



Auteur

Mélanie Boissonneau

Date

Mai 2022

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée en 2022 par l'Acap - pôle régional image dans le cadre de **Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France** autour du thème : Le corps au cinéma.

Présentation générale

Cette formation propose d'explorer le vaste sujet du "corps au cinéma". Après une approche chronologique de la représentation des corps au cinéma et une partie de transition sur les corps monstrueux, la dernière partie sera consacrée aux questions de mise en scène du corps.

Le thème du corps de cinéma

Comme l'analysent Laurent Jullier et Bernard Andrieu (revue *Corps* n°9), au cinéma, il y a "*le corps d'avant*", qui sert à faire le film. Il s'agit du corps du "modèle", qui peut appartenir à une personne réelle (un acteur, le plus souvent) ou être fabriqué par un dessinateur ou un infographiste, même si, dans de nombreux cas, un corps "réel" est utilisé comme modèle. Il y a aussi, de l'autre côté de l'écran, le "corps d'après", un vrai corps, celui du spectateur, qu'il soit dans une salle de cinéma, devant sa télévision, son téléphone ou son ordinateur. Les deux corps, celui d'avant et celui d'après (le corps spectatorial), ont de nombreux points communs et interagissent. Le corps spectatorial réagit au premier de façon immédiate, en riant, pleurant, sursautant en le voyant évoluer à l'écran. Nous subissons aussi l'influence du corps de cinéma en différé, en adoptant des gestes, des attitudes, des expressions en provenance des écrans (cf. Marcel Mauss, 1934, et les études du Geena Davis Institut).

Le cinéma est obsédé par le corps humain, comme en témoignent ces deux symptômes :

- **L'anthropomorphisation** qui touche aussi bien le reste du vivant (animaux en particulier) et les objets (du chiffon à l'automobile). Extraits : Hermina Tyrlova, *Egged On* (Charley Bowers, 1925), *So Does an Automobile* (Dave Fleischer, 1939), *Christine* (John Carpenter, 1983) ;
- **La fascination pour les "transformations"** qui ont plusieurs modalités : se changer pour de bon (De Niro, Christian Bale, Jared Leto), mettre une prothèse (Nicole Kidman pour *The Hours*, Brando pour *Le Parrain*, Fredrick March, Charlize Theron - mélange des 2...) ou faire confiance à l'informatique (Marion Cotillard sans jambes dans *De rouille et d'os*).

Partie I. Le corps au cinéma : histoire

Ressource mobilisée :

La structure de cette partie est empruntée à l'article d'Antoine De Baecque pour *Histoire du corps, tome 3 : Les mutations du regard – Le XX^e siècle*, J-J. Courtine, Alain Corbin, Georges Vigarello (dir.), Seuil, 2006.

1. Le monstre et le burlesque

De Baecque pointe l'intérêt du public pour le corps spectaculaire, qui se manifeste dans les spectacles forains et les grands spectacles corporels de la Belle Epoque (expositions de "monstres humains", de corps malades, de cadavres (comme en témoigne la fréquentation de la morgue de Paris, ouverte au public), de "l'autre" (Buffalo Bill Show...)).

Le rôle historique confié au cinéma est de prolonger à l'écran les corps d'exception du cirque, de la scène, des foires.

Exemple : première série des *Frankenstein* par Edison, puis version Tod Browning en 1931 (plus "formaté")

> Tod Browning est sur ce fil, au moment du passage entre les corps spectaculaires et l'artifice hollywoodien, notamment dans *Freaks*, qui mêle artifice et véritables "phénomènes".

L'autre registre corporel né avec le cinéma est le burlesque > narration des corps par rebonds successifs > hétérogénéité qui renvoie à la polyphonie des genres convoqués par la mise en scène (acrobatie, mime, théâtre, danse, dessin...).

Lien entre metteur en scène et exposition de son propre corps > Max Linder, Charlie Chaplin, Mabel Normand, Buster Keaton incarnent la prise en charge et la mise en danger de son corps par le cinéaste : ce corps devenu son seul et unique instrument de spectacle.

Exemple : *The Cure*, 1917, Charlie Chaplin.

2. Le glamour ou la fabrication du corps séducteur

Période : Cinéma classique hollywoodien et âge d'or du cinéma français (1930-1960)

Le cinéma classique hollywoodien fabrique des archétypes :

La vamp cinématographique, qui incarne un nouveau magnétisme érotique (cf. la première : Theda Bara, dans *Embrasse-moi idiot* (Frank Powell, 1915)).

L'ultime progéniture de la vamp de la Grande Guerre, fabriquée pour faire fantasmer le monde (mais pas seulement), est la pin-up girl.

Extrait : *La blonde et moi*, Frank Tashlin, 1956 (Jayne Mansfield, la Blonde cartoonesque).

Mae West comme corps "dissident" ? > corps et jeu hors normes (extrait)

3. Du cinéma classique au cinéma moderne : un corps ensauvagé

Pour De Baecque (historien de la nouvelle vague), le cinéma moderne a fait craquer cette entreprise d'appivoisement et d'enchantement des corps. Les corps se retrouvent réexposés, ensauvagés, violentés, retournés vers le primitif de leurs origines cinématographiques.

Extrait : *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960

Encart : les corps monstrueux : qui est le monstre ?

Dans *The Host* : extrait : apparition et attaque du monstre

(Cf. article *Comme un éléphant dans un magasin de porcelaine*, Anthony Brinig, *Vertigo* 2011/2, n°40).

Le monstre peut prendre des formes diverses, très spectaculaire, comme dans *The Host*, ou tout simplement, ne pas entrer dans les normes :

Dans *Sans toit ni loi* (extraits avec "odeurs") (38'50, 43')

Partie II. Mise en scène des corps

1. Le corps de la star

Ressources mobilisées :

Christian Viviani, *Éléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique*, in *Le classicisme hollywoodien*, J-L. Bourget, J. Nacache (dir.), PUR, 2009.

Richard Dyer : *Le star-système hollywoodien*, L'harmattan, 2004.

Le système hollywoodien qui est quasiment synonyme de Star System, codifie les usages qu'il fait de l'acteur.

La star est caractérisée par une image iconique qui s'impose (par exemple : John Wayne selle à la main dans *La chevauchée fantastique*, Humphrey Bogart avec chapeau mou et revolver sur fond noir, Marilyn et sa robe dans *Sept ans de réflexion...*). Le statut de star se traduit en termes de mise en scène par une alternance entre des séquences narratives et des images iconiques (gros plans, d'autant plus nombreux que la star est immense).

Exemples :

- Garbo dans *La Reine Christine* (120 gros plans et une affiche qui la montre 4 fois)
- dans *Casablanca* : Bogart (star confirmée : 102 gros plans), Bergman (star débutante : 77 gros plans)

Les stars correspondent à des types sociaux, par exemple : le "chic type" (cf. James Stewart), le "dur à cuire" (cf. James Cagney), la pin-up (Marylin Monroe), le rebelle (contre sa classe comme M. Clift dans *Une place au soleil*, ou contre ses aînés (Marlon Brando, James Dean), la femme indépendante (qui s'oppose aux valeurs dominantes, comme Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck ou Mae West)...

2. Idéologie et images

Ressources mobilisées :

Hall Stuart, 2007 (1995), *Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias*. In *Identités et Culture. Politique des Cultural Studies*. Paris : Editions Amsterdam, pp. 195-200.

Richard Dyer : *La Lumière Du Monde : Photographie, Cinéma Et Blanchité* – POLI – Politique de l'image : Ce texte est extrait du chapitre "The light of the world", publié dans Richard Dyer, White, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 82-132.

En ligne : https://polirevue.files.wordpress.com/2015/07/poli_10_dyer.pdf

Pour Stuart Hall, dans les sociétés modernes, les médias sont des lieux particulièrement importants de production, de transformation, de reproduction des idéologies (et pas seulement dans les hautes sphères).

Les médias produisent des représentations du monde social, des images, des descriptions, des explications et des cadres pour comprendre que le monde est ce qu'il est, et pourquoi il fonctionne comme on nous dit qu'il le fait. Et, entre autre travail idéologique, les médias construisent pour nous une définition de ce qu'est la "race", des significations que charrie l'imagerie de la "race", et de la façon dont le "problème de la race" doit être compris.

Certaines images récurrentes véhiculent ce que Hall appelle une "grammaire de la race" :

Figure familière de l'esclave : dépendante, aime ses maîtres d'une façon simple et enfantine, c'est la mamma dévoué qui roule des yeux, l'ouvrier agricole, le domestique attaché à son maître. Cf. *Autant en emporte le vent* (Fleming, 1939). Mais la figure de l'esclave n'apparaît pas seulement dans un film sur l'esclavage. Ambivalence profonde et inconsciente imprègne ce stéréotype. Dévoué et infantile, l'esclave est aussi imprévisible : on ne peut compter sur lui ou lui faire confiance. Il peut même "devenir méchant", comploter, ruser, dissimuler.

L'indigène : le bon côté de cette figure est représenté dans une certaine noblesse primitive, le mauvais côté en termes de perfidie, sauvagerie, barbarisme. Dans la culture populaire, beaucoup de ces "indigènes" sont sauvages et intrépides. Contre eux se dresse la figure du Blanc solitaire, seul contre tous, exerçant sa domination sur les indigènes rebelles ou réprimant le soulèvement d'un seul regard de ses yeux bleus acier.

Le clown, le saltimbanque : Figure qui capte "l'humour" inné et la grâce physique de l'amuseur. Rions-nous avec ou de ce personnage ?

Ces versions se sont un peu atténuées, mais des traces sont toujours observables, réélaborées dans les images modernes qui les actualisent.

Ex : analyse du film *Jurassic World* (2015) sur le site Le cinéma est politique :

<http://www.lecinemaestpolitique.fr/jurassic-world-22-sidekick-noir-asiatique-vicieux-et-puissantes-voitures-allemandes/>

Enfin, dans son article consacré à une approche technologique du racisme, Richard Dyer montre à quel point "la technologie et son usage habituel produisent un certain rendu qui suppose, privilégie et construit une certaine image des blancs". À l'aide d'exemples convaincants et détaillés, avec une analyse historique, il démontre comment le visage blanc est devenu une norme au cinéma, et les conséquences de cette discrimination sur les actrices et acteurs non-blancs (notamment le fait qu'être non-blanc soit considéré comme un problème à résoudre, pour les réalisateurs et techniciens impliqués dans la fabrication du film, et qu'ils finissent parfois par disparaître). C'est ce que raconte l'actrice afro-américaine Cicely Tyson après le tournage de *Loiseau bleu* en 1976 : "Cet éclairage était réglé en fonction d'elle (ndlr - une femme blanche qui la doublait -). Je pensais pouvoir faire le même trajet avec la même luminosité [...]. Mais évidemment, ma peau noire disparaissait à l'écran. On ne pouvait pas me voir du tout".