

Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, 122 p.

Catherine Foisy

Volume 11, numéro 2-3, printemps 2001

Eisenstein dans le texte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024860ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024860ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Foisy, C. (2001). Compte rendu de [Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, 122 p.] *Cinémas*, 11(2-3), 309–319. <https://doi.org/10.7202/024860ar>

AMIEL, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, 122 p.

Sur nos écrans, les corps s'éloignent.
Et la chair, qui palpait encore dans la
matière de la lumière, disparaît de nos
représentations électroniques. La sur-
face, peu à peu, remplace la texture.

Amiel, p. 1

Avec son ouvrage *Le Corps au cinéma*, Vincent Amiel discute de la présence (ainsi que de l'absence) du corps au cinéma. Vidé de sa substance propre et originelle, le corps est mis en scène pour soutenir efficacement l'intention du récit, de sorte que nous n'avons plus accès qu'à son image et à ce qu'il représente. À quelques reprises, Amiel évoque la vision platonicienne pour définir le mode de présence du corps dans le cinéma romanesque : l'effacement physique au profit du récit produit ce corps vide de substance, subordonnée à l'idée¹. Ce qu'Amiel propose, ici, c'est la redécouverte du corps authentique par le récit filmique qui affranchit sa chair des marques du rêve, du fantasme, des signes qui le moulent et des pouvoirs qui le normalisent, permettant ainsi d'en découvrir la véritable substance. Vincent Amiel appelle donc un corps présent, qui transcende le récit, qui introduit du sens dans une présentation qui ne l'applique pas à de simples clichés ou à de simples images.

L'auteur considère d'abord le corps instrumentalisé par le récit filmique à la lumière de plusieurs approches théoriques, pour finalement suggérer, dans une perspective phénoménologique,

un corps-sujet qui entre en relation directe avec l'image, avec le monde². C'est à partir de l'œuvre de trois cinéastes, soit Buster Keaton, Robert Bresson et John Cassavetes, que l'auteur propose des solutions permettant au corps objectivé de se libérer de l'omniprésence du récit, de se découvrir autonome dans une présence spontanée et immédiate³. Ainsi le corps retrouve-t-il son originalité, son ambivalence symbolique, car « [...] s'attarder sur l'ingénuité du corps signifie vouloir le rencontrer dans sa condition originaire, affranchi de l'équivalence dans laquelle s'exprime tout code et l'ordre de ses inscriptions [...] » (Galimberti, 1998, p. 79).

La perte du corps

Pour démontrer l'aliénation corporelle au profit du récit filmique dans le cinéma romanesque, l'auteur recourt à plusieurs approches théoriques. Ainsi, c'est dans une perspective sémiotique que le corps apparaît comme un texte, comme une surface sur laquelle s'inscrivent des codes et des signes. Le corps moderne (le corps-chose de Descartes), réduit à une simple surface d'inscription pour un texte, est la mémoire de ce texte. Il ne parle plus de lui-même mais des inscriptions qui le marquent, qui lui donnent un sens précis, sans ambiguïté ni nuance, qui le transforment en unité arbitraire raisonnable. Pour Galimberti, ce corps est aliéné : loin de soi, le corps réduit au silence est ailleurs, disparu derrière la mémoire du texte, derrière le récit, dit Amiel (Galimberti, 1998, p. 223).

La codification du corps permet la rapidité (et ainsi la quantité) : on uniformise le corps pour qu'il soit reconnu et communiqué plus rapidement. Au nom du profit, l'économie de l'image demande une économie du corps, de sa présence et de toutes les nuances qui le composent. L'universalité potentielle permet une plus grande vitesse de transmission des images, des corps et donc des idées. Le corps, reproduit comme pré-texte idéologique sur lequel on inscrit le récit, devient un cliché utilisable et reconnaissable.

Comme Amiel l'indique en adoptant un point de vue plutôt marxiste, la réduction corporelle à de « larges zones standardisées » est devenue nécessaire pour assurer cette « économie de la

communication». La production matérielle et idéologique, dans un contexte cinématographique impliqué dans le système capitaliste, ne demande qu'une gestion des moyens en vue d'assurer une rentabilité de plus en plus importante. Ainsi, « les "images compressées" plus facilement transportables et à moindre coût » renvoient à une disparition de la matière corporelle au profit du récit filmique (p. 1).

C'est en se fondant sur des notions foucaaldiennes qu'Amiel discute de l'objectivation du corps, maintenant réduit à un objet contrôlé par des forces de pouvoir disciplinant. Le corps reste ainsi emprisonné à l'intérieur du récit filmique qui le manipule, le normalise, et ce, jusque dans le moindre geste, de façon que sa fonction productrice soit majorée. Le récit fabrique des corps dociles et manipulables en les vidant de toute subjectivité, de leur texture et de leur substance caractéristique, ce qui lui permet de mettre de l'avant sa propre intention. Le récit exerce donc un pouvoir normalisant au même titre que la justice, la médecine, la religion, la science et la culture (Foucault). Le corps objectivé, en tant que support, est enfin réduit à une image au service de l'idée ou du récit, à un signe communiqué par l'ordre du discours et raisonné par les manifestations de l'esprit.

Ainsi, le corps codifié, porteur d'un sens qui n'est pas le sien, n'a plus aucune identité propre. Dans un cinéma qu'Amiel qualifie de romanesque, le corps devient in-signifiant. Disparu derrière une représentation conventionnelle, il devient étranger et perd contact avec le monde. La perte de son originalité le jetterait dans le monde en tant que simple copie, image signifiée à une idée. Il est alors pris dans une reproduction iconographique que le spectateur reconnaît et à laquelle il peut s'identifier rapidement. Stéréotypé, le corps perd son ambivalence et est réduit à une carcasse qui ne se renouvelle jamais. Le spectateur devient passif devant une image complète en soi et sans ambiguïté tout en s'engageant dans un acte de voyeurisme, dans une relation à sens unique qui ne lui demande aucune implication personnelle.

Le recours à la psychanalyse nous aide aussi à comprendre l'aliénation du corps au cinéma. Amiel discute alors d'un corps qui apparaît simplement, qui n'est jamais ce qu'il est, mais

simplement ce qu'il représente : un rêve dans lequel sa présence, qui passe par l'image idéale, est réduite à un fantasme. À cet égard, Galimberti affirme :

L'erreur naît quand la présence se réduit au mode selon lequel les choses se présentent à l'observation de la pensée scientifique, quand un mode d'apparaître devient la totalité de l'apparaître et que la signification ultime de chaque fait est élevée à la dignité de l'être (p. 188).

Le récit agit sur le corps de manière qu'il soit réduit à sa matière et complètement décroché de sa présence vraie et vivante, l'image idéale de surface ne produisant plus que l'effet miroir par lequel l'autre s'identifie.

Les codes marquent la chair du rêve et du fantasme véhiculés dans le récit filmique. Réduit à un signe, le corps n'est plus désiré pour ce qu'il est dans son ambiguïté, mais pour ce qu'il représente en tant que signe. Dans cette équivalence du signe, il devient alors la pure expression de la valeur d'échange, il perd son nom dans sa réduction au sens défini : l'esprit, l'idée, le fantasme, le texte, le récit. Il perd toute son ambivalence, son originalité, empreint qu'il est du pouvoir du signifiant vidant sa symbolique de tout sens. L'entreprise qui rend le corps conforme aux codes qui le marquent entraîne la perte de sa séduction, l'impossibilité de sa jouissance en tant que corps parce qu'il est ramené à l'unicité d'un seul sens.

La présence du corps

Ici, c'est un corps-sujet qu'Amiel propose, et ce, afin que le corps récupère son nom propre, retrouve sa texture, la substance de sa chair qui le différencie des autres et lui donne une identité personnelle, qui ne soit pas figée dans le cliché. En fait, c'est à un corps phénoménologique que l'auteur nous renvoie, un corps indéterminé (ni naturellement ni culturellement) mais ouvert aux variations historiques et culturelles évoquées par le post-structuralisme. Par son analyse phénoménologique, il ramène le corps à sa subjectivité en même temps qu'il propose un rapport dynamique entre nature et culture dynamique et une relation d'échange avec l'image. Ainsi, c'est le film dans son ensemble qui

retrouve une nouvelle figure, un sens continuellement renouvelé dans un mouvement qui suit le rythme corporel.

Selon Amiel, le corps s'affirme comme une présence authentique dans le cinéma de Keaton, Bresson et Cassavetes. Ces cinéastes, principalement par la vitesse, la fragmentation des gestes immédiats, le cadrage serré et le montage chaotique, présentent un corps qui apparaît avant de ne pouvoir être conceptualisé par les manifestations de l'esprit, un corps dont la codification nous échappe, un peu à la manière d'une figure abstraite. Le corps extra-narratif est autonome et ne s'identifie plus totalement à un signifiant, il ne renvoie plus à un sens universel. Il retrouve un statut plus immédiat dans une présence qui transcende le texte ou, dans ce cas-ci, le récit filmique. On le retrouve alors pour ce qu'il est et non pour ce qu'il représente : il est maintenant présent-é. Dégagé du sens qu'il comporte, de la valeur d'échange qu'on lui a attribué, il peut enfin récupérer sa matérialité particulière. Pour ce faire, « [...] il s'agit de court-circuiter la reproduction pour accéder à une création propre qui redonne au corps ses rythmes originels » (p. 121).

Parce que le cinéma romanesque est engagé dans un processus de productivité, il assure ses profits par une industrialisation de besoins et de croyances idéologiques transmis dans la construction idéologique de rêves, de fantasmes et de corps. Le cinéma romanesque fait croire qu'il répond à des besoins alors même qu'il les produit et les perpétue. Le retour à un corps originel non récupérable, et ainsi non capitalisable, interrompt cette reproduction. Par conséquent, le corps échappe au processus disciplinaire qui le normalise selon un modèle stéréotypé. En outre, il récupère toute sa subjectivité en se détachant de l'objectivation qui l'assujettit.

Amiel suggère une réalité matérielle du corps qui se doit d'être redécouverte dans une présence plus immédiate. Une matérialité qui est « [...] neither biological nor physical, although it impinges on both of these realms. It is a cultural construction but, importantly, a construction that counts as "material" and "real" within a culture » (Bordo, 1998, p. 65). Une matérialité qui met en évidence la construction plastique et formelle du film et qui, ainsi, ne tente plus d'imiter la réalité, mais de

montrer « [...] la capacité du corps à devenir à l'écran plus qu'une figure, plus qu'une trace, le poids d'une réalité », sa propre réalité, aussi subjective qu'elle soit puisqu'elle provient de diverses expériences et s'adresse à d'autres corps d'expérience » (Amiel, p. 122). C'est en ce sens que l'auteur suggère la notion de rythmes originels ou d'une réalité suscitant une présence composée de corps et d'esprit, un film composé d'histoire et d'image, de figure et de chair.

Par une représentation formelle distincte, des auteurs tels Bresson (par le morcellement des gestes immédiats et un montage chaotique qui permet l'expérience première) et Cassavetes (par un montage de fragments des corps morcelés qui se confrontent et un cadrage serré qui présente l'autonomie du corps, du geste) mettent en évidence l'effet filmique. Afin de déconstruire la fabrication réaliste des illusions, ils affichent les mécanismes de production cinématographique et, par conséquent, l'utilisation faite du corps, ce dernier se situant au centre de l'image. Ainsi, ils stoppent la capitalisation de codes corporels et présentent le corps vivant au centre de l'image comme une réalité subjective, dynamique et changeante.

Le fait que l'auteur emploie des termes comme « originel », « forme globale » ou « autonome » pourrait renvoyer à un certain naturalisme essentialiste. Mais Amiel les emploie pour définir un corps filmé qui ne tente aucunement de représenter la réalité ou de l'imiter, mais qui, dans une autoréflexion, fait plutôt un retour sur soi. D'ailleurs, Amiel décrit l'acteur comme « créateur et sujet en même temps ». L'acteur ne tente pas d'imiter la réalité ; il crée, dans la construction même du mouvement et de ses propres gestes (p. 122). Il n'utilise plus son corps comme objet, il est ce corps engagé dans sa propre expérience. Il utilise ce dernier dans son élan originel afin de construire son mouvement par des gestes uniques. « Il n'est pas seulement réalité physique, il est sujet au moment même où il devient représentation » (p. 122).

Cette nouvelle présence, plus authentique, permet au corps d'exister autrement à l'écran, d'exister simplement pour ce qu'il est dans un élan non aliénant qui le détache de l'unicité du soi raisonnable. Le corps flottant qu'on ne peut mesurer récupère

un statut central dans son mouvement en dissolvant l'unité totalitaire des personnages, provoquant ainsi un bouleversement de tout le système établi dans le cinéma classique romanesque.

Libéré du récit et des codes qui lui sont imposés, le corps retrouve sa substance originelle. Il se détache de la simple représentation et récupère son identité dans le poids de sa présence. Il n'est plus déterminé, mais libre du cadre rigide qui le rend conforme. Ainsi, il se retrouve sur le même plan que le récit tout en évoluant dans un mouvement autonome parallèle à celui-ci. S'il ne constitue plus une simple image vide de sens, c'est parce qu'il a récupéré un statut légitime et égal dans un engagement à l'intérieur d'une relation d'échange et non plus de pouvoir. Cela crée un ensemble de tensions créatrices entraînant une situation d'équilibre et de déséquilibre dans le mouvement cohérent d'un film qui, selon Amiel, « [...] se doit d'hésiter entre la figure et sa chair, entre l'histoire et l'image. [...] À jamais, le corps et sa conscience auront comme deux vies parallèles, se fuyant, se rapprochant [...] » (p. 54).

Et c'est par une nouvelle représentation plastique des images qu'une nouvelle représentation figurative des corps, cohérente avec cette présence vraie, peut avoir lieu. Alors que, dans l'enveloppe des codifications restreignantes, l'être aliéné devient de plus en plus étranger à son propre corps, le plaçant à distance et le laissant s'éteindre dans un texte prédéterminant, il retrouve ici une certaine proximité, une intimité unique qui était perdue sous la densité de la figuration raisonnable. C'est alors que la puissance d'être engagée dans ce mouvement parallèle explose : dans le cinéma de Keaton, Bresson et Cassavetes, les couches de représentation réduisant les corps au silence sont dépassées.

Dans *Les Raisons du corps*, plus précisément dans le chapitre portant sur la psychanalyse du corps, Galimberti évoque une coïncidence parfaite entre l'être et l'apparaître qui permettrait un équilibre dans la présence au monde,

[...] coïncidence parfaite en vertu de laquelle le corps est cet événement absolu qui confère aux faits et aux événements leur rythme, leur cadence, leur succession et d'où émerge l'objet spécifique de la psychologie qu'est leur signification pour nous (p. 192).

Par cette présence, c'est la relation avec le monde qui se vit et qui se concrétise dans un rapport transformé avec l'image cinématographique.

Pour une relation intersubjective

Au cinéma, le corps jouit d'un statut particulier à la faveur d'un lien singulier qu'il entretient avec l'image et qui procure la spécificité du média. Ainsi, selon Amiel, dans ce mouvement parallèle entre le corps et le récit, la présence filmique serait entraînée dans une symétrie entre le corps et l'image. La texture corporelle, dirigée vers l'extérieur, ne peut être saisie que par l'image qui entre en relation directe avec le monde, c'est-à-dire le spectateur. Cette nouvelle représentation figurative des corps et représentation plastique des images entraîne un nouveau rapport entre le spectateur et le film.

Les élans corporels entrent en relation immédiate avec le monde. C'est pourquoi le corps, l'image et le spectateur sont engagés dans le même mouvement fluide d'une expérience sensible des déplacements du corps dans sa complexité et son ambiguïté, par conséquent dans son caractère unique et illimité qui va au-delà du signe, du fantasme ou de toute autre valeur d'échange. Il en résulte une expérience indéterminée intersubjective dans laquelle le spectateur a un rôle plus actif, plus critique. Parce qu'il est présent pour ce qu'il est, ce corps phénoménologique ne se vit plus de façon uniforme. Comme le dit Carol Bigwood (1998, p. 105), qui discute du « living body », son existence se réalise dans la communion avec le monde dans lequel il établit des relations multiples et infinies. Il se renouvelle constamment selon les relations dans lesquelles il s'engage et garde un contact actif avec son environnement. Sa complexité entraîne une ambivalence de l'expérience du spectateur engagé dans un mouvement et dans un rapport unique, original et irrécupérable puisque, comme l'affirme Galimberti (1998, p. 193), « [t]oute chose est enveloppée d'un halo d'ambiguïté et peut manifester subitement un visage autre que celui auquel nous sommes habitués ». Le corps, n'étant plus invisible, retrouve une présence dans son propre poids⁴.

Le spectateur peut ainsi se réapproprier une interprétation idiosyncratique du corps. Il s'engage dans un lien plus intime

avec le film, dans une expérience plus vraie parce que dégagée du déjà-vu, des répétitions et des clichés. Dans un acte phénoménologique, il expérimente une nouvelle présence du corps dégagé des codes de la représentation. Il participe à la fabrication du sens du corps, du récit... du film. Ainsi, le rapport qu'il entretient n'est plus un rapport de perversion, mais plutôt un rapport d'échange dans lequel il fait la véritable rencontre avec le film par une expérience immédiate. Il entre alors dans un rapport infini à double sens avec le film, avec le monde.

L'auteur, lorsqu'il affirme que Cassavetes porte une « constante attention, si rare, si précieuse, à l'avènement d'un geste autonome qui se veut libéré des intentionnalités sociales [...] », évoque une réalité de l'être qui serait dégagée de toute construction sociale, engagée à l'intérieur de zones corporelles non atteintes par la culture (p. 5). Ces interstices du corps émaneraient d'une vérité qui se manifeste dans le pouvoir de l'inertie faisant face à l'instrumentalisation sociale du corps. C'est dans le geste spontané — pour Keaton, dans la vitesse du mouvement et des élans corporels qui déploient la puissance ainsi que la présence corporelle ; pour Bresson, par un montage de l'expérience et de l'instantanéité des gestes d'acteurs non professionnels qui révèlent une puissance de l'être dans une présence vraie — et le mouvement immédiat qui établit de nouveaux rapports de vérité avec le monde que ces zones peuvent être saisies.

Dans le privé, dans le quotidien, dans les petites choses insignifiantes qui n'ont pas encore été atteintes par les dénominations univoques du code, on peut encore percevoir quelques traces de l'ambivalence symbolique que les inscriptions de notre histoire ont désormais effacées du devant de la scène (Galimberti, 1998, p. 308).

Ces zones qui ne sont atteintes ni par les manifestations de la conscience, ni par les inscriptions sociales, ni par le pouvoir du discours, ces zones qui apparaissent subitement dans un instant unique à un moment précis, qui prennent vie dans un espace donné. Des événements du corps uniques, illimités et irrécupérables qui n'appartiennent ni à un sexe, ni à une classe sociale, ni à un groupe culturel.

Les courants théoriques qu'Amiel a réunis ont eux-mêmes objectivé le corps tout en le réduisant à un signe, à un fantasme ou à un organisme. La phénoménologie redonne une certaine subjectivité au corps en considérant son expérience, son rapport au monde et le sens qu'il accorde à la réalité. Amiel, avec ce corps phénoménologique, redonne une subjectivité au corps qui, au cinéma, existe dans un rapport de symétrie avec l'image. Il discute de sa subjectivité dans l'expérience de l'acteur, dans l'expérience de l'auteur à travers sa construction filmique et dans l'expérience du spectateur à travers le sens qu'il donne au corps et au film. Amiel a su éviter le piège du naturalisme essentialiste en mettant au clair la construction du corps : passant par la plasticité du corps, elle s'inscrit dans un rapport au monde. Il a aussi su éviter le piège du culturalisme à outrance en discutant, à partir de l'expérience phénoménologique, de la matérialité du corps, de la réalité subjective : par ses rythmes originels qui prennent vie à l'intérieur d'une construction filmique, le corps s'inscrit dans un rapport à la culture et à la nature.

Échappant à l'écueil d'une théorisation du corps qui serait une autre manifestation de l'esprit et de la raison, Amiel parvient à intégrer sa propre analyse au mouvement même d'échange entre le corps et l'image. Par la remise en question de la dichotomie corps/esprit, il ne dirige pas ses propositions vers la réduction du corps à une sorte de holisme simpliste, mais cherche au contraire à atteindre une vision plus nuancée de celui-ci, et ce, toujours au sein de ce rapport entre nature et culture. D'ailleurs, l'utilisation de plusieurs cadres théoriques lui permet d'en exposer la complexité de façon plus complète, plus dense, plus juste et même illimitée parce qu'elle est aussi présentée avec ses propres tensions créatrices et est ouverte à d'autres possibilités. Ainsi, son essai entre-t-il dans le même mouvement filmique du corps, de l'image et du spectateur.

Catherine Foisy

Concordia University

NOTES

1. Pour Platon, le corps ne serait qu'une image, il empêcherait d'accéder à la réalité, c'est-à-dire l'idée, ou l'âme. L'accès à cette réalité pure qu'est le monde des idées exige que ce corps soit transcendé, que sa matérialité soit dissoute.
2. Susan Bordo se considère aussi comme « [...] a phenomenologist and diagnostician of culture, who uses diverse theoretical tools to excavate and expose hidden or unquestioned aspects of concrete forms, occurrences, texts, practices » (« Bringing body to theory », *Body and Flesh*, Massachusetts : Blackwell Publishers, 1998, p. 85).
3. De là le parallèle avec les propos tenus par Umberto Galimberti dans *Les Raisons du corps*. Galimberti y soutient que certaines zones du corps ne seraient pas atteintes par la culture et qu'il s'agirait de redécouvrir ces zones d'interstice afin de les resituer au premier plan. En outre, Galimberti et Amiel abordent leur sujet — le corps vivant et le corps cinématographique (ou l'image du corps) — en vacillant entre plusieurs grilles théoriques, notamment la psychanalyse, la sémiotique et la phénoménologie. C'est pourquoi, ici, en traitant de l'ouvrage de Vincent Amiel, je ferai régulièrement référence à celui d'Umberto Galimberti qui, de plus, présente les réflexions de plusieurs auteurs.
4. Amiel le remarque, dans le cinéma de Keaton, par la vitesse et la précipitation d'un mouvement qui prend vie avant même d'être raisonné ; dans le cinéma de Bresson, par l'importance du geste et l'utilisation du montage ; enfin, dans le cinéma de Cassavetes, par le cadrage, ou le décadrage, du corps.

OUVRAGES CITÉS

- Bigwood, Carol. « Renaturalizing the body » dans *Body and Flesh : A Philosophical Reader*. Massachusetts : Blackwell Publishers, 1998, p. 99-115.
- Bordo, Susan. « Bringing body to theory » dans *Body and Flesh : A Philosophical Reader*. Massachusetts : Blackwell Publishers, 1998, p. 84-99.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- Galimberti, Umberto. *Les Raisons du corps*. Paris : Éditions Grasset/Fasquelle et Éditions Mollat, 1998.