

