



HAL
open science

Des corps sans cadre, le corps féminin comme forme autonome

Jodie Melyon

► **To cite this version:**

Jodie Melyon. Des corps sans cadre, le corps féminin comme forme autonome. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01060292

HAL Id: dumas-01060292

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01060292>

Submitted on 3 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris I – Panthéon Sorbonne
Master 2 Cinéma
UFR 04

Jodie Melyon

Des corps sans cadres,
le corps féminin comme forme autonome

Sous la direction de M. José Moure
Année universitaire 2013 / 2014
Session juin 2014

jodie.melyon@gmail.com

*« Mon corps reste insoumis et sauvage
mon corps déborde les barrières qui lui sont assignées
mon corps est traversé par l'élan de dire
Car je pousse je grandis je me transforme
Car j'explose en images
Car ainsi
mon corps me revient »¹*

¹ Maria Klonaris et Katherina Thomadaki, Des femmes en mouvement hebdo, Hors Série, 8 mars 1982,
« Des femmes et le cinéma » (1978-1982).

Table des matières

Avant-propos p. 5

INTRODUCTION..... p. 6

PARTIE I – LE CORPS AU CŒUR DU DISPOSITIF FILMIQUE, UN CORPS SANS LIMITES

- 1. Filmer l’acte corporel : cinéma de la « carnation »**.....p. 10
Montrer la chair p. 10
Femme-objet ou femme-sujet ?p. 14
Le renversement narratif ou l’incarnation narrative..... p.

17

- 1. Pour un nouveau rapport entre le corps et le cadre** p. 22
Corps-écran p. 22
Le corps fragmenté chez Cassavetes..... p. 26
L’espace pialatien..... p. 29
- 2. Un nouveau rapport au temps** p. 32
Le plan séquence..... p. 32
Entre mouvement et fixité : le rythme de la matière..... p. 34

PARTIE II – UN CORPS QUI REMET SANS CESSER EN CAUSE SON ENVIRONNEMENT

- 1. Un corps « contre »** p. 39
L’hystérie, la transe : « l’indécidabilité du corps »..... p. 39
Incarnation de la parole : un nouveau langage..... p. 47
Le geste..... p. 54

2. La lutte d'un sexe ou le décadre social.....	p. 57
Contre les conventions sociales.....	p. 57
Contre les institutions.....	p. 65
La revendication par le corps.....	p. 68
3. Retour à une « émotion pure ».....	p. 69
L'intuition esthétique.....	p. 69
Le « corps-vérité ».....	p. 71
A la recherche d'une identité.....	p. 72

PARTIE III – LE CORPS À L'ORIGINE DE LA CRÉATION : LA FÉCONDITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

1. Le corps féminin ou l'acte créatif par excellence.....	p. 74
Enregistrer des corps : autoréflexivité cinématographique.....	p. 74
La mobilité cinématographique.....	p. 75

1. Le corps : lieu de la connaissance.....	p. 77
Question de la représentation : des corps spectaculaires ?	p. 78
La trace organique.....	p. 83
Dessiner un autre cadre.....	p. 85

2. Emergence d'un sexe.....	p. 88
La mère, la femme, la fille et l'enfant.....	p. 88
Un déchaînement contre la mort.....	p. 90
Démythification : quel modèle ?.....	p. 96

CONCLUSION.....	p. 102
------------------------	--------

FICHES TECHNIQUES.....	p. 106
-------------------------------	--------

FILMS CITÉS.....	p. 109
-------------------------	--------

BIBLIOGRAPHIE.....	p. 110
---------------------------	--------

Avant-propos

L'idée de travailler sur le corps de la femme et de son rapport au cadre est d'abord née d'une volonté de rapprocher trois films qui me sont chers. Je ne voulais pas que mon sujet dépende uniquement de mon attachement pour ces films et qu'il en devienne donc banal. C'est pour cela que, très vite, j'ai ôté de mon corpus un film qui traite lui aussi du rapport au corps : *La maman et la putain* (1973) de Jean-Eustache. Ce dernier n'étant pas véritablement en lien avec la problématique que j'avais réussi à proposer pour mettre en lien les trois autres films, j'ai jugé plus pertinent d'écarter l'œuvre d'Eustache. Depuis mes années de licence, j'ai d'abord découvert le cinéma de Maurice Pialat et, quasi simultanément celui de John Cassavetes, et dont les œuvres ont déjà fait l'objet de certains devoirs d'analyse filmique, sociologique et esthétique. Pousser plus loin ma réflexion sur le travail de ces auteurs m'a paru d'emblée évident et très stimulant pour clore mon cursus universitaire en cinéma. Puis, j'ai par hasard découvert l'œuvre de Barbara Loden, *Wanda*. J'ai trouvé tout de suite intéressant d'inclure ce film dans ma réflexion, dans la mesure où il m'a permis d'apporter un autre point d'appui inédit à mon sujet – Pialat et Cassavetes étant déjà qualifiés de « cinéastes des corps ».

L'objet de ce mémoire est pour moi de mêler à la fois les dimensions esthétiques, sociologiques et de comprendre comment le médium cinématographique a la capacité d'apporter une pensée artistique de sujet éminemment réels. Il s'agit de voir comment l'art peut être porteur d'un véritable discours autonome sur sa propre représentation et de donner à voir le monde de manière sensible à travers le prisme de la « matière du corps ».

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de mémoire, Monsieur José Moure, pour m'avoir donné des pistes de réflexion tout au long de mes recherches et m'avoir permis de pousser plus loin ma réflexion grâce à ses conseils avisés.

Je remercie Coline Soubieux, historienne de l'art, pour m'avoir fait part de sa propre expérience de rédaction mémorielle. Je remercie infiniment mes parents pour leur aide précieuse dans la relecture de mon travail. Enfin, je remercie Justin Lardic, pour m'avoir épaulée tout au long de cette expérience intellectuelle intense et très enrichissante.

Introduction

« Le corps est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, les limite, les cernes »²

Il ne s'agit pas ici de considérer le corps dit « moderne » en opposition avec un corps hérité du cinéma classique. Il s'agit plutôt d'aborder le corps féminin dans sa totalité organique et d'observer son déploiement au sein d'un cadre a priori défini et déterminé. Le corps est avant tout une masse organique. Constitué de chair, d'organes, de matière, il existe au sens même d'une incarnation physique et palpable. Il n'est pas aisé d'emblée de comprendre la notion de matérialité au cinéma dans la mesure où le médium donne à voir les choses en 2D, sans relief, dans un cadre défini et limité. La question est donc la suivante : comment ressentir la chair dans tout ce qu'elle a de plus charnel, en tant qu'expérience sensible totale ?

Dans son ouvrage *Corps et cadre*, Jean-Louis Comolli met en avant le point commun et fondamental qui existe dans le rapport du corps au cadre : « *Le corps est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, les limite, les cernes* »³. Il positionne ainsi le rôle du spectateur qui, face à un écran de cinéma, est limité par les quatre côtés de l'écran qui limitent et définissent visuellement l'image. Et si le spectateur parvient à faire abstraction du cadre, il ne peut néanmoins totalement oublier qu'il voit à travers lui. Et c'est précisément ce qui nous intéresse ici : par quel biais, quel référent nous est donné à voir une histoire, une esthétique ?

Car le corps constitue lui aussi un cadre, un espace défini qui agit et se meut à l'intérieur du cadre filmique.

Dans *Wanda* (1970), nous suivons une femme en perdition, à contre-temps (incarnée par la cinéaste elle-même, Barbara Loden), qui ne parvient pas du tout à assumer son rôle de mère ni d'épouse qui l'étouffe et qui déserte son mariage pour se mettre un autre fil à la patte. Elle refuse une soumission pour une autre, en se plaçant volontairement

²Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre, cinéma, éthique et politique*, Editions Verdier, 2012, p.17

³*Ibid*, p.17.

sous la coupe d'un petit gangster minable qui ne l'aime pas.

Dans *Une femme sous influence* (1974) de John Cassavetes, Mabel (interprétée par Gena Rowlands) n'est pas, contrairement à Wanda, dans une dérive sociale puisqu'elle respecte le schéma social type : elle a un mari et des enfants qui l'aiment, un joli pavillon, des amis. La complexité du personnage réside dans le fait qu'il vit à l'intérieur des codes sociaux et patriarcaux et qu'en même temps il les détruit par le simple biais de sa personnalité. C'est le caractère du personnage qui contribue à l'exclure du tissu social.

Dans *A nos amours* (1984) de Maurice Pialat, on retrouve non plus une mère mais une jeune fille, Suzanne (Sandrine Bonnaire), qui fait l'expérience de la transformation de son corps et de son rapport à l'environnement qui l'entoure dans le passage de l'enfant à la femme. Il est question ici du positionnement du personnage dans la société non seulement par rapport à son sexe, mais aussi vis-à-vis des membres de la famille et des rapports conflictuels qui existent entre les êtres.

Il nous faudra observer de quelle manière le corps prend en charge un tout nouveau discours cinématographique en réfléchissant sur les limites techniques et esthétiques de cet art mais aussi en les repoussant toujours plus loin.

Il est donc question ici de trouver le point crucial, le moment quasi imperceptible de latence, là où se joue la création filmique et qui est totalement pris en charge par le corps. D'autre part, il sera intéressant d'observer la mise en contact de ces corps avec le réel, d'examiner les interactions et de voir en quoi ces corps constituent à la fois un parti formel, narratif et cinématographique.

Si nous nous intéressons plus particulièrement au corps féminin c'est parce que nous avons choisi un corpus de films dont les auteurs portent un regard tout à fait singulier et original sur la femme, son corps et son rapport à l'espace filmique.

Enfin, nous observerons de quelle manière ces corps mettent en relation le cadre filmique et les cadres sociaux dans lesquels ils évoluent et comment justement ils recherchent sans cesse à repousser ces cadres de manière plus ou moins actives.

Si ces trois femmes n'évoluent pas dans les mêmes milieux sociaux et culturels, elles se rapprochent néanmoins par le même besoin d'agir, de s'épanouir ailleurs, au-delà du cadre qu'on leur a imposé et ce, par le biais de leur corps. Elles refusent en quelque sorte

l'idée d'une « chair-produit », une chair sans « personne », désincarnée, que les images chargeraient de discours les reléguant au rang d'objet : « *Le corps est a-image et a-subjectif en ce qu'il est en dehors du représenté. La chair est alors ce qui nous « individu », elle « encharne » l'idée de corporéité* »⁴.

Le corps prend alors toute sa dimension organique, dans tout ce qu'il a de plus matériel, de palpable. Il permet une prise en charge formelle et narrative et constitue le point d'appui du film. Ces femmes utilisent leur propre corps pour prendre en charge le discours filmique et s'érigent ainsi en sujets, pensants et signifiants. Elles deviennent de véritables points de dissonance dans le film et permettent le basculement.

Alors que dans le cinéma de fiction, le corps est un lieu évident qui repose sur des codes culturels acquis, devenus même transparents, on assiste dès lors à l'émergence d'une émotion esthétique provoquée par l'apparition d'un corps cinématographique réinventé.

Il s'agit donc ici de femmes en marge, au sens où elles flirtent sans cesse avec toutes les formes de limites, de bornes qu'on tenterait de leur imposer : d'une part, les limites sociales, et diégétiques mais aussi, d'autre part, les limites spatiales, narratives et esthétiques du cadre cinématographique. Et c'est justement par des effets de transgression, de décadage incessants qu'elles parviennent à donner d'autres significations aux films. Elles sont l'expression sensible du malaise, d'un besoin de retrouver une identité, de savoir qui elles sont au sein d'un monde auquel elles ne semblent pas pouvoir s'adapter. Si les codes sont tronqués, référencés par rapport à des normes abstraites et obsolètes, Wanda, Mabel et Suzanne font l'expérience de ce décadage par le biais de leur corps qui seul est « insaisissable ».

Comme il n'a pas de limite, le corps se révèle, dans ces films, être une expérience humaine totale, absolue. Les corps de ces femmes refusent une représentation qui viendrait d'ailleurs, d'une instance arbitraire et c'est en cela qu'ils deviennent tout-puissants.

Ces personnages sont complexes dans la mesure où nous n'avons pas affaire à des héroïnes, ni à des révolutionnaires et encore moins à des féministes. C'est parce que leur

⁴*La chair à l'image*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhli, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 17.

expérience de la révolte se fait par leur propre sensibilité, leur l'intuition corporelle. L'appréhension sensible du corps se révèle être un moyen de capter le réel grâce à une acuité extrême.

Sans le savoir vraiment, ces femmes prennent des voies qu'on ne leur a pas assignées, elles sortent des chemins tout tracés et se proclament elles-mêmes comme « guides » à suivre.

Partie I : Le corps au cœur du dispositif filmique, un corps sans limites

Ce qui nous intéresse ici, c'est d'observer la place qu'occupe le corps dans chacun des trois films. Si il existe bel et bien une histoire, une narration, il s'agit avant tout de corps autour desquels gravitent, se réfèrent, se heurtent les éléments filmiques. L'œuvre dans son ensemble (aussi bien le cadre, le rythme, le mouvement, l'espace...) advient par le biais de ces corps omniprésents qui repoussent sans cesse les enjeux du film.

« *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau* »⁵

1. Filmer l'acte corporel : cinéma de la « carnation »

- **Montrer la chair**

La chair est la condition ontologique de l'homme et constitue ainsi un élément visuel fort, qui se donne à voir. Elle s'étale, se dilate et envahit le cadre filmique en cherchant toujours à en dépasser les limites. Le rapport entre l'image, non palpable, et la dimension organique de la chair, au sens « carne » en latin qui inclut l'expérience sensible liée au toucher.

Comment filmer les corps, quels choix de mise en scène ? Comment est montré le processus de contamination de la chair sur l'image ?

Le cinéma de Cassavetes est très souvent caractérisé par les gros plans. Dans *Une femme sous influence*, on retrouve une nouvelle fois ce procédé filmique. Le visage de Mabel est

⁵ Paul Valéry, *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, In Œuvres Complètes, La Pléiade, Tome 2, Paris, 1933, p.215.

souvent filmé en très gros plan. Cette valeur de plan ne sert pas ici à mettre en exergue de manière lyrique la tension dramatique, mais de pénétrer la chair sous tous ses angles et d'observer les perspectives qu'elle offre – tant sur le fond que sur la forme. Cette « intrusion » dans l'intimité du personnage crée en réalité un moment de rencontre, d'ouverture avec l'inconnu. Le gros plan sert ainsi de passerelle pour emmener le spectateur à l'intérieur de la chair même du film.

Chez Pialat, la « monstration de la chair » passe par la nudité du corps. Il nous montre les corps dans leur plus simple appareil, sans artifice. Prenons par exemple la scène où la mère de Suzanne (Évelyne Ker) entre dans la chambre pour réveiller la jeune fille. Suzanne se redresse sur son lit, elle est nue et la caméra est placée derrière elle, nous donnant à voir les magnifiques courbes de son dos, un peu à la manière des *Violons d'Ingres* (1924) de Man Ray. Observons donc la composition du plan.



A nos amours (41'31) : le décalage des générations.

On voit au premier plan la masse imposante du corps de Suzanne qui vient remplir, voire quasiment « boucher », l'écran, laissant une place bien plus petite pour la mère, qui physiquement se situe dans la profondeur, debout au seuil de la porte. On a d'emblée

l'impression que la caméra tente tant bien que mal de trouver le moyen de capter au mieux la scène et que c'est bel et bien le corps de la jeune fille qui s'impose dans le cadre. La peau blanche de la jeune fille contraste par ailleurs nettement avec la robe noire que porte la mère. La nudité de ce corps qui se découvre des draps blancs (immaculés) évoque très clairement la sensualité de Suzanne et la découverte de sa sexualité. La mère sera d'ailleurs gênée par ce manque de pudeur et lui dira que « *c'est dégoûtant de dormir comme ça* ». La nudité du corps chez Pialat ne renvoie aucunement à une forme de vulnérabilité mais, au contraire, à une force. Contrairement aux plans rapprochés chez Cassavetes, où c'est le dispositif filmique qui crée la réunion entre image et chair, chez Pialat, c'est le corps qui s'impose lui-même au sein de l'écran.

Les sociétés occidentales ont développé une certaine conception de la chair selon laquelle cette dernière « *est subjectivée dans les usages sociaux de la morale culturelle* »⁶. Cette conception s'est construite à partir de l'héritage religieux qui, historiquement, considère que Dieu a d'abord créé la parole puis ensuite l'homme. Ce serait donc *a posteriori* que l'homme a voulu « *dominer la chair, lui fabriquer une représentation admissible par tous selon une image codée qu'il pourra imposer de l'extérieur* »⁷. Ici justement, les corps refusent une représentation qui viendrait d'ailleurs que d'eux-mêmes, c'est pourquoi ils deviennent tout-puissants. C'est par un contact matériel au monde que les choses adviennent en premier, et non pas par le « *pensé* ». La chair est de l'ordre de l'affect, du contact matériel au monde, en ce qu'elle « *précède l'image et le pensé* » et qu'elle est « *la dernière parole du corps* »⁸. Elle s'oppose ainsi à toute forme de discours qui lui serait extérieur.

La chair ne sert pas uniquement le parti-pris formel du cinéaste. Bien plus que cela, elle fait office d'intermédiaire nécessaire, en ce qu'elle maintient le lien entre le monde extérieur - le « *dehors* » en perte de sens - et l'intériorité du personnage qui lui aussi éprouve par son corps ce sentiment de chaos. Le chaos présent dans une image « *morte* » à laquelle la chair insufflerait par sa simple présence à nouveau de la vie. Le

⁶ *La chair à l'image*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhli, L'Harmattan, Paris, 2006, p.14.

⁷ *Ibid*, p. 16.

⁸ *Ibid*, p. 10-11.

corps est alors pris en compte en tant que « *structure chiasmique rapportant le monde externe au monde interne, ellipse entre « le dedans et le dehors, entre la chair et le monde (la chair dans le monde, le monde fait chair), entre la subjectivité et l'objectivité, entre le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient. En tant que réalité sensible, chair, le corps est à la fois touché et touchant, senti et sentant, vu et voyant, même si le corps est fondamentalement le pivot de toute perspective sur le monde naturel ou socio-culturel, donc point de vue indépassable et indépassé* »⁹. La pensée éminemment phénoménologique de Merleau-Ponty met en avant la dualité constante qui émane du corps, à savoir la confrontation perpétuelle qui existe dans la rencontre entre l'espace de la chair et l'espace du monde qui le contient. L'écran de cinéma devient le lieu d'un échange entre deux éléments a priori sans aucun lien entre eux : l'abstraction plastique de l'image en double dimension et la matérialité d'un corps en trois dimensions. Le pouvoir de la chair ne peut être envisagé que dans une relation constante l'intérieur et l'extérieur d'elle-même, sur le mode d'une dualité.

C'est donc l'acte corporel en entier qui est montré ici. C'est-à-dire la matérialité du corps qui s'incarne dans l'image. Le corps est acteur et agit. Il donne à voir, par des moyens qui lui sont propres, une certaine vision de l'histoire et permet au film de « prendre vie » au sens organique du terme. C'est pourquoi nous choisissons de parler d'un cinéma de la « *carnation* ». La chair produit des images qui elles-mêmes signifient avant même le discours. La chair devient l'essence ontologique du film dans la mesure où elle le contamine jusqu'à se fondre en lui et l'englober totalement. Comme elle n'a pas de limites, la chair se révèle être une expérience humaine totale, absolue. L'image devient chair, et réciproquement.

Par ailleurs, le traitement de la chair permet d'évacuer toute forme de psychologie ou de morale qui voudrait prendre le dessus sur les actes : en effet, « *la morale ne supporte pas ce langage de la chair sexuelle où les corps dans l'image reconduisent les rapports de*

⁹ *Images de corps/corps des images*, sous la direction de Jérôme Game ; avec les contributions de Vincent Amiel, Martine, Beugnet, Nicoles Brenez... [et al.], Lyon ENS Editions, 2010, p.10.

domination de la société »¹⁰. Car le corps est au présent, en ce qu'il se définit par son action et non pas de manière a priori.

- **Femme-objet ou femme-sujet ?**

Chacun des films pose un regard singulier sur des femmes. Suzanne, Mabel et Wanda sont différentes les unes des autres, elles n'évoluent pas dans les mêmes milieux sociaux et pourtant elles se rapprochent par le même besoin d'agir, de s'épanouir ailleurs, au-delà du cadre qu'on leur a imposé et ce, par le biais de leur corps. Sans le savoir réellement, ces femmes prennent une voie qui n'est pas celle qu'on leur a assignée, elles sortent des chemins tout tracés et construisent elles-mêmes leur route, leur monde. Comment l'image peut-elle rendre compte, non pas d'une féminité, mais de femmes et de différences ?

Il est intéressant d'observer l'oscillation qui émane de ces corps. En effet, il n'est pas évident de prime abord de trouver le point d'ancrage de ces corps et d'en définir la fonction. La manière dont est traitée le corps semble à première vue un moyen formel de signifier sa désolation, sa perte et positionne d'emblée les femmes dans une sorte de mal-être qui émanerait de ces corps, malgré elles. Les décors sont souvent codés : à l'intérieur de la maison familiale la plupart du temps (cuisine, chambre, salle de bain...) ou dans des lieux publics impersonnels (centre commercial, transports en commun, tribunal...). Ces lieux tendent soit à les représenter selon une norme elle-même liée à une vision patriarcale de la société, soit à les fondre dans une généralité, une universalité qu'elles ne parviennent pas du tout à intégrer. Et c'est à cause (ou grâce !) de ce point de latence, de cette ambiguïté qu'opère le transfert de « femme-objet » à « femme-sujet ».

Dans le film de Barbara Loden, la scène du tribunal où Wanda divorce de son mari et perd la garde de ses enfants, caractérise bien la distance entre le personnage et l'instance juridique et sociale incarnée par la salle d'audience. Le montage de cette

¹⁰ *La chair à l'image*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhliya, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 14.

séquence est intéressante dans la mesure où, tout au long de la scène, les éléments filmiques (son, cadrages, décors...) tendent à isoler Wanda à la fois formellement, diégétiquement et socialement. Tout d'abord, le juge appelle Wanda mais celle-ci n'est pas là. Dans le plan suivant, par un simple « cut », on voit la jeune femme marcher dans la dense circulation urbaine, elle sort presque immédiatement du cadre par la gauche.



Wanda (11'18) : Wanda est en retard à l'audience.

Pour pouvoir la suivre, la caméra opère un travelling sur la gauche mais le plan est brouillé par le passage des voitures. Wanda entre (après une longue attente) dans le tribunal, personne ne semble l'avoir remarquée car elle arrive depuis le fond du champ et tous les personnages lui tournent le dos. Au même moment, on entend son mari dire des choses négatives à son sujet et expliquer au juge en quoi elle est une mauvaise mère et une mauvaise épouse. La composition du cadre renforce d'autant plus l'exclusion de la femme : au premier plan, on voit le mari qui s'adresse au juge, au deuxième plan, les enfants, la nouvelle femme du mari et les grands-parents sont assis et assistent à la scène. Enfin, au troisième plan, Wanda entre par le fond du cadre, par la droite, discrètement. Le mutisme du personnage la place d'emblée dans une sorte de passivité, mais c'est justement par ce refus de langage qu'elle revendique sa liberté. Cette scène

permet aussi de créer un sentiment d'empathie du spectateur vis-à-vis de Wanda, car celui-ci est le premier à la voir pénétrer dans le tribunal.

Le corps de la jeune Suzanne est lui davantage problématique dans la mesure où le film traite des aventures amoureuse de l'adolescente de 16 ans. Si Suzanne possède encore une naïveté enfantine, on sent néanmoins qu'elle vit une étape de transition. Elle n'est plus une enfant, mais pas encore une adulte. Son corps est pour elle, parfois, un véritable outil de manipulation, notamment avec les hommes. On la retrouve de nombreuses fois au lit, nue, avec des garçons différents et on sent qu'elle éprouve une certaine aisance dans la séduction. Séduction à la limite de l'inceste dans certaines scènes avec le frère ou le père (incarné par Maurice Pialat). C'est sans doute la plus grande force de ce personnage qui prend peu à peu conscience des possibilités de domination que lui offre son sexe.



A nos amours (33'44) : le sexe n'est qu'un jeu.

Elle transforme sa condition de femme – comme objet de désir sexuel – pour pouvoir éprouver son propre sentiment de liberté.

La société considère la chair comme un objet, manipulable, et donc dénué de tout moyen d'agir. Or, la « carnation » permet de produire ici des significations avant même un discours dont le sens serait normé, codifié voire moral.

« Tout s'effectue donc par la médiation du corps mais non d'un corps objet, pas plus d'ailleurs que d'un corps sujet. Le corps est là et ailleurs, présent aux choses et au monde, en prise directe avec lui et elles. Il n'est plus simplement « corps-propre », médiateur entre le monde et moi, il est au contraire le lieu même où la distinction entre le sujet et l'objet est nulle et non avenue parce que réellement « brouillée ». Le corps, lieu de notre incarnation dans le monde, prise dans et sur le sensible, ne fait que refléter un optimum beaucoup plus vaste, beaucoup plus général que lui : « la chair du sensible » »¹¹. L'ambiguïté du statut du corps féminin n'est pas simple à appréhender.

C'est par une forme de passivité apparente que ces femmes font, avec leur corps, l'expérience d'une nouvelle manière d'être au monde. Il ne s'agit plus de « corps-personnages » créés ex-nihilo par une conscience externe, une instance toute-puissante (le cinéaste?) dans le but uniquement de servir une histoire ou un propos : les corps ne sont pas uniquement des « moyens ». Ils deviennent ainsi des lieux d'existence et donnent par là-même lieu à l'existence.

- **Le renversement de la narration ou l'incarnation narrative**

« Le corps est cette rayure sur le récit qui permet aux événements et à leurs origines de disparaître, de s'y engouffrer sans jamais se dévoiler. A travers lui, c'est le personnage qui chute ; il est le lieu où se démène tout récit qui voudrait se positionner. Le corps est bien une figure de la dislocation de la narration filmique »¹².

¹¹ Jean-Yves Mercury, « Le corps au travail – L'échange de la chair » in *L'expressivité chez Merleau-Ponty – Du corps à la peinture* – Editions L'Harmattan, Collection l'Ouverture Philosophique, Paris, 2000, p.235.

¹² Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, ALEAS, 2004, p. 55.

Si d'un point de vue visuel, formel, le corps se revendique clairement comme moteur esthétique de la représentation, il prend en charge également la narration. En effet, le corps devient le biais par lequel l'histoire du film nous est donnée à voir. Il est l'équivalent d'une voix narrative qui donne au récit sa chair (au sens propre comme au sens figuré). Les codes traditionnels de la construction narrative au cinéma sont donc totalement bouleversés ; le corps oriente le récit à partir non plus de schémas « classiques » - situation initiale, élément perturbateur, péripéties, résolution finale – mais sur une narration qui est totalement prise en charge par le personnage.

A travers ces trois films, la narration est totalement morcelée. En effet, les liens narratifs manquent et empêchent l'unité narrative. Le spectateur est transporté d'une « strate » temporelle à une autre et le seul moyen pour lui de s'y retrouver, c'est justement le corps du personnage.

Le corps a donc la capacité de prendre en charge les éléments narratifs du film et par là-même, dit, raconte l'histoire. Et ce qui est d'autant plus intéressant, dans ce que l'on peut appeler le « renversement narratif », c'est de voir en quoi les corps permettent aussi le « déplacement narratif ». Comme par un effet de glissement, de décadage, le corps oriente la perception, la vision que l'on a de l'histoire. Il apporte d'autres significations à l'histoire et en offre une autre lecture.

Dès le début de *Wanda*, les images s'enchaînent les uns à la suite des autres. Le film s'ouvre avec un plan large sur un terrain vague (ruines, bruits d'engins, amas de poussière, brume...), ce qui nous plonge d'emblée dans un décor proche du chaos. Dès le départ, on nous présente un univers filmique sans présence humaine et seulement constitué de débris. Par la succession de plans larges sur des paysages dévastés, on a l'impression d'assister à une série de « non-événements », sans unité spatiale entre eux : un terrain vague, des engins de chantier minier...



Wanda (4'21) : Wanda au milieu du chantier.

Et, au milieu de ce champ de ruine, le personnage éponyme du film, Wanda, apparaît, vêtue de blanc, au centre du cadre au milieu de ce terrain en construction (ou reconstruction ?).

Dans *Wanda*, on a le sentiment d'assister à une succession de plans, liés entre eux par les déambulations du corps de la jeune femme. C'est elle qui est chargée de redonner une cohésion au désordre du film. Tout au long du récit, la caméra la suit ; presque aucune séquence dans laquelle elle ne soit pas. Le point de vue de la narration est donc d'emblée instauré par les actions du personnage qui guide lui-même le spectateur.

Après la scène du tribunal, dans laquelle Wanda est déchue de ses droits maternels, on la retrouve la séquence suivante dans un atelier de confection pour tenter de retrouver du travail. Cet enchaînement brutal permet de ne pas s'appesantir sur une quelconque culpabilité sociale ou morale. Encore une fois, c'est bien le déplacement du corps du personnage qui définit le déroulement des actions.

Les départs de Suzanne dans *A nos amours* sont caractéristiques de la non fluidité dans la progression du récit. On quitte l'ambiance estivale du début pour l'appartement familial parisien et le seul repère, c'est Suzanne. A de nombreuses reprises, la jeune fille quitte le foyer familial, on la retrouve d'un coup dans un café parisien, dans une rue, dans un appartement avec des amis. Les déplacements d'un lieu à un autre ne sont

quasiment jamais montrés, sauf à la fin lorsque Suzanne et son père sont dans le bus. Mais nous ne les verrons jamais arriver puisque le film se termine sur cette séquence. L'unité spatiale est totalement rompue : c'est le corps du personnage qui permet d'assurer la continuité.

On avance de scène en scène en ayant à chaque fois le sentiment que les événements qui se succèdent constituent une succession de ruptures finales et définitives, comme une sorte de compte à rebours. Mais, à chaque fois, on assiste à la de résurrection du corps, celui de Suzanne, qui poursuit avec force et résignation la prise en charge du récit. Le corps trace le chemin (narratif) à suivre. « *Le corps de Suzanne (comme tous les corps chez Pialat) est un élément-clef de la structure du plan. Il est au centre ; au cœur des énergies, des discours, des attentions et de l'architecture de l'oeuvre dans sa globalité. Au centre ou premier plan, il détermine les coordonnées de l'image, sa profondeur et son ardeur* »¹³. C'est la notion du « corps-pilier » évoquée par Nicole Brenez et qui sert de repère au spectateur.

Il y a un réel écart entre l'évolution chronologique des événements diégétiques et la capacité du corps à éprouver, ressentir et échanger des émotions et des énergies dénuées de toute intentionnalité. Les disparitions et apparitions des personnages vont permettre de créer de nouvelles voies narratives.

Chez Pialat, cette construction narrative est « ambiguë » dans la mesure où elle tend à induire en erreur le spectateur. On peut prendre par exemple la scène où Suzanne rentre tard dans la nuit et trouve sa mère encore à travailler avec sa machine à coudre (46'33). La jeune fille vient caresser avec amour les cheveux de sa mère et lui dit qu'elle est « folle de bosser comme ça ». Ensuite, elle dit qu'elle va dans sa chambre se coucher. Cette scène est, au premier abord, un joli (et rare) moment de tendresse entre mère et fille. Le plan suivant, Suzanne entre dans sa chambre et découvre que sa mère a jeté une robe à laquelle elle tenait : une violente dispute éclate alors entre les deux femmes. Cependant, le choix de faire se succéder ces deux scènes n'est pas du tout anodin : d'une part, d'un point de vue chronologique, elles ne peuvent se succéder dans la mesure où la première a lieu de nuit, la seconde de jour et Suzanne ne porte pas les mêmes vêtements. Ce qui est d'autant plus paradoxal dans cet enchaînement de scènes, c'est que le raccord

¹³ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, ALEAS, 2004, p. 54.

entre les deux scènes est assuré par le déplacement du corps de Suzanne : elle sort de la première scène par la droite et entre dans la seconde par la gauche. Le montage crée donc une continuité entre deux événements narratifs distincts. Il permet de rapprocher deux moments d'émotion totalement opposés – tendresse et violence – afin d'accentuer d'autant plus la complexité des rapports humains.

Le corps sert donc la cohésion narrative mais peut en même temps perdre le spectateur dans l'histoire.

Dans *Une femme sous influence*, la narration s'articule elle aussi autour du corps de Mabel et, bien plus encore, la mise en scène des personnages au sein des cadres dépend d'elle. Le moment où elle part en hôpital psychiatrique marque en effet une rupture, comme une pause dans l'histoire. L'évolution est totalement dérégulée, tout comme l'est Nick (Peter Falk) le mari. Cassavetes choisit donc de traiter cet épisode par le biais d'une longue ellipse narrative pour davantage renforcer la perte de repère. Par ailleurs, on ne saurait dire la durée exacte du film car on avance de scènes en scènes sans aucun rapport de cause à effet permettant une évolution crescendo du récit.

Les lieux et les événements (ou non événements) se succèdent les uns à la suite des autres, et ce qui permet de faire le lien entre l'apparente dislocation narrative, c'est le corps. La prise en charge de l'histoire par le corps bouleverse ainsi les codes narratifs car le corps « est à lui seul l'espace, le temps, l'action et l'événement du film »¹⁴. C'est en cela que « la stimulation narrative est physique et repose donc sur les intrusions et éjections des personnages engagés dans la scène »¹⁵. L'imbrication des séquences, qui n'ont pas forcément de lien entre elles, est à l'image des difficultés que rencontrent les personnages. L'histoire fait corps avec les personnages et c'est justement par la réciprocité qui existe entre narration et corps que « l'acte même qui consiste à

¹⁴ Rémi Fontanel, *La narration à l'épreuve du corps, du déplacement dans l'oeuvre de Maurice Pialat*, ANRT, Lille, 2002, p.76.

¹⁵ Steven Bernas et Jamil Dakhliya, *op. cit.*, p. 134.

« raconter » une histoire, se mêle, se noie en fin de compte dans la problématique de l'histoire »¹⁶.

On comprend qu'il s'agit moins de donner de l'importance à l'enchaînement logique des actions (qui n'existe pas), que d'observer le point de latence que confèrent ces béances narratives au statut du corps de la jeune femme. Rémi Fontanel parle, à juste titre, de « *rac-corps* »¹⁷ en ce que le corps, par son caractère déplacé, échappe aux combines d'une narration fictive. C'est par la spontanéité et l'imprévisibilité de leurs corps que ces femmes s'émancipent d'un éventuel « complot narratif », permettant au récit d'évoluer au rythme des fluctuations de ces corps.

2. Pour un nouveau rapport entre le corps et le cadre

- **Corps-écran**

Selon la définition qu'en donne André Bazin, le cadre est une « zone », un espace « désorienté » ou « orienté en dedans ». On comprend que la notion de cadre implique simultanément ce qui ne se trouve pas dans le cadre, dans le champ : le hors champ. Bazin explique également que « *le hors champ est par nature un lieu de désir que l'occultation du cadre suscite et avive* ». Le cadre, pour reprendre sa formule, est une « fenêtre ». Car cadrer, c'est choisir ce qu'on ne verra pas.

Les corps filmés des personnages sont donc encadrés par les bords de l'image (même si ils tendent à s'extraire de ces limites techniques). La forme rectangulaire d'un écran de cinéma renforce d'autant plus le rapport entre le spectateur et le cadre. Classiquement, le cadre tend à délimiter matériellement et visuellement les corps, les actions, par le biais d'une organisation logique liée à la démarche esthétique du réalisateur et à l'histoire racontée.

¹⁶ Nicole Brenez, De la figure en général, du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma, Paris, Bruxelles : De Broeck Université, 1998, p.238.

¹⁷ Rémi Fontanel, La narration à l'épreuve du corps, du déplacement dans l'oeuvre de Maurice Pialat, ANRT, Lille, 2002, p.69.

Cependant, comme nous l'avons abordé précédemment, si les corps se portent eux-mêmes garants de l'évolution du récit, qu'en est-il de leur fonction esthétique et plastique ?

Le corps devient en effet une véritable « fin artistique », au sens où il ne forme plus uniquement le contenu de l'image mais le devient.

Le spectateur peut voir à travers l'écran mais non au-delà de la matière opaque du corps. Le corps, avec la chair et la peau qui le constituent, sont une sorte de filtre, un prisme par lequel le film advient. A la manière d'un cadre, le corps opère tel un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique et interagit. Mais ici, le « corps-cadre » opère davantage comme un cadre pictural, qui isole un système et en neutralise l'environnement. Le corps envahit l'écran. Il n'y a plus de démarcation, de délimitation entre le corps du personnage et l'environnement filmique. Au-delà de l'opacité du corps qui signifie, c'est l'opacité de l'image elle-même, sorte de carapace, dont il est question. On assiste à une fusion entre le corps, le cadre narratif et le cadre filmique. On peut même parler de « confusion » tant le corps repousse les limites qu'ont voulu lui imposer un cadre trop étriqué.

Chez Cassavetes, c'est le recours au gros plan – voire au très gros plan – qui permet de mettre en place le transfert entre corps et cadre. Le visage, filmé de près avec ses mimiques, devient en quelque sorte le point de référence, comme une sorte de miroir du monde qui l'entoure en hors champ. Il sert de médium. Le suspens du film tient au visage et au corps de Mabel. C'est l'émotion du visage que nous voyons à travers ces gros plans. On redoute la moindre grimace, le moindre rictus comme si ils annonçaient un désastre futur.



Une femme sous influence (57'51)

« Le visage peut donc devenir écran, témoigner de ce qui se passe hors champ. Ses tics trahissent ou expriment son émoi. »¹⁸

Cassavetes use fréquemment de la longue focale, qui tend à écraser, à gauchir les perspectives et surtout à isoler le corps ou le visage en dehors de toute profondeur de champ. On a l'impression d'assister à une dissolution du corps dans le grain de l'image. Les plans perdent souvent en netteté mais gagne par là-même en texture, en toucher. Les gros plans sur le visage de Mabel semblent offrir une « mise à nue » encore plus forte que celle des corps car c'est une mise à nue de l'âme, comme un exorcisme. Souvent aussi, les choses n'adviennent pas forcément au premier plan. Nos femmes sont en effet relayées au fond du cadre. Suzanne, lors de la soirée avec ses amis, marche à moitié nue dans une pièce au fond de l'appartement familial. Le visage de Mabel, assise en bout de table lors du repas avec les collègues de son mari, est souvent obstrué par un des hommes assis à la table.

Wanda est sans doute des trois films, celui dans lequel l'effet de décadre du corps est le plus frappant. Contrairement aux deux autres films où les plans, filmés le plus souvent à l'épaule, sont mouvants et serrés, Loden choisit de filmer en plans fixes et

¹⁸ Catherine-Soizick David, *John Cassavetes : du réalisme au réel*, ANRT, Lille, 2001, p. 46.

larges. Wanda fait souvent ses entrées de champ par le fond du cadre, comme au tribunal ou lorsqu'elle entre dans le bar vide par une porte située dans l'obscurité de la profondeur de champ et s'empresse quelques secondes après de sortir du champ par la



Wanda (9'15)

gauche. Elle est la plupart du temps bord cadre ou même exclue totalement du cadre. Lorsqu'elle parle, elle est incarnée par sa présence sonore mais totalement exclue physique de l'image. Ce nouveau rapport aux limites de l'écran confère un statut tout particulier au hors champ car « *quand le cadre n'est plus actif, le hors champ s'efface. Tout devient « champ»* »¹⁹. Il y a sans cesse confrontation du comportement social, stéréotypé, à un ailleurs vers lequel tend le corps, qui apporte une autre dynamique dans le rapport du corps à l'écran.

Le gros plan n'est pas seulement une métonymie permettant d'isoler la partie (le visage) d'un tout (le corps). C'est aussi un champ qui s'oppose à un hors champ. Le corps, par ses réactions, permet de réunir champ et hors champ et d'annuler la dichotomie qui existait initialement entre les deux. Il introduit un nouveau niveau de relation entre deux espaces.

¹⁹ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Editions Verdier, 2012, p. 20.

- **Le corps fragmenté chez Cassavetes**



Une femme sous influence (1'57'13)

Cassavetes choisit, lui, de réduire l'espace en épousant les parties du corps des personnages. Il entasse les personnages dans un même plan et « compacifie » l'espace commun.

Le gros plan tend à morceler l'espace et à isoler les personnages les uns des autres. Mabel est souvent filmée seule, en gros plan. Notamment lors du repas final : on la retrouve de face dans les gros plans et dans les plans d'ensemble, elle est filmée de dos, face à l'assemblée. Valeur de plan et montage tendent à l'exclure. Par ailleurs, on entend les voix des invités en hors champ : on ne peut donc pas associer ces voix à des corps. La mise en scène fragmente le corps et l'isole. Mais le gros plan est aussi une invitation à faire entrer d'autres personnages dans l'étroitesse du cadre. Quand il y a plusieurs personnages dans le même cadre, l'image est alors saturée de ces corps juxtaposés les uns sur les autres. C'est Mabel elle-même qui, à défaut de pouvoir ouvrir le cadre toute seule, invite d'autres personnages à entrer à l'intérieur et les fait participer à cette chorégraphie. La multiplicité de ces corps fragmentés qui apparaissent dans un même plan permet d'offrir une nouvelle composition de l'image. Par ailleurs, les changements

d'axes perpétuels amènent la perte des repères spatiaux et déstabilisent la perception du spectateur.

La scène autour de la table après le retour de Mabel peut être rapprochée de la scène de repas final dans *A nos amours* où les personnages sont eux-aussi réunis autour d'une table. De la même manière que chez Cassavetes, les paroles des personnages sont souvent entendues en hors champ, tandis que la caméra filme les convives autour de la table. Les plans sont rapprochés et isolent chaque personnage. C'est par une apparente fragmentation de l'espace, que le cinéaste répartit de manière inhabituelle les signes dramatiques. Le gros plan permet de voir les tics de visage du personnage qu'un plan plus éloigné n'aurait pas permis de déceler. Cette valeur de plan est complexe dans la mesure où, le visage, en lui-même, est déjà un gros plan. En effet, le visage, reflet de l'âme, donne à voir l'émotion que ressent le personnage et trahit son émoi.



Une femme sous influence (2'00'29)

La fragmentation de l'espace chez Cassavetes a donc pour but de mettre en exergue l'émotion de Mabel, de traquer au plus près sa sensibilité et de se fondre avec elle. Si l'on peut penser de prime abord que le gros plan a pour fonction de cloîtrer, de confiner, dans un espace réduit le personnage, on comprend qu'il permet, en réalité, une véritable fusion du dispositif avec ce corps. Il permet cet aller-retour incessant entre l'environnement extérieur et l'intériorité du personnage et assure de garder le lien entre

les deux. Le gros plan n'est pas seulement un moyen d'inciser l'image pour en isoler une partie d'un ensemble mais aussi une façon d'ériger ce visage en véritable entité hors de toute strate spatio-temporelle. Bela Balazs, théoricien du cinéma, définit bien ce pouvoir du gros plan : « *L'expression d'un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l'espace et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci lorsque nous scruterons le visage en gros plan. Car l'expression d'un visage et la signification de cette expression n'ont aucun rapport ou liaison avec l'espace. Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous* »²⁰. Cette conception du gros plan peut être rapprochée de la conception « d'espace quelconque »²¹ de Deleuze : le visage, filmé en gros plan, est sorti de tous repères spatio-temporels et devient lui-même l'espace dans lequel apparaît l'affect pur.

Lorsque l'on voit le visage de Mabel se contorsionner en grimaces et mimiques, on est face à la sincérité même du personnage. L'espace pris dans son ensemble est brouillé et empêche de donner un sens qui serait extérieur au plan.

« *Et tu es avec eux, dehors, alors qu'on devrait être dedans ! On y a toujours été !* ». On constate avec cette réplique que Mabel fait bien la distinction entre l'intérieur et l'extérieur : elle dans la maison, Nick qui sort pour travailler. L'intérieur rassurant du foyer, de l'intimité entre les êtres et l'hostilité du dehors, du regard extérieur qui juge et condamne.

Le personnage cassavetien doit en permanence s'ouvrir et ouvrir l'espace afin de sortir de son cadre quotidien.

²⁰ Béla Balazs, *Le cinéma*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p.57.

²¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Cinéma I, Editions de Minuit, Collection Critique, 1983.

- **L'espace « pialatien »**

Dans *A nos amours*, les lieux se succèdent, totalement éclatés. C'est le corps qui permet de recréer l'unité spatiale entre les différents lieux. La première scène du film (après le générique où Suzanne est de dos à la tête du bateau qui vogue sur l'eau) montre Suzanne allongée dans l'herbe auprès d'un garçon. S'ensuit, juste après, le bal avec les marins ; puis, sans réelle transition qui permettrait au spectateur de suivre le déplacement dans l'espace et le temps, on se retrouve dans l'appartement familial de la jeune fille. S'il n'y a pas d'outils narratifs qui viendraient donner une unité cohérente au changement d'espace, le spectateur n'a pour seul repère que le corps du personnage de Suzanne qu'il a déjà vu dans la séquence précédente. Le corps est donc le pivot autour duquel la dislocation spatiale s'articule. Il est intéressant de voir que ce corps est lui-même comme « balancé » de lieu en lieu et qu'il doit à la fois s'adapter à chaque nouvel environnement. Lors des disputes notamment, le corps de Suzanne passe brusquement d'une pièce à l'autre de l'appartement. Il franchit les seuils des portes de l'appartement de la même manière qu'il entre et sort du cadre filmique.

« Le personnage est le centre et le pivot de son esthétique [...]. Les films de Pialat ne sont pas mal construits, ils sont construits sur et à partir du personnage, sur la vérité, mais aussi sur le mouvement et la liberté de ces personnages [...]. Il s'agit moins de donner, par ses lacunes, une épaisseur et un mystère artificiels à des personnages qui en manqueraient, que de laisser à chacun la possibilité de développer son propre espace et sa propre temporalité à l'intérieur du film comme à l'extérieur »²².

Suzanne est une jeune fille en pleine adolescence, l'âge des questionnements. L'errance identitaire mais physique surtout dans laquelle elle se trouve, s'incarne dans les déplacements de son corps, imprécis et imprévisibles. L'espace chez Pialat est en réalité une succession de lieux éclatés dont le seul lien est le corps. On sent une certaine désillusion dans la construction (ou la non-construction) de l'espace, une volonté de détruire des repères artificiels, fictifs et qui dorénavant ne font plus sens. La perte de la continuité spatio-temporelle vient ébranler l'idée que l'on se faisait de la fiction.

²² Joël Magny, *Maurice Pialat*, Editions Cahiers du Cinéma, Collection Cinéma Auteurs, 1992, p. 121-124.

L'espace est souvent aussi la source du danger et provoque le déséquilibre qui fait basculer la scène : plus précisément la profondeur de champ. Ce dernier permet de signifier que le danger est partout, latent, qu'un corps peut surgir de n'importe où. Lors de la scène de bagarre entre Suzanne et sa mère, c'est bien du fond, dans l'atelier, qu'arrive la mère brusquement. Il y a très souvent un personnage dans la profondeur de champ, même si il n'intervient pas directement dans la scène qui se joue au premier plan.



A nos amours (28'44)



A nos amours (58'08)

Si l'on observe l'utilisation de la profondeur de champ dans le film de Barbara Loden, on constate qu'elle est traitée tout à fait différemment. Lorsque Dennis discute avec un autre homme autour d'une table, on voit Wanda, en arrière-plan, couchée comme un

chien sur le sol, en train de dormir. Les deux hommes ne lui prêtent aucune attention. La profondeur de champ désigne un « espace mort » dans lequel le corps se répand sans qu'il n'y ait aucune organisation de l'espace, ni que cela ne serve l'action. On remarque surtout l'omniprésence du corps de Wanda, impotent et inerte. Ce rapprochement entre les deux films permet de montrer comment l'utilisation de l'arrière-plan dans l'image peut tantôt être un moyen de signifier une énergie corporelle très présente au sein du cadre, tantôt renvoie à un corps passif qui dénote avec un environnement. Dans les deux cas, le conflit est sous-jacent.

Dans *Le cadre au cinéma*, Jacques Petat évoque cette volonté d'appréhender différemment l'espace déjà au temps du cinéma de Griffith (1875-1948) : « *Tout se passe chez Griffith comme si la contrainte de briser, pour les besoins de l'expression cinématographique, l'harmonie entre l'espace et le cadre avait suscité chez lui la nostalgie de l'unité perdue ; comme si chacun de ses films était une recherche passionnée de l'harmonie visuelle qu'il lui fallut rompre* ». Et c'est ce que l'on retrouve chez Pialat : simultanément, le corps crée lui-même un espace où les enjeux du film sont concentrés. Par son immédiateté, le corps devient un espace global et infini. On entend souvent des portes qui claquent dans des espaces clos comme le salon, la chambre... C'est en cela que réside le paradoxe : comment le corps parvient-il à évoluer en toute liberté dans un environnement étriqué qui se resserre sans cesse ? Une seule solution : la fuite. Celle-ci passe par la création d'un cheminement spatial guidé par le corps qui, à la fin du film, amènera au départ définitif de Suzanne (dans un futur seulement évoqué), dépassant ainsi les limites narratives du film. Le personnage assure en quelque sorte sa propre postérité au-delà même du scénario.

Le récit filmique se fonde sur les disparitions et apparitions des personnages. Et c'est dans ces absences de scènes de transition explicatives qu'apparaît un nouvel espace où la narration continue de se jouer. Ces d'ellipses narratives invitent le spectateur à imaginer des espaces différents de ceux qu'il voit dans le cadre. Espaces physiques et mentaux se conjuguent et le corps devient alors la forme qui maintient le lien entre eux.

Chez Pialat, la place du hors champ comme espace habitable est primordiale. D'un point de vue formel, le corps de Suzanne existe même lorsqu'il n'est pas présent à

l'image. Mais, d'un point de vue diégétique, le hors champ permet aussi à l'histoire de se poursuivre dans un autre espace que celui donné par les limites du cadre. La disparition soudaine et le retour brutal du père dans la dernière séquence est sans doute l'exemple le plus fort du film. En effet, le père fait son retour dans le foyer familial alors que tous les personnages sont attablés et partagent un moment de convivialité. Avec cette intrusion, on assiste à la rencontre entre deux espaces : d'un côté, l'espace de la scène qui se joue (la salle à manger) et, de l'autre côté, le père qui incarne un espace imaginaire non défini et très énigmatique. C'est de cette rencontre que va naître le conflit. C'est la « formule Pialat » : faire s'affronter deux entités spatiales (qu'elles soient diégétiques ou non) au sein d'un même cadre. Le corps de Suzanne est un espace qui entre en dualité avec d'autres espaces et ce combat à lieu dans l'espace du cadre cinématographique. C'est donc pour se maintenir en vie que la jeune fille est contrainte de repousser les limites afin d'imposer l'espace autonome qu'est son propre corps. L'espace – ou les espaces – devient un véritable catalyseur d'énergie.

A la fin du film, Suzanne décide de se marier et de quitter l'appartement car elle ne supporte plus les affrontements avec son frère : quand l'intérieur et l'extérieur ne parviennent plus à se temporiser l'un l'autre, c'est la fuite.

3. Un nouveau rapport au temps

- **Le plan séquence**

Un des points communs qui existe entre *Wanda*, *Une femme sous influence* et *A nos amours* est l'utilisation du plan séquence.

Chez Pialat, le plan séquence signifie le refus de faire prendre en charge par le cadre de façon rhétorique l'enfermement des personnages dans leurs corps ou des lieux divers, de « redoubler la signification interne du plan par une sur-signification du cadre »²³. Tout advient dans l'image et non par le biais d'une vérité artificielle, qui se jouerait hors du

²³ Joël Magny, *Maurice Pialat*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », 1992, p. 102.

cadre. C'est grâce au dispositif du plan séquence que les personnages existent réellement et incarnent une véritable puissance. On assiste ainsi à un rejet global du morcellement (y compris le classique champ/contre-champ) au profit du plan séquence et souvent du plan fixe.

A l'image de la scène de dispute entre Suzanne et sa mère. Elles se lancent toutes deux à la figure des paroles d'une violence extrême. Elles sont filmées en plan fixe et se trouvent au seuil du salon et de l'atelier. Les personnages ne cessent de faire des va-et-vient à l'intérieur et à l'extérieur du cadre. La tension de la scène monte progressivement, non pas par le biais de l'accélération de mouvements de caméra mais par la liberté d'expression dans le jeu des acteurs qui font monter petit à petit la tension. La fixité du plan séquence donne l'impression que les corps des personnages sont étriqués dans cette pièce dont les portes sont pourtant grandes ouvertes, de la même manière qu'ils sont étriqués dans le quotidien pesant de leur vie. Ce n'est qu'à partir du moment où le frère de Suzanne (Dominique Besnehard) intervient que les limites du cadre sont repoussées. Il entraîne en effet la mère de force à la droite du cadre et on entend encore très distinctement les cris déchirants de la pauvre femme encline à une de ses récurrentes crises de démence. Le fait que la caméra reste fixée sur la réaction immobile de Suzanne montre que la jeune fille est totalement désemparée et cela renforce la violence de la scène. Le plan séquence permet aux personnages de prendre en charge eux-mêmes la mise en scène.



A nos amours (48'33) : l'incompréhension mère-fille.

L'autonomie du corps favorise une dilatation du temps des scènes. Le corps assure le raccord et substitue au montage externe un montage interne évitant toute impression de fragmentation du réel. C'est le plan séquence qui permet de catalyser la tension entre l'unité technique et l'unité narrative. Jean Mitry qualifie le plan séquence de « *monstre théorique* » en ce qu'il est l'expression ultime de la confusion entre réalité et représentation. Le plan séquence permet de laisser le corps se confronter seul aussi bien à l'espace diégétique qu'au dispositif filmique lui-même. Il fait ainsi le lien entre la fiction et la réalité. Le spectateur n'est donc plus uniquement guidé par le tissu du réseau narratif mais suit les mouvements du corps qui prend le contrôle de la scène, garant d'une sorte de vérité masquée. Il permet ainsi des configurations temporelles et spatiales totalement nouvelles et inédites et intensifie la dimension abstraite de la scène.

- **Entre mouvement et fixité : le rythme de la matière**

L'oscillation constante qui émane des corps influe sur le rythme de l'histoire mais aussi du montage. Tantôt mobile, tantôt immobile, le montage épouse lui aussi les fluctuations de ces corps. Comme si il se réglait sur les pulsations cardiaques des personnages, il vient se fondre en eux et permet de chorégraphier leurs mouvements. Il incarne tout au long du film l'expression la plus libre du mouvement.

Si le montage a pour fonction classique de lier les scènes entre elles en respectant le déroulement de l'histoire, dans *A nos amours*, la cohérence du récit importe moins que l'authenticité du mouvement qui émane du corps et de sa présence dans le cadre. Les béances narratives ne sont aucunement une maladresse ; elles entretiennent une part de mystère de façon totalement délibérée. Le cinéma de Pialat se caractérise par le va-et-vient permanent entre temps faibles et temps forts. La séquence finale du repas illustre l'agilité du montage. Les personnages sont autour de la table, ils discutent. Le montage permet de juxtaposer des petits groupes de personnages en suivant le flux du dialogue (souvent entendu hors champ). Il combine les déplacements des personnages dans une extrême fluidité et garantit l'authenticité de cette séquence, en partie basée sur

l'improvisation des acteurs. Tout comme l'absence de certains personnages ne sera jamais expliquée, Pialat recherche la béance à travers le montage.



A nos amours (01'20'22) : « *Elle est belle ma sœur* » répète le frère.

Comment intégrer les mouvements de la matière dans leur environnement ?

Le montage est fait de telle manière que l'impression de captation vient supplanter la sensation d'une véritable mise en scène des corps (néanmoins existante). Le sentiment de continuité et de fluidité n'est pourtant pas dissociable des ruptures qui ponctuent le film, afin de signifier la pulsion irrégulière de la vie. Dans *A nos amours*, le montage permet de combiner la matière mouvante du corps de Suzanne, due à l'instabilité du personnage, en l'alliant au rythme du récit, jamais lisse et toujours tendu.

Lors de la dispute entre Suzanne et sa mère, la caméra filme les deux personnages se battant en plan fixe, presque en pied. La dynamique de la scène se joue de manière signifiante grâce au choc des corps. Ces derniers sont entièrement responsables du rythme qu'ils vont insuffler à cette séquence, et on remarque que les déplacements des corps favorisent les temps forts, tandis que les moments où les personnages tentent de

communiquer par la parole (en s'insultant), le rythme de la scène retombe automatiquement.

La discontinuité narrative, comme nous l'avons vu précédemment, contribue elle aussi à donner un rythme hétérogène au film, notamment quand le montage fait se suivre deux scènes complètement opposées : la scène de tendresse entre Suzanne et sa mère suivie juste après de leur violente dispute entre elles deux en est un parfait exemple. « *Le corps contient à lui seul le temps, la durée et l'espace filmiques* »²⁴.

Chez Cassavetes, le corps se substitue au montage et s'identifie à l'espace : il prend en charge les éléments majeurs du film et, prend même le pas sur le film, comme si le montage parvenait à se muer en corps. La « durée du corps » coïncide avec celle du film, l'espace se confond avec les corps, qui semblent se substituer au montage. Le corps génère à la fois durée, espace et montage. Il assure l' « *enchaînement formel des attitudes [...] remplace l'association des images* »²⁵. Les gros plans permettent d'entasser les corps dans un même plan et donc de créer un rythme tout à fait autonome et affranchi de tout montage.

On voit par exemple Mabel prostrée sur le lit, puis, dans une soudaine excitation, se lever et s'affairer dans la cuisine à préparer des spaghettis pour les ouvriers. Le mouvement et la dynamique insufflés par le corps parlent d'eux-mêmes et suffisent à rythmer la séquence.

²⁴ Rémi Fontanel, *La narration à l'épreuve du corps, du déplacement dans l'oeuvre de Maurice Pialat*, ANRT, Lille, 2002, p. 98.

²⁵ Gilles Deleuze, *Image-temps*, Cinéma II – Chapitre 8 : cinéma, corps et cerveau, pensée, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1985, p. 246.



Une femme sous influence (1945) : se protéger du dehors.

Ils produisent de l'émotion, émanant d'une grande sensibilité, que les gros plans tentent de capter dans toute leur vérité et leur justesse. C'est donc grâce aux gestes et à l'émotion que le cinéaste réinvente le rythme narratif.

Dans *Wanda*, le montage est particulier, dans la mesure où il semble être une juxtaposition de tableau à l'intérieur desquels Wanda tente de trouver sa place. On a sans cesse le sentiment d'être au bord de l'explosion sans que le rythme ne s'emballe jamais pour autant : par exemple, lorsque Wanda et Dennis sont dans la chambre d'hôtel et que cette dernière vient lui rapporter des hamburgers. La gifle que lui donne Dennis, sans raison, n'entraîne aucune réaction de rébellion de la part de la jeune femme. Elle s'empresse juste après de retirer les cornichons des sandwiches comme une épouse dévouée. Dans *Wanda*, c'est le personnage lui-même qui impose, par sa passivité, une sorte d'inertie à la scène. Le temps semble suspendu. Dès que la tension monte, soit Wanda reste immobile, soit elle disparaît dans le hors champ. Ce n'est sans doute pas un hasard si, la première fois qu'elle fait son apparition dans le film, elle est allongée dans un canapé sous une couverture. C'est à maintes reprises, d'ailleurs, qu'on la trouve nonchalamment allongée sur le lit d'une chambre d'hôtel. Cette nonchalance contamine l'histoire mais aussi le dispositif filmique. Les plans se succèdent, tant bien que mal, mus par les déplacements fantomatiques de ce corps dépossédés de toute aspiration. Le

montage sert la désolation du personnage. Jamais il n'ose anticiper ou provoquer une dynamique qui serait extérieure à celui-ci. Il se soumet, dans une forme de respect-dévotion, à la détresse de la jeune femme, et évacue par là-même toute conscience extérieure moralisatrice.

Ce sont donc deux vitesses qui cohabitent, sans jamais se rencontrer : le rythme du corps de Wanda qui erre à l'intérieur d'une société américaine en plein essor capitaliste exigeant rapidité et rendement. C'est grâce à ce mélange improbable que Barbara Loden parvient à mettre en évidence le hiatus.

Partie II : Un corps qui remet sans cesse en cause son environnement

« Les choses étant ce qu'elles sont, pétries d'incertitude quant au statut artistique du corps, la logique commande le surgissement d'un art jouant à rendre le corps encore plus aberrant qu'il n'est par décret de nature, témoignant qu'il n'est pas à sa place, le consignait comme substance non plus glorieuse, affligée ou quelconque mais très exactement problématique »²⁶.

Les corps de Suzanne, Mabel et Wanda sont des corps « excessifs », évoluant chacun à leur manière dans une forme de démesure inéluctable.

Est-ce que le corps doit s'insurger contre la fiction et devenir un corps « contre » ?

1. Un corps « contre »

- **L'hystérie, la transe : « l'indécidabilité du corps »**

*« Mais le corps est d'abord pris dans un tout autre espace, où les ensembles disparates se recouvrent et rivalisent, sans pouvoir s'organiser suivant des schèmes sensori-moteur. Ils s'appliquent l'un sur l'autre, dans un chevauchement de perspectives qui fait qu'il n'y a pas moyen de les discerner bien qu'ils soient distincts et même incompatibles. C'est l'espace d'avant l'action toujours hanté par un enfant, ou par un pitre, ou par les deux à la fois. C'est un espace pré-hodologique, comme une fluctuatio animi qui ne renvoie pas à une indécision de l'esprit, mais à une **indécidabilité du corps** »²⁷.*

²⁶ Paul Ardenne, *L'image-corps, figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Edition du Regard, Paris, 2001, p. 487.

²⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma 2, Editions de Minuit, p. 264.

Nous comprenons, à ce stade de notre réflexion, que le corps se révèle être l'unique outil d'expression pour ces trois femmes. Leurs corps constituent LA forme d'existence et le moyen de s'affirmer au monde et c'est en cela qu'ils correspondent à des schémas (à la fois esthétiques, narratifs, sociaux...) déjà préétablis et contre lesquels ils se débattent inlassablement, de manière presque frénétique, dans un instinct de survie. On retrouve ici l'idée de Gilles Deleuze selon lequel ces corps « *n'ont pas fait leur choix* »²⁸ et c'est pour cela que leur espace reste confus et difficile à cerner. Cette « indécidabilité des corps » résulte de l'indécidabilité de la vie elle-même et des choix qu'elle oblige à faire. Il s'agit en réalité, dans ces films, d'une quête existentielle traitée non pas sur un mode psychologique souvent trop réducteur et moralisateur mais sur une appréhension bel et bien sensible du monde qui amène à repousser sans cesse les limites imposées par un environnement.

Le point commun qui rapproche nos trois films, c'est la folie qui n'est pas loin. Tantôt enfouie sous des masques, tantôt délivrée de manière brutale par l'hystérie du corps qui jaillit, imprévisible et impossible à apprivoiser. Comment filmer les corps ? Comment inscrire deux corps, plusieurs corps dans un cadre et saisir leurs oppositions, leurs relations, leurs attirances ?

La scène de dispute entre Suzanne et sa mère

Chez Pialat, l'hystérie n'est jamais loin. L'esthétique du cinéaste est une esthétique du choc. Son film est construit sur la confrontation constante du corps du personnage avec les éléments du film : les autres personnages, l'histoire et le dispositif filmique. Il en résulte alors une lutte perpétuelle qui ne se termine qu'après l'épuisement des deux parties. Rémi Fontanel appelle cela « *la force irruptive* »²⁹. La violence est latente et menace d'exploser tout au long du film. Il n'y a pas forcément d'éléments déclencheurs à ces moments de crise. Par exemple, la scène emblématique de dispute entre Suzanne et sa mère est provoquée par le fait que la mère a jeté une robe

²⁸ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 263.

²⁹ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, Lyon, 2004, p. 57.

de sa fille sans l'en avertir. On passe par un simple raccord de mouvement de Suzanne qui va de sa chambre au salon et là, le conflit est déjà présent.



A nos amours (48'55) : le corps à corps.

Même si les paroles que les deux femmes échangent sont d'une violence extrême, on a le sentiment qu'elles ne sont néanmoins pas assez fortes ou percutantes. C'est à ce moment-là que le corps prend le relais et devient une véritable arme. Les personnages entrent en transe, se heurtent jusqu'à l'épuisement. La caméra bouge très peu et filme la scène en plan séquence. Les corps flirtent avec les limites du cadres, entrent et sortent du champ. Contrairement au film de Cassavetes, dans lequel la caméra, portée à l'épaule, traque avec des plans très serrés les mouvements des personnages, chez Pialat, la caméra montre les scènes d'hystérie avec distance, dans une forme d'impassibilité totale. On a le sentiment que la cacophonie générale possède une fonction de dislocation tout à fait rédemptrice, permettant ainsi au récit de se poursuivre.

Le dispositif filmique sert davantage à capter la scène plutôt qu'à réellement la diriger, ce qui permet de laisser une large place à l'improvisation. Contrairement à Cassavetes qui tend à sacraliser dans une sorte de cérémonial les scènes d'hystérie, chez Pialat l'hystérie est traitée sur le mode de la distance : elle n'est qu'une humeur de l'âme humaine au même titre que les autres. Il n'y a aucune volonté non plus de se rapprocher de l'autre – comme Mabel qui s'accroche au cou d'un ouvrier ou à celui de son père – mais justement de fuir tout ce qui peut heurter le corps (et pas uniquement les gifles du

frère !). La table qui sépare la caméra des comédiens accentue d'autant plus ce choix de la distance.

Les mouvements des corps en proie à une sorte de transe rendent le cadre actif, le stimulent et permettent de dynamiser le champ. Le découpage est donc interne au plan et totalement réalisé par le corps.

L'hystérie : l'expression de l'amour dans *Une femme sous influence*

Dans *Une femme sous influence*, Mabel est une femme malade. De manière tout a fait inexpliquée, elle tombe régulièrement dans des crises de démence. Elle crie, se contorsionne, pleure. L'hystérie est pour elle un moyen d'expression mais aussi un aspect de son caractère, une facette de sa personnalité qu'elle ne parvient pas à contrôler. Comment Cassavetes choisit-il de mettre en scène la complexité du caractère de ce personnage aux réactions imprévisibles et au corps insaisissable ?

Lors de la scène de retour de l'hôpital de Mabel, la caméra la suit en gros plan et garde la même valeur de plan lorsque celle-ci se penche pour embrasser son père. Le cadre en devient donc saturé par les visages qui obstruent l'image. Les scènes d'hystérie sont construites de manière tout à fait unique : souvent elles commencent par montrer de très près les visages d'un ou de plusieurs personnages ; les plans sont longs, comme si la caméra voulait « étouffer » leurs corps des personnages, jusqu'à ce qu'ils soient contraints de tomber dans la folie pour s'extirper de ce « cadre-prison » :

« Comme pour fuir le danger que représente désormais cet espace, le cadre morcelle : les personnages cherchent à se réfugier dans un cadre de plus en plus étroit. Mais en vain. Ces morceaux fragmentés, découpés dans l'espace, sont de la même nature que lui. Ils emprisonnent, encerclent, torturent ceux qu'ils cernent. Le cadre à son tour traque les innocents, participe à leur massacre mais nous livre en même temps le spectacle de leur douleur et la pathétique de leur appel »³⁰.

³⁰ Expression tirée de l'article *Le cadre au cinéma* de Jacques Petat, revue Cinéma.

Le décor de la maison traduit lui aussi le sentiment d'enfermement qu'éprouve Mabel : la cheminée sombre et imposante, les carreaux sur le mur et les lignes horizontales dessinées par les persiennes baissées. Mabel est décentrée dans le cadre et seule dans cet espace clos qu'elle s'obstine néanmoins à combattre.



Une femme sous influence (01'13'22) : la folie comme critique ultime.

L'hystérie chez Cassavetes implique une circulation permanente entre l'intérieur et l'extérieur, une circulation des corps qui entrent et sortent du cadre, mais aussi de la caméra elle-même qui traque ces corps « surnaturels » en essayant sans cesse de transpercer leur opacité. L'hystérie incarne ce moment de latence entre le dedans et le dehors, dans une oscillation entre temps faibles et temps forts jusqu'au point de rupture. S'il existe une réelle forme de violence dans les scènes d'hystérie, elle est intrinsèquement liée à un trop-plein d'amour. En effet, dans la longue séquence de fin où Mabel est de retour au foyer familial, les corps de Mabel, des enfants et de Nick s'étreignent, se heurtent sur le lit, comme de véritables animaux. La scène se termine d'ailleurs par un bref échange de paroles dans lequel mère et enfant ne cesse de répéter : « *Je t'aime* ». Cassavetes, avec sa caméra, filme la folie de son personnage avec beaucoup d'amour et d'admiration. A l'image de l'amour que porte Mabel à son mari et ses enfants, la caméra propose une vision attendrie et empathique de ce personnage hors norme. L'hystérie n'est plus une déviance dont il faut s'éloigner au plus vite mais

une expression brute et entière de l'amour véritable. Jamais la caméra ne juge sur le mode de la distanciation ; au contraire, grâce à son objectif, elle tente, d'une manière presque scientifique, de traquer au plus près une vérité ontologique qui émanerait d'un corps meurtri et incompris. Elle s'immerge et montre sans aucune pudeur la transformation du corps.



Une femme sous influence (02'07'28) : l'épuisement corporel.

Ces plans très serrés nous font comprendre que le corps représente aussi une limite qui cache une part d'invisibilité : ce qui, par l'opacité de sa chair, rend invisible tout ce qui se joue à l'intérieur grâce à une force irrationnelle et inexplicable.

L'hystérie est dépourvue de toute volonté d'exclusion. C'est avant tout une demande, un appel. Mais une demande trop forte et démesurée pour qu'elle puisse obtenir une réponse. C'est un mode de relation – le langage de l'amour – qui contamine l'autre. Nick, par exemple, se met à hurler contre Mabel après une de ses crises de folie, comme si il était lui aussi devenu fou. Parfois, aussi, Mabel invite les autres personnages à partager l'étroitesse du cadre, dans une générosité certes maladroite mais néanmoins tout à fait sincère : les corps se confondent et semblent ne faire qu'un. Dans ces scènes d'hystérie, on note la plupart du temps la présence d'un troisième œil, extérieur celui-là (le médecin, la mère de Nick...). C'est une sorte d'instance qui déclenche et amplifie l'intensité du moment de la scène. Mabel demande à Nick de la protéger du docteur qui

veut la raisonner pour qu'elle entre à l'hôpital. Le médecin sert ici de prétexte à l'accélération de la folie de Mabel. Cette troisième personne incarne, directement à l'intérieur du film, la présence du spectateur. Ce sont les intervenants extérieurs – la mère de Nick, le docteur – qui nous font sentir la folie de Mabel. Ils servent de référents sociaux et représentent une norme qui s'oppose à l'essence même du personnage et renforce ainsi le décalage dans son environnement. Lorsqu'une tierce personne est présente dans une scène, on note que le cadrage se fait plus large, comme pour signifier la présence d'un observateur et souligner l'étrangeté de Mabel.

Enfin, l'hystérie possède une fonction rédemptrice car, si elle amène inexorablement à la chute, elle permet aussi au corps de se rendre conscient à lui-même dans une sorte de résurrection. Tel le Phénix qui renaît de ses cendres, les corps réapprennent par le toucher à retrouver un contact primaire et sensible au monde. Les retrouvailles du couple passent par toute une cérémonie de caresses et de baisers frénétiques ; Nick lave les mains ensanglantées de Mabel comme pour l'expier de ses péchés. Car dans le cinéma de Cassavetes, on pardonne les crises de folie, on essaie de les accepter comme étant des traits inhérents aux êtres. Nick demande même à Mabel de reprendre ses tics en mimant lui-même les gestes.

La folie, dans ces deux cas, se révèle être une modalité de présence cinématographique.

***Wanda* : l'indécidabilité qui amène à l'absence de choix**

« Je n'ai rien de toute façon. Je n'ai jamais rien eu, et je n'aurai jamais rien. » dit Wanda. *« Si t'as rien, tu peux crever »* lui lance son amant mal intentionné. Et Wanda de conclure : *« Alors j'existe pas. »*

Le personnage de Wanda se définit par une résignation constante. Elle semble avoir abandonné tout espoir, toute volonté de lutte, comme si la quête était déjà perdue d'avance. Elle ne choisit pas, les autres les font pour elle. C'est uniquement par le biais de son corps qu'elle existe et qu'elle revendique une autre manière d'être au monde, mais toujours dans la soumission.



Wanda (25'36) : l'image cinématographique comme reflet de soi-même.

Jamais la jeune femme ne tombera dans des crises de folies telles que celles Mabel ou Suzanne. C'est par sa marginalité, ses actions et son apparence hors normes que la jeune femme fait, sans en être réellement consciente, l'expérience d'une forme de révolte. L'hystérie, au final, gravite autour d'elle sans jamais l'atteindre : c'est un mari en colère, un amant qui donne une gifle ou balance ses vêtements par la fenêtre. Wanda erre dans un monde où règne le désordre. Elle oppose à ce monde une posture impartiale et distante, comme pour empêcher l'extérieur de la contaminer elle. Le corps devient le « bouclier » de l'âme.

La prise en charge de la narration par le corps permet d'évacuer la recherche d'éléments déclencheurs de ces crises d'hystérie : pas de causes, uniquement des conséquences. L'immédiateté et l'imprévisibilité du corps empêche à toute psychologie de s'installer où de prendre le dessus sur les actes.

- **Incarnation de la parole : un nouveau langage**

La parole, lorsqu'elle n'est pas claire ou peu intelligible, perd son statut de parole : elle devient corporelle. Les rires sont mécaniques, les cris et les colères sont disproportionnés. Ils émanent des corps et ne sont pas des actions intentionnelles et pensées. Comme l'animal qui suit son instinct grégaire, les personnages sont emprunts d'une forme de bestialité originelle qui prend le pas sur la parole.

La parole devient un outil de non-communication et entraîne la perte du lien entre les êtres.

Les longues scènes de dialogues dans *A nos amours* : compréhension zéro

Dans *A nos amours*, Suzanne offre son corps à un jeune marin anglais en permission, dans une totale légèreté et insouciance, qui frise l'insolence. A la fin de leurs ébats, le jeune homme lui lance un « *Thanks a lot* » très artificiel, auquel elle répond : « *Y'a pas de quoi, c'est gratuit* ». Le jeune homme ne comprend sûrement pas la phrase sarcastique de Suzanne. La barrière de la langue rend tout discours impossible. C'est donc le corps qui permet d'assurer la « communication ».

« Le corps devient langage où figures rhétoriques physiques s'imposent comme moyen de représentation, où les réactions physiques de Suzanne sont « hyperboliques » et deviennent le reflet d'une psychologie absente au sein du récit mais présente [...] dans la lecture spectatorielle »³¹.

Chaque tentative de discussion entraîne l'incompréhension entre les êtres et déclenche une dispute. Les échanges entre les personnages dérapent la plupart du temps en insultes ou en reproches. Lorsque Suzanne se retrouve seule avec sa mère ou son frère, aucune intimité, aucun dialogue ne se crée.

Mais la seule scène de réelle intimité entre son père (interprété par Maurice Pialat lui-même) et elle montre en quoi le corps est aussi un gage d'authenticité. En effet, le père

³¹ Mireille Amiel, « *A nos amours* » in *Cinéma 83*, n°300, décembre 1983, p.111.

lui fait remarquer qu'elle a perdu une des deux « fossettes » qu'elle avait sur chacune de ses joues. Ce passage, très tendre, évoque de manière poétique le passage de la jeune fille à l'âge adulte et la nostalgie d'un passé peut-être plus paisible pour la famille.

L'impossibilité de dire, retour à l'instinct animal.

Dans *Une femme sous influence*, la parole ne se suffit pas à elle-même car elle est problématique. Il faut donc trouver d'autres modes de communication.

Mabel, quand elle est en proie à ses crises, se met à faire des grimaces, à grogner parfois comme un chien, à gesticuler dans tous les sens. Ces mimiques, torsions de visage ou onomatopées créent des sortes de commentaires des situations, comme une illustration des mots. Le corps supplée au discours car « *c'est le toucher, la gestuelle, le corps qui, jusque dans l'agression, introduisent cette communication immédiate entre les êtres* »³².

L'ivresse de l'acool et la fumée de cigarette sont eux aussi des outils permettant de délier et de libérer les corps. Au début du film, Mabel se rend dans un bar où elle se fait offrir un bourbon par un homme assis au comptoir. Déjà, ce passage, que l'on pourrait penser être une scène de sociabilité avec un inconnu, met quelque peu mal à l'aise : Mabel demande par des gestes brutaux, voire animaux, à ce que le serveur remplisse le verre à ras-bord ; puis, elle le boit d'un seul trait. Elle et l'homme n'échangent quasiment aucune parole : elle se contente de chanter une chanson. Et quand il la ramène chez elle, il choisit de la faire danser pour dissimuler son ivresse. Encore une fois, l'échange ne peut avoir lieu que par l'intermédiaire des corps qui se touchent.

La nécessité de passer par le corps pour « dire » est d'autant plus frappante lors des scènes où les personnages ont des conversations téléphoniques. La distance semble les figer complètement et leur faire perdre tout lien entre eux. En effet, le téléphone paraît entraîner la perte de leurs repères spatiaux et physiques (au sens tactile). On a le sentiment que les personnages sont déroutés, perdus et que la communication, entre-eux, est rompue. Le gros plan sur les visages permet ainsi de traduire cette inquiétude.

« *C'est pas chouette de se parler ?* » dit Mabel à Nick. On ne sait réellement comment interpréter cette phrase. Est-elle sincère ou marque-t-elle une ironie ? Et comme pour

³² Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », 1989, p. 76.

répondre à cette question, Nick lui dira, plus tard dans le film « *Arrête de parler* ». La sentence est claire et incisive. Le lien verbal entre les êtres ne fonctionne plus, elle trompe et voile la vérité sur les choses. La parole, si elle est temporaire et toute de suite relayée par le corps, est avant tout temporelle.



Une femme sous influence (9'08)

Le visage est « *l'instance de signification la plus riche, la plus profonde, la plus infinie qui soit* »³³.



Une femme sous influence (9'11)

³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro-Visagété », *Capitalisme et schizophrénie – Mille plateaux*, Editions de Minuit, Collection Critique, 1980, pp. 205-234.

La multiplication des très gros plans sur les personnages qui parlent permet d'enregistrer un nouveau rapport à la langue. Elle capte le flux verbal, le corps en tant que matière sonore et porteuse d'un discours.

« *Putain de téléphone* » dit Nick dans le film. Cette phrase traduit bien la fonction négative que possède cet objet marquant de la « société moderne ». Sauf au début du film où l'on voit Nick et Mabel échanger par téléphone, les deux personnages apparaissent simultanément par un montage « cut », on ne voit plus qu'un des deux interlocuteurs. Le téléphone n'est plus un moyen de communication permettant de relier les êtres mais, au contraire, un instrument qui marque la distance. Il donne vie à un hors champ angoissant, annonçant une menace qui proviendrait du dehors. C'est d'ailleurs juste après avoir appelé le médecin que Nick annonce à sa femme qu'elle va devoir être internée. La séquence finale du film s'achève par la sonnerie du téléphone en hors champ que les personnages ignorent volontairement, comme s'ils avaient réussi à vaincre un mal surgi de l'extérieur et qui aurait été la cause de leur déroute familiale.

Dans *Une femme sous influence*, ce sont les attitudes physiques de Mabel que l'on note, son corps qui se déchaîne de l'intérieur et explose à l'extérieur dans une sorte de chorégraphie à contre-courant. Lorsqu'elle tente d'expliquer les choses, les mots semblent dépourvus de sens face à la force sensitive et visuelle du corps. La chair devient la parole du corps, son unique et ultime moyen de communication.

Le silence, la vacuité du discours, parole sporadique, fonction phatique de la parole

Dans *Wanda*, dès le début du film, la cacophonie sonore introduit déjà l'idée que les êtres ne peuvent communiquer entre eux. La première image où apparaît un visage humain représente une vieille femme assise dans une pièce face à une fenêtre ouvrant sur un panorama constitué de tas de charbon soulevés par des pelleteuses : le seul horizon pour elle qui attend, le regard dans le vide, vide de l'espace mais aussi du temps qui passe et de l'absence de perspectives vers l'avenir.



Wanda (1'25) : au dehors, le danger ou la liberté ?

Tout au long de cette séquence, le travail sur le regard qui n'échange pas et ne renvoie rien, met en évidence l'absence de liens entre les personnes. Quelques secondes après, un enfant en bas-âge entre dans le champ et la vieille femme continue de lui tourner le dos (à un âge qui appelle pourtant le soin). On retrouve le même procédé de composition du cadre au tribunal où le regard de Wanda et de son mari ne se croisent jamais ; chez sa sœur, Wanda se dérobe du regard en se cachant sous la couverture. La mise en scène accentue encore cette sensation d'isolement entre les personnages : la sœur, son mari et Wanda ne sont jamais dans le même cadre (Wanda se découvrant lorsque l'homme a claqué la porte) ; l'enfant qui pleure est isolé, seul dans le cadre et dans un espace réduit ; la maison de la sœur est remplie de portes et portes fenêtres qui surcadrent en permanence les personnages et les isolent les uns des autres. Les gestes sont quotidiens et mécaniques et ne créent aucune interaction entre les êtres. La seule phrase sous forme d'interjection, et qui reste sans réponse, est celle-ci : « *Chéri, viens boire ton café* ». Et le mari de sortir en claquant la portant.

Autre séquence : Wanda va à la rencontre d'un dénommé Tony qui travaille dans les collines de charbon. Le statut de leur relation n'est pas du tout défini. Ils semblent juste se connaître. L'échange reflète la précarité du monde minier et les deux êtres sont sur deux niveaux différents de communication : alors que Tony parle d'actions quotidiennes

et concrètes, Wanda, elle, ne semble pas réellement prêter attention à ce qu'il dit, comme si son esprit était ailleurs, toujours en décalage, dans une sorte de flottement.



Wanda (7'45) : la non-communicabilité des êtres.

Le seul moment où les deux personnages semblent vraiment entrer en interaction est celui de la transaction financière. Mais encore une fois ce n'est qu'un leurre. Wanda est filmé en gros plan, tandis qu'on entend en hors champ la voix au son monotone de Tony. La rencontre en réalité n'a pas lieu, les personnages semblent totalement déconnectés entre eux et par-là même déshumanisés.

Wanda a du mal à échanger avec les autres personnages, excepté lorsqu'il est question d'argent. Lorsqu'elle se rend dans l'atelier de confection pour trouver un emploi et que le patron lui dit uniquement : « *You work to slow* ». La parole ici est sporadique et sert uniquement à marquer la distance entre la jeune femme et le monde qui l'entoure. La parole a donc une valeur d'exclusion dans la mesure où elle est toujours rattachée à un refus, un rejet ou un échec. Le procédé du son diégétique qu'on entend en hors champ est repris à plusieurs reprises dans le film, notamment lorsque Wanda se trouve avec son nouveau petit ami, Dennis (interprété par Michael Higgins) : on entend la voix de Wanda en hors champ qui parle mais c'est l'homme qui est présent dans le cadre, ce qui tend d'autant plus à exclure physiquement la jeune femme.

Toutefois la séquence qui traduit sûrement de la manière la plus explicite l'incapacité qu'ont ces personnages à communiquer, est sans doute celle où Wanda et Dennis se retrouvent dans une sorte de terrain vague de la Pennsylvanie.

Dennis : « *Si vous ne voulez rien, vous n'aurez jamais rien. Et quand on est rien, on est zéro ! Mieux vaut être mort.* »

Wanda : « *Je suis bien morte alors !* »

Ce bref échange est le seul moment où le film aborde par le discours la problématique même du personnage. Mais la discussion est simultanément évacuée par un élément sonore diégétique : le bruit d'un avion qui passe au-dessus d'eux et qui vient interrompre le dialogue.



Wanda (55'50)

Barbara Loden semble avoir volontairement dépourvu son personnage de répliques artificielles, en la réduisant à un mutisme quasi total. Wanda ne parvient pas à s'exprimer car elle ne sait pas au fond ce qu'elle doit dire. C'est son corps qui devient une forme signifiante. Sans ses facultés de décision, le sujet doit tout de même se manifester et agir : il redevient chair.

- **Le geste**

Si le discours, l'échange au sein des films ne se fait plus par les moyens de communication auxquels nous étions habitués, on comprend que le corps devient une véritable posture féconde qui assure le sens. Les signes dramatiques apparaissent sous d'autres formes et notamment par le biais d'une force active dynamique : le geste.

Le cinéma est une « affaire de geste ». En effet, il est un procédé de captation, d'enregistrement du geste, emblématique du corps dans un moment historique donné.

« Ainsi, on pourrait dire que le cinéma, c'est toujours une captation de gestes qui renvoie à notre inscription dans le monde, au geste même de filmer. Le geste comme dialogue entre parties situées de part et d'autre de la caméra »³⁴

Et ce qui nous pousse à nous interroger dans ces films, c'est l'absurdité du geste qui devient mécanique et ne fait plus sens ; il reflète seulement l'expression du dérèglement interne des personnages. On assiste davantage à une forme de « *gesticulation* » pour reprendre le terme de Judith Abensour, dans la mesure où les manifestations physiques semblent échapper au corps. Le geste propose alors une nouvelle forme de représentation qui repose sur l'immédiateté et la spontanéité du corps.

Il est avant tout ce qui raccroche à la vie. Par son caractère répétitif, il maintient une régularité, un équilibre. La séquence qui précède l'internement de Mabel en proie à une de ses crises d'hystérie illustre le dérèglement du geste et, simultanément, la perte du lien entre la jeune femme et les deux autres personnages. Le docteur Zepp dira même à Mabel « *Voudriez-vous me servir à boire ?* » alors que cette dernière, prise de panique, est recluse près de la cheminée. On voit clairement ici en quoi le geste, et la quotidienneté qu'il recèle, est avant tout un moyen de survie, une « action humanisante » qui rassure quand la communication semble rompue. Mais il implique également l'idée du leurre, le geste comme convention sociale en perte de sens.

³⁴ *Réactivation du geste*, sous la direction de Judith Abensour, Le Gac Presse, École Supérieure des Beaux-Arts Tours, Angers, Le Mans / Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, 2011, p.177.

Cela nous amène à poser la question suivante : le geste doit-il être uniquement considéré comme une attitude quotidienne de répétition ?

On peut penser d'emblée le geste comme un processus mécanique répétitif dépendant de normes sociales codées. Cette conception annule simultanément toute dimension créatrice et génératrice de changement. Par ailleurs, ni Wanda, ni Suzanne ou Mabel ne parviennent concrètement à donner de réponse à leur existence et les trois films ne proposent eux non plus aucune résolution (qu'elle soit heureuse ou non). C'est parce que le geste ou « gestus »³⁵ est à envisager comme un processus dynamique qui, plutôt de proposer des réponses, implique des questionnements. Il fait appel à la faculté du spectateur de produire son propre imaginaire et donc, par-là même, de dépasser les limites du cadre, de la narration et du film en général. C'est ainsi qu'il offre de nouvelles dimensions spatiales, temporelles et une potentielle émancipation. Le geste est donc à prendre en tant que finalité, sans prendre en compte un résultat a posteriori.

La scène où Suzanne rentre tard le soir et va embrasser sa mère est immédiatement suivie de leur violente scène de dispute. Les gesticulations hasardeuses et imprécises des deux femmes qui trépignent favorisent l'explosion.

« La narration pialatienne trouve donc ses marques sur cette accumulation, sur cette condensation de gestes, sur des comportements physiques qui seront toujours impossibles à justifier, du moins à expliquer »³⁶.

Par ailleurs, si ces gestes font l'objet d'une répétition, ils proposent, en tant que processus, des dispositifs de temps et d'espace permettant la distance nécessaire à une potentielle émancipation. Car le geste engendre la production d'un imaginaire. En définitif, il permet un nouvel espace de significations quand l'espace initial n'est que pure hostilité.

³⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma II, Chapitre 8 : cinéma, corps et cerveau, pensée, Editions de Minuit, Collection Critique, p.250.

³⁶ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, 2004, p.55.

« Le geste est sans doute à envisager comme un processus de questionnements ou comme une dynamique permettant de repenser le visible et le sensible tout en évitant de subordonner l'art à un projet prédéterminé par la pensée. Néanmoins, nous pensons que c'est bien depuis le geste, que semblent se réinventer les partitions, les règles du jeu et les modalités d'un être ensemble dans la cité »³⁷.

Chez Cassavetes, l'espace morcelé garde une unité grâce au geste qui permet de relier les éléments déconnectés. Le personnage n'a d'existence qu'à partir de ses propres attitudes qui prédominent face à toute intrigue. Pris un à un, ces gestes n'ont pas de signification, c'est leur corrélation qui fait sens. On voit Mabel embrasser maladroitement ses enfants, son père, son époux, se mettre à cuisiner des spaghettis pour les collègues de son mari, inviter les enfants du voisin à jouer chez elle... Ces actions superposées, accumulées les unes aux autres n'ont aucun lien immédiat entre elles mais établissent un autre degré de la narration du film et construisent les personnages eux-mêmes. Le contact physique est important pour Mabel. Il lui sert de lien, comme si elle tentait de se raccrocher aux êtres pour se maintenir dans la réalité du monde et ne pas sombrer dans la folie. Le geste dans *Wanda* est également présenté de manière absurde. Même si la jeune femme s'évertue à se comporter avec son amant comme une épouse modèle, on sent que cela n'est pas inné pour elle. Elle tente de reproduire mécaniquement des comportements qui ne lui valent injures ou coups. La relation du couple en devient elle aussi absurde.

Réapprendre à se toucher : geste perdu et à retrouver qui se situe peut-être dans une absence charnelle.

³⁷ *Réactivation du geste*, sous la direction de Judith Abensour, Le Gac Presse, École Supérieure des Beaux-Arts Tours, Angers, Le Mans / Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, 2011, p.10.

2. La lutte d'un sexe ou le décadage social

- **Contre les conventions sociales**

Suzanne, Mabel et Wanda évoluent à l'intérieur de milieux sociaux régis par des règles et des codes. Si leurs corps s'insurgent de manière formelle contre le dispositif filmique, ils réagissent aussi aux contraintes d'un milieu tout à fait inadapté.

Wanda c'est « l'errance d'une américaine écorchée »³⁸. Dès les premières images du film, Barbara Loden nous montre une Amérique vide, à laquelle elle associe la difficulté de cette femme, Wanda, qui se débat dans cet espace. On peut aussi relever que le prénom Wanda se rapproche du verbe « wander » qui signifie errer en anglais.

Tout d'abord, Barbara Loden a fait le choix de tourner en 16 mm. Le grain de l'image participe à créer une esthétique « pauvre », en adéquation avec le contexte de pauvreté sociale et culturelle de l'histoire : le « vide » du monde.

Le personnage de Wanda est marqué physiquement par sa négligence vestimentaire qui la situe immédiatement d'un point de vue social. La précarité la marginalise. Sa tenue renvoie ironiquement à sa condition féminine : elle porte tout le long du film des vêtements clairs, sans artifices et des bigoudis dans les cheveux. Ses vêtements ne sont pas uniquement un signe de misère, ils expriment également la marque de son désarroi intérieur, de sa dévalorisation personnelle. Quand elle décide de s'offrir un chapeau, son amant s'empresse de le jeter par la fenêtre de la voiture comme pour lui signifier l'utilité dérisoire de cet accessoire face à sa misère. Elle ôte très rarement ses bigoudis, seuls accessoires qui la raccrochent à une forme de féminité.

Loden invite le spectateur à s'arrêter sur un aspect de la condition humaine : la solitude de ce personnage qui apparaît en blanc sur fond noir, comme en négatif, ce procédé inverse ainsi le rapport habituel vis-à-vis d'une personne en marge de la société, passant du statut de déchet à celui de pépite. Wanda ne rentre plus dans aucune « case » instaurée par la société : elle n'est plus mère mais ne parvient pas non plus à se revendiquer en tant que femme.

³⁸ « Télérama », *L'errance d'une américaine écorchée*, n°2792, juillet 2003.

D'un point de vue juridique, elle refuse de se battre pour la garde de ses enfants et abandonne le foyer familial. Elle arrive en retard au tribunal, affublée de bigoudis sur la tête : dès le départ, l'accoutrement du personnage crée le hiatus. Elle rencontre ensuite un petit malfrat avec lequel elle décide de partir.



Wanda (8'15)

En plus d'être en marge socialement, Wanda fait le choix de vivre en dehors des lois, dans l'illégalité. Les codes moraux semblent totalement inversés pour elle : la maternité et la condition d'épouse sont pour elle synonymes d'aliénation, tandis que la vie d'une hors-la-loi est un gage de liberté. Il est intéressant de voir comment, par ailleurs, Loden joue avec les codes du cinéma américain de l'époque. Par exemple au début, des plans larges représentent un paysage américain totalement dévasté et loin des paysages stéréotypés des films de Far-West. Là où la voiture paraît indispensable pour traverser ces grands espaces, Wanda, elle, réalise sa traversée d'abord à pied, puis seule au fond d'un bus : son statut de piéton apparaît d'autant plus décalé que le genre du film s'apparente par la suite à un « road-movie ».

Difficile à cerner, Wanda utilise l'opacité de son corps comme une carapace contre la brutalité de l'environnement qui l'entoure.

Le titre d'origine, *Under the influence*, signifie en anglais être sous l'effet de l'alcool. Au début du film, on voit en effet Mabel ivre se rendre dans un bar et boire d'un

trait un verre plein à ras-bord de whisky. L'influence désigne aussi la pression du regard des autres et celle de normes sociales diffuses qui imposent une manière d'être en société.

Chez Cassavetes, le poids de la représentation sociale est omniprésent tout au long du film. Mabel est femme au foyer, mère et épouse aimante et dévouée : on retrouve une figure type de la femme selon la conception américaine dans les années 1970. Mais voilà, Mabel n'est pas une mère comme les autres, elle est malade. Est-ce son amour qui la rend malade, parce qu'il est trop tendre et passionné et qu'elle n'arrive pas à le contrôler ? En tout état de cause, c'est une femme est à la dérive. Contrairement à Wanda, elle n'est pas dans une dérive sociale puisqu'elle respecte le schéma social type : elle a un mari et des enfants qui l'aiment, une belle maison, des amis. C'est là toute la complexité de ce personnage : elle vit à l'intérieur des codes sociaux tout en les détruisant par le simple biais de sa personnalité. C'est son caractère qui contribue à l'exclure du tissu social. Cette mère est confrontée à une solitude intérieure, elle est tiraillée entre son rôle de mère et sa condition de femme. Elle est l'objet malléable de ceux qui l'entourent : enfant avec les enfants ; père, tyran ou prolétaire honnête avec son mari ; marâtre avec sa belle-mère ; plus virile que son père parfois... Et au milieu de tout ça, ses crises de folie, sa maladie. « *La normalisation de la « malade » s'accomplit sous les auspices d'une personne réunifiée, rassemblée muscle par muscle et mot après mot dans l'apparence sensible d'une mère parfaitement programmée* »³⁹. Cassavetes nous dépeint ici « une » mère. Une mère qui doit maîtriser ses pulsions et en même temps agir comme « les » mères doivent agir. On assiste donc à une toute nouvelle représentation de la figure maternelle dans la mesure où elle est rattachée à des sentiments extrêmes, parfois excessifs et violents, conduits par des pulsions instinctives et grégaires. La scène de repas où Mabel cuisine des spaghettis pour les ouvriers et amis de Nick illustre la tension et l'émotion dans un acte quotidien. On a sans cesse l'impression d'être au bord d'une limite imaginaire, d'un sentiment de trop-plein, un peu à l'image de cette marmite énorme de pâtes que s'est appliquée à cuisiner Mabel. On a beau ressentir l'euphorie du groupe, on ne peut s'empêcher d'être perturbé par le regard troublant de cette femme assise à cette grande table d'hommes. Comme si tout pouvait voler en éclats d'un

³⁹ Jean-Claude Polack, *L'obscur objet du cinéma*, Réflexions d'un psychanalyste cinéphile, Collection Campagne Première, Paris, 2009, p.21.

moment à l'autre. Car elle en fait « trop » : elle étreint trop longuement un des ouvriers, elle insiste pour que l'un d'entre eux chante... Les exemples se multiplient tout au long du film : elle court en chausson dans la rue, elle s'anime comme un enfant, se met à chanter...



Tony, toi, tu fais le pirate, avec...

Une femme sous influence (58'18) : la récréation.

Dans l'image ci-dessus, elle organise un jeu avec ses enfants et les enfants de son voisin. On a l'impression qu'elle est une enfant parmi les enfants, débordante d'excitation. Mabel est en perpétuelle résistance contre les codes sociaux instaurés à l'intérieur de la cellule familiale. Cette résistance passe par des simulacres, des gesticulations exagérées. La dérision vient alors heurter le mur hiératique des représentations sociales. Cassavetes, à travers ce personnage fantasque et émouvant, ébranle les valeurs sociétales de représentation de la mère au sein du cercle familial et peut ainsi mettre en avant un nouveau mode de relation fondé sur des sentiments exacerbés et qu'on ne saurait taire. L'excentricité se déploie néanmoins derrière les rideaux fermés de la maison. C'est cette excentricité que tente de justifier Nick à un de ses collègues :

« Mabel n'est pas cinglée. Elle est différente. Mais pas cinglée. Alors, dis pas qu'elle est cinglée. Cette femme-là cuisine, coud, fait les lits, la salle de bain. Elle ferait jamais à ça, si elle était cinglée ? Je la comprends pas toujours, je dis pas. Mais je sais une chose : elle est folle de rage. » (7'32).

C'est par sa différence que se caractérise ce personnage. Le fait qu'elle sache accomplir les tâches ménagères semble être une chose rassurante, qui la raccroche à une forme de « normalité » établie par les mœurs de la société américaine des années 1970. Mais ce sont justement les différents dispositifs filmiques – et les gros plans notamment – qui nous éclairent sur le personnage. Oscillant entre plans trop larges ou trop serrés, le cadre révèle un double aspect : d'un côté la mascarade sociale, de l'autre l'authenticité intime. Les mouvements de caméra épousent avec minutie les balancements du corps de Mabel, dans une forme de respect et de soumission mais ils semblent parfois avoir du mal à la suivre, comme pour signifier les tourments internes au personnage, plus difficiles à déterminer. Les gros plans mettent en avant, de manière brutale, cet être fragile, comme s'ils parvenaient à capter les tensions intérieures du personnage.

Suzanne est une adolescente. Elle est à un âge ambigu dans la mesure où elle est n'est plus une enfant mais pas encore une adulte non plus : tantôt elle est tout à fait mature et dans une désillusion précoce, tantôt elle cultive une naïveté et une légèreté liées à sa jeunesse. Son âge incarne par excellence une période de la vie où s'expriment de nombreuses remises en causes sociales. Cette jeune femme revendique constamment une forme d'insoumission aux normes sociales que tentent de lui imposer sa famille. Par exemple lorsqu'elle dort nue dans son lit et que sa mère lui fait remarquer que ça ne se fait pas à son âge de dormir dévêtue. Le père lui fait également une remarque lorsqu'il entre dans la chambre et la découvre au lit en train de discuter avec une amie. D'un point de vue général, Suzanne semble lutter contre son milieu social, un milieu prolétaire de l'artisanat parisien. C'est un univers clos, à la limite de la claustrophobie, délimité par les murs et les portes de l'appartement « petit-bourgeois » parisien. Les affrontements familiaux sont cernés par l'espace social que représente l'appartement, compartimenté en pièces qui chacune renvoie à des codes. En effet, les actions se déroulent en alternance dans la salle à manger, la chambre ou l'atelier. Parfois même, un personnage passe d'une pièce à l'autre au sein d'une même scène. Le cadre vient justement mettre en valeur l'impact pesant qu'a l'appartement sur les personnages, à travers des plans surcadrés par les tours de portes et les fenêtres.

L'appartement dans *A nos amours*, est un lieu physique qui permet de structurer les relations entre les personnages car chacun d'eux possède son propre espace : la

chambre est l'espace intime de Suzanne, dans laquelle elle reçoit ses amis, le père et la mère n'y entrent jamais ; le père est dans son atelier de fourrure ; le frère dans son bureau et la mère un peu partout dans la maison. La salle à manger sert de lieu commun : rencontre, où se déroulent les confrontations et les règlements de compte mais c'est aussi le lieu où se concluent les altercations. Dans l'imbrication des différentes pièces, l'appartement semble être aménagé selon une réelle organisation sociale de l'espace où chacun à sa place : le père et la mère sont à l'atelier, le frère dans sa chambre et Suzanne tente de pénétrer dans ces différents espaces. C'est pourquoi l'appartement familial devient un lieu étouffant où la proximité spatiale des corps devient source de conflits. On comprend l'importance chez Pialat d'appartenir à un groupe, de faire partie d'une communauté. Suzanne, et les personnages « pialatiens » dans l'ensemble, évoluent au sein de groupe ou bien tentent de trouver leur propre communauté comme par exemple dans *Loulou* où Nelly (Isabelle Huppert) quitte son mari pour suivre Loulou (Gérard Depardieu) : « chez Pialat, faire partie d'une famille, et plus largement d'un espace social quel qu'il soit, c'est faire partie des lieux qui devront être pleinement investis (même par la force). Tout détachement physique avec les lieux renvoie forcément à un divorce social »⁴⁰. C'est pourquoi les scènes de repas prennent une dimension importante dans la mesure où elles sont un moyen de réunifier le groupe dans un même lieu, autour d'une table. Elles servent aussi à catalyser les tensions au sein du groupe et à montrer la distance entre chacun.

Le film fait apparaître les déplacements successifs de Suzanne au sein de différents groupes sociaux auxquels celle-ci ne parvient pas à s'adapter.

La désinvolture du personnage passe également par le biais de sa nudité. Le spectateur est confronté de manière directe au corps nu et désirable de la jeune fille. Joël Magny, dans son ouvrage, parle du « *sexe sans alibi* »⁴¹ chez Pialat en tant qu'abolition de toute forme de pudeur vis-à-vis de la sexualité du personnage. Cette dernière est une des préoccupations permanentes du cinéaste et n'a pas besoin de médiation. L'acte sexuel en lui-même n'est jamais montré : on assiste toujours à l'avant, à l'après. C'est parce que le sexe n'est pas lié à un sentiment d'amour, il est la manifestation des pulsions de désir

⁴⁰ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, 2004, p. 154.

⁴¹ Joël Magny, *Maurice Pialat*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », p.65.

du corps de Suzanne. Il est intéressant d'observer ce regard nouveau porté sur la sexualité féminine, non plus traitée sur un mode romantique bien trop cliché. La jeune femme multiplie les conquêtes masculines et semble mue uniquement par son instinct. Ce rapport au sexe n'est pas admissible par la morale commune, particulièrement bien incarnée dans le film par le frère qui ira jusqu'à traiter sa propre sœur de « trainée ».

Car son corps refuse de se soumettre à des codes sociaux trop pesants.

On ne peut évidemment pas omettre d'observer le rapport que ces femmes entretiennent avec le sexe masculin. Les corps de notre étude sont des corps féminins, qui n'échappent pas à la pression des hommes. Suzanne, Mabel et Wanda vivent des relations conflictuelles avec les hommes : qu'il s'agisse d'un frère, d'un père, d'un amant ou d'un mari. La vision patriarcale de la femme, présente dans ces trois films est un point qui permet de les rapprocher, même si les modes de figuration sont différents. Suzanne se heurte à l'autorité d'un frère trop protecteur et jaloux et à un père aimant mais absent. Elle multiplie les conquêtes sexuelles tout au long du film. A de nombreuses reprises, le frère, lors des scènes de dispute avec la mère, n'hésite pas à frapper sa sœur violemment. Il n'incarne en rien la figure de l'aîné protecteur dont il se revendique pourtant. Suzanne entretient également un rapport ambigu avec les garçons avec lesquels elle couche et n'hésite pas à jouer de son corps. On a le sentiment que son corps est pour elle un véritable moyen de duper et d'assouvir ses besoins personnels. Elle entretient constamment un rapport de séduction avec les hommes, rapports parfois même à la limite de l'inceste comme on le voit avec le père et le frère. Il y a donc chez ce personnage, plus que pour Mabel et Wanda, une forme de fausse innocence, car Suzanne a conscience du pouvoir envoûteur de ses formes féminines et elle n'hésite pas à y recourir.

Mabel est, elle, trop dépendante d'un mari qui ne cesse – malgré l'amour inconditionnel qu'il lui porte – de lui donner des ordres ou de la gifler pour stopper ses crises d'hystérie. On a cependant l'impression que cette violence est, quelque part, souhaitée par elle, comme si la collision des corps était sa manière propre d'être au monde.

Dans la scène de repas où Mabel a préparé le repas pour les collègues de son mari, le corps de la jeune femme est souvent obstrué par celui d'un des ouvriers. La caméra film les regards inquiets de Mabel qui observe l'assemblée d'hommes autour d'elle. Le cadrage vient donc souligner le poids de la figure masculine au sein du foyer. Mabel ne semble pas avoir conscience des limites sociales qui existent entre les sexes et agit selon des pulsions qui ne seraient pas encore cadrées par des normes.



Une femme sous influence (29'18)

Quant à Wanda, après avoir abandonné un mari malveillant, elle s'associe ensuite avec un amant-gangster égoïste qui l'exploite. Lorsqu'ils sont en voiture, Dennis touche la cuisse de Wanda. Ce geste, qui pourrait s'apparenter à un moment de tendresse entre eux, apparaît davantage ici comme un geste maladroit et vulgaire soulignant les pulsions animales de l'homme. Excepté au début, où apparaissent la belle-mère de Wanda et la nouvelle femme du mari, nous verrons aucune femme dans la suite du film. Wanda s'isole par l'unicité (au sens quantitatif) de son sexe qui n'est pas du tout représenté dans le film, elle en est la seule porte-parole. Barbara Loden instaure ainsi le décalage de son personnage en le plaçant dans un monde où règne la masculinité et où les référents sociaux sont exclusivement masculins. La question de la féminité est envisagée grâce au contrepoint constant du personnage.

On sent néanmoins que le rapport qu'elles entretiennent avec ces hommes est un rapport extrême, mêlé de rébellion et de soumission. Grâce à leurs corps, elles maintiennent avec eux une relation ambiguë, comme si une émancipation radicale ne pouvait advenir.

De par leur sexe, tout comme Mabel, Wanda et Suzanne se placent d'emblée dans un rapport d'exclusion sociale et ceci, en refusant de se soumettre aux normes qu'impose la société à leur condition de femme.

- **Contre les institutions**

Ces trois femmes, par leur excentricité, sont en marge de la société dans laquelle elles évoluent. Par le biais de leurs destinées particulières, elles s'érigent ainsi contre des institutions.

L'institution qui est présente dans les trois films à la fois, c'est la famille. Dans *A nos amours*, la famille est synonyme de prison et d'enfermement : elle n'est jamais un lieu d'épanouissement. La mère se réfugie dans l'hystérie, le père choisit de fuir et d'abandonner le foyer familial. La cellule familiale permet aux parents d'enfermer le corps de Suzanne pour la préserver de l'« hostilité » du monde extérieur – le père qui a peur du regard des garçons sur sa fille. Mais en réalité, c'est le huis clos qui est source de tous les dangers pour la jeune fille. Il n'y a pas d'intimité protectrice au sein de la famille. Les employés assistent aux disputes, assis passifs dans la profondeur de l'image. Le père fait irruption dans la chambre de Suzanne pendant qu'elle est avec son amie. L'unique solution, c'est la fuite. Celle du père d'abord, soudaine et inexplicée et, à la fin du film, celle de Suzanne elle-même. Aucune stabilité n'est possible au sein du groupe familial contre lequel l'héroïne s'insurge constamment. Ce n'est qu'auprès de ses amis, communauté élective, qu'elle semble épanouie. Au-delà de la famille naturelle, Suzanne a besoin de se rattacher à un groupe, celui de ses amis, sorte de horde primitive, pour se sentir exister. Les figures masculines ne sont plus un repère à la jeune fille : le père, trop

protecteur, finira par abandonner son rôle de pilier unificateur et le frère, aux tendances parfois incestueuses, ne parvient pas à soutenir sa propre sœur dont le corps insoumis l'effraie. Suzanne choisit donc de rejeter un monde qui dès le départ ne l'accepte pas. Se pose ici la question de l'inclusion et de l'exclusion du corps et de comment se dernier parvient ou non à s'intégrer dans son environnement.

Pour Mabel, la famille est une force. C'est en son sein que se réalise l'amour ultime, le partage et la compréhension entre les êtres. Mais elle est aussi source d'aliénation. L'institution familiale constitue un élément de référence fort dans *Une femme sous influence* car la quasi-totalité des scènes se déroulent à l'intérieur de la maison. La maison incarne le lieu de l'intimité, où l'on dort, mange mais c'est aussi l'endroit qui accueille l'extérieur, là d'où provient le danger. La famille implique la notion d'inclusion, de rattachement à une communauté mais, simultanément, en découle cette opposition aux « parasites » venant de l'extérieur. On pense par exemple au voisin qui, sous les supplications de Mabel, accepte de laisser la garde de ses enfants pour quelques heures à la jeune femme. Suivra juste après la longue séquence entre Mabel, Nick et le docteur Zepp à la suite de laquelle Mabel est internée en hôpital psychiatrique. La suite du film est montée de manière très elliptique, sans réelle scènes de dialogues, comme si le départ de la mère avait suspendu le temps du récit. Les séquences montrant Nick seul s'occuper des enfants dépeignent la solitude du personnage. Il se crée sa propre communauté, celle des ouvriers, solidaire.



Une femme sous influence (scène d'ouverture) : la solidarité ouvrière.

C'est la générosité prolétaire qui est montrée à ce moment du film, sans aucun a priori d'origine et de statut social. On y voit là l'altruisme du cinéaste pour les gens simples et sa volonté d'exprimer tous les aspects de la tourmente familiale.

Dans *Wanda*, la famille est d'emblée associée à une dimension juridique. La scène dans le tribunal où Wanda divorce et perd son statut de mère est traitée avec froideur et distanciation vis-à-vis de l'institution juridique. La jeune femme qui arrive en retard, par le fond du cadre, ses bigoudis sur la tête et une cigarette à la bouche – en dépit du « No smoking » inscrit à l'entrée de la salle – marque tout de suite l'écart entre la faiblesse d'une femme démunie et la toute-puissance de la juridiction. Mais Wanda n'apparaît cependant pas comme une victime dans la mesure où elle semble dépourvue de toute émotion. Ce qui apparaît dans *Wanda*, c'est le décalage – et le décadrage – constant d'un personnage au sein d'un système dont les références n'ont plus de sens.

La présence spectrale erre dans les rues d'une Amérique totalement désillusionnée. On notera en particulier la scène où elle se promène devant les vitrines d'un centre commercial. La première image de cette scène montre au premier plan le corps d'un mannequin dans une boutique qui cache complètement Wanda.



Wanda (20'06)

On note le décalage entre la taille disproportionnée des mannequins en vitrine et le corps plus petit et menu de Wanda qui vient renforcer le déséquilibre de l'image. On

retrouve dans cette séquence une critique de la société de consommation et du capitalisme américains en plein essor. Le corps mouvant et mobile de la jeune femme s'oppose à la fixité des mannequins. Le centre commercial, symbole de la montée du consumérisme de la société américaine, apparaît comme une sorte de musée de l'Amérique, avec ses poupées de cire immobiles, déshumanisées. Par le mouvement de travelling latéral, Wanda semble errer à travers une Histoire – et non plus uniquement l'histoire du film – dans laquelle elle ne parvient plus à s'identifier. Elle semble à la fois intriguée et fascinée par ces immenses poupées qui lui renvoient une image qu'elle ne reconnaît pas. C'est la rencontre entre l'humain et la monstruosité sans visage.

- **La revendication par le corps**

L'expression du corps chez Cassavetes est traitée sur le mode de l'hystérie. Mais au-delà d'un comportement excessif, Mabel, en passant par différents niveaux de transe, répand sa folie au monde. Sa force réside en cela : « La folie, c'est la critique ultime ». La folie s'inscrit dans un contexte social très précis. C'est en réaction à sa condition de femme au foyer que Mabel n'a d'autre choix que de se révolter par le biais de l'exacerbation des postures de son corps. Dans un entretien dans la revue *Positif* de 1976, à la question : « *C'est le premier de vos films où l'un de vos personnages présente des troubles mentaux. Cela vous a-t-il posé des problèmes particuliers pour le décrire ?* », Cassavetes répond : « *Écoutez : moi-même, je suis à moitié fou. Et je pense que tout le monde est au bord de la folie mais ne veut pas l'admettre et prétend que c'est l'autre qui a tort, que nous détenons la vérité. Je crois fermement que toute femme qui aime son mari et qui est mariée depuis un certain temps ne sait pas où investir ses émotions et que cela peut la conduire à la folie [...] (Mabel) n'est pas vraiment folle mais frustrée au-delà de ce qu'on peut imaginer. Elle ne sait pas quoi faire et surtout elle est inepte émotionnellement et dans les rapports sociaux* »⁴².

⁴² Entretien avec John Cassavetes, *Positif*, n°180, avril 1976.

Chez Wanda, le corps est passif, c'est l'action de « l'étant » : c'est l'incarnation qui crée le mouvement. Elle dérange par son décalage constant. Elle semble hors des choses mais pourtant son corps est bel et bien présent, voire encombrant. Comme nous l'avons vu précédemment, le corps de Wanda est souvent en bordure du cadre, dans la profondeur du champ voire hors champ.

Le corps apparaît donc comme l'unique « arme » de revendication pour nos trois femmes face à l'hostilité du monde extérieur. Ce qui déroute, ce sont les causes non expliquées – ou du moins non explicites – de cette lutte constante, qui semble davantage être un moyen de survie. Car plus que de simples revendications, Wanda, Suzanne et Mabel cherchent à l'intérieur d'elles-mêmes la sensation originelle de leur existence propre.

3. Retour à une « émotion pure »

- **L'intuition esthétique**

Le corps permet de créer de nouveaux enjeux filmiques et narratifs qui s'inscrivent dans une durée et un espace déterminé non plus par des référents extérieurs mais par l'expérience de leur propre sensation. On parle d'intuition esthétique au sens où la succession des images nous parvient par le biais d'une approche sensible aux choses qui prend en compte l'affect. L'approche sensible et physique de l'image tend à déconstruire la disjonction entre la représentation du corps et sa réalité charnelle. Elle annule ainsi toute distance artificielle vis-à-vis de ces corps et délivre une émotion esthétique toute à fait particulière.

C'est la spontanéité des corps qui permet d'appréhender la forme non plus sur le mode d'une intellectualisation (de la part cinéaste) mise en image mais, au contraire, de laisser libre court à un moment de création émanant de la source elle-même, c'est-à-dire des corps.

Car les corps de ces femmes, par l'intermédiaire de leur expérience sensible au monde, ne représentent plus uniquement le visible, ce qui est évident mais précisément ce qui se

tient à l'inconsistance des choses, ce moment de latence qui échappe. A propos de Mabel, Nicole Brenez dit : « *Elle cherche le secret de la voix, elle cherche le secret de la beauté, elle approche cet homme comme si elle redéfinissait le corps de l'autre et qu'elle y voyait bien autre chose que ce que nous y voyions avant qu'elle intervienne : elle voit la sensation du chant et elle nous en offre l'intuition* »⁴³. Les corps ne se règlent plus en fonction du récit et de son évolution mais en dehors – avant ou après – pour que les caractères et réactions des personnages deviennent les enjeux formels produisant une esthétique fondée sur leurs émotions.

C'est justement l'émotion qui émane de ces corps, tantôt meurtris, blessés ou épuisés. Le geste à l'état primitif permet d'interroger le rapport premier au monde, à savoir une expérience sensible et donc de retrouver l'émotion des origines.

Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : comment parvenir à saisir ce qui émane du corps et de la pensée ?

L'intuition corporelle se situe justement au dehors de la consistance des choses. Par la modification de la conscience, elle fait surgir le geste de l'image. Elle ramène à la surface de l'image sa nature ontologiquement mouvante et restitue le sens. Il y a, dans chacun de ces films, une oscillation permanente entre le ressenti et le récit. Le récit ne peut advenir que par les sensations du corps qui transitent par le biais de l'esthétique. Il s'agit donc dorénavant de se détacher de tout référent et de décrire un sentiment qui émane des situations.

On assiste à un affrontement perpétuel entre l'Ethos (l'attitude des personnages) et la fiction dans le but de créer une « alliance esthétique ».

Le plan séquence est la figure « *la plus apte à dégager la naissance, le cheminement et la propagation de l'affect* »⁴⁴. C'est ce dont parle Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement* : « *Dès que nous quittons le visage et le gros plan, dès que nous considérons des plans complexes qui débordent la distinction trop simple entre gros plan, plan moyen et plan d'ensemble, il semble que nous entrions dans un « système d'émotions » beaucoup plus*

⁴³ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

⁴⁴ Joël Magny, *Maurice Pialat*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », 1992, p.

subtil et différencié, moins facile à identifier... »⁴⁵. Ce « système d'émotions » permet de créer un nouveau réseau de lecture au sein de l'image filmique et d'ouvrir et valoriser la place du hors champ.

La sensation devient un cadre autonome par lequel les éléments filmiques transitent.

- **Le « corps-vérité »**

En quelque sorte, la manière dont ces corps sont filmés permet de redonner à ces derniers une visibilité qui s'était perdue sous les apparences, les artifices d'une mise en scène auxquels ils étaient devenus contraints. L'authenticité de ces corps révèle par là même une vérité inhérente et intrinsèquement liée aux personnages.

« Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire, ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre l'impensé, c'est-à-dire la vie. Non pas que le corps pense mais, obstiné, têtu, il force à penser ce qui se dérobe à la pensée, à la vie »⁴⁶.

Les corps ont donc cette capacité à faire émerger d'eux-mêmes la vérité de leur propre personnage. En faisant accepter au spectateur les carences narratives, le personnage inclut ce dernier dans son rapport à l'intégralité de l'espace filmique dans son intégralité et à la création elle-même.

On pense évidemment à la notion de « corps-vérité » développée dans le cinéma de la modernité. Cette notion apparaît ici au sens d'une authenticité des corps qui invoquent un retour aux postures primordiales incluant inéluctablement une position de rejet face à un environnement qui lui est tronqué. Si les paroles sont trompeuses, les réactions que provoquent sur les corps les éléments filmiques sont les garantes d'une vérité. L'immobilité de Wanda, par exemple, traduit davantage l'impasse existentielle dans laquelle elle se trouve que les paroles, quasi inexistantes, du personnage. Suzanne, par ses déplacements imprévisibles, ses gestes brusques et inattendus, en dit bien plus sur

⁴⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1983, p.145-172.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Chapitre 8 : cinéma, corps et cerveau, pensée, Cinéma II, Éditions de Minuit, Collection Critique, Paris, p.246.

son état de « crise » contre les gens qui l'entourent que si elle prononçait des mots. Mabel, même si elle tente de se raccrocher aux liens sociaux de la femme et mère au foyer, ne peut réprimer les grimaces qui caractérisent sa nature profonde.

L'idée de « corps-vérité » désigne en réalité la capacité des corps à prendre le pouvoir sur les éléments formels et narratifs du film et, de cette union, à faire émerger une vérité qui leur permet de se placer dans un espace qui leur est propre et de définir qui ils sont.

- **A la recherche d'une identité**

Ces corps s'inscrivent au sein d'une expérience intime. Ils vivent une aventure existentielle unique. L'esthétique engendrée par le corps naît de la volonté de combler une faille interne qui empêche ces femmes de suivre leur propre voie. Si *Wanda* n'est pas un road-movie classique américain des années 1970, le film s'inscrit néanmoins dans le courant cinématographique de l'« errance » et de cette incapacité des êtres à s'identifier à des référents sociaux et culturels existants. Suzanne, à sa manière, éprouve tout au long de *A nos amours* un voyage interne et initiatique de l'adolescence à l'âge adulte. Mabel, elle, jongle difficilement entre différents rôles : celui de mère aimante, d'épouse dévouée et de femme à part entière. Si les corps recherchent sans cesse le décadre c'est parce qu'ils n'ont pas trouvé leur place, mais pas uniquement au sein de l'histoire. Ces femmes se font les porte-paroles de la marginalité, des laissés-pour-compte.

D'un point de vue technique, les gros plans sur les visages semblent traquer l'intériorité des personnages. Le visage est communément ce qui reflète l'identité, l'individualité. Le gros plan serait donc la valeur de plan par excellence permettant de délivrer la vérité de nos personnages. Cela pose en même temps la question du statut de l'image et de sa part de crédibilité si l'on considère qu'elle est elle-même une identité filmique préétablie. Le gros plan serait donc une manière de faire apparaître l'image intérieure de l'image.

Comment mettre en image une identité si le sujet lui-même n'a pas conscience de ce qu'il est ? Comment penser le rapprochement entre l'identité d'un corps la notion d'une perte irrémédiable de soi, d'un deuil identitaire non terminé ?

Car si, comme nous l'avons vu précédemment, ces corps se caractérisent par leurs oppositions multiples, c'est parce qu'ils tendent à recomposer leur identité à partir de modèle qu'ils réinventent eux-mêmes. Les corps procèdent au montage de leurs identités en choisissant de reconstituer leur unité organique. On assiste à l'avènement d'une chair qui se transforme en langage et se pense.

Partie III : Le corps à l'origine de la création : la fécondité cinématographique

« Les corps de l'écran, à un moment, ont été comme défaits de leur forme bienséante, réexposés, ensauvagés, violentés, retournés vers le primitif de leurs origines cinématographiques »⁴⁷.

1. Le corps féminin ou l'acte créatif par excellence

- **Enregistrer des corps : l'autoréflexivité cinématographique**

Les corps auxquels on a affaire ici dépassent largement le cadre qui leur est assigné. Ils ne sont plus utilisés – comme c'était le cas dans la fiction classique – au service d'un récit et d'une esthétique tout puissants. Le corps devient le médiateur narratif et formel mais c'est aussi lui qui permet de rompre et de prendre de la distance avec les situations. Car il dépasse toutes les limites observées précédemment, c'est parce qu'il propose une réflexion au-delà de l'histoire du film elle-même. Enregistrer les moindres gestes du corps, c'est montrer l'action qui se déroule et cela renvoie à l'ancrage temporel du corps perçu avant tout au présent. Le « filmage » de ces corps est à la fois un moyen de montrer une action en cours mais aussi de penser simultanément ce qui est en train de se jouer à l'écran. Selon Albert Laffay, « *tout est toujours au présent au cinéma* »⁴⁸. Le corps est éminemment enraciné dans le présent matériel, visible et palpable. Un personnage se situe, à première vue, dans le « ici et maintenant » de la scène. Pourtant, la mobilité du corps semble englober simultanément l'action à venir, comme mue par une force d'anticipation. Elle ne reflète donc pas uniquement le présent mais porte aussi en elle le passé et le futur de l'histoire.

⁴⁷ Antoine de Baecque, *Le lien à l'œuvre : fragments pour une histoire du corps au cinéma*, revue Vertigo, n°15, 1996, p.16-17.

⁴⁸ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964 in *Le récit cinématographique*, Cinéma et Récit II de A. Gaudreault et F. Jost, Nathan Université, 1990, p. 101.

En quoi le corps de la femme est-il un moyen de penser au-delà du film ? En quoi le corps féminin devient-il l'incarnation de l'acte créatif en marche ? En quoi le corps permet-il, en définitif, de penser le cinéma ?

On ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit ici de corps féminins. Si Loden, Pialat et Cassavetes ont choisi d'en faire les personnages principaux de leurs films, ce n'est certainement pas un hasard. Ces femmes, en effet, portent en elles la marque d'une fécondité cinématographique qui permet d'interroger et de penser le médium lui-même. Si l'on sait que la fonction ontologique du cinéma est d'enregistrer les corps, et ce depuis le premier film des Frères Lumières, il est intéressant d'observer comment le corps supplante le dispositif filmique et dicte sa propre mise en scène.

La réciprocité entre corps et cinéma amène une manière tout à fait inédite de réfléchir sur le médium : si le cinéma fait naître une réflexion sur le corps, le corps peut lui aussi penser le cinéma. Car il a la capacité de produire une pensée éminemment cinématographique sans aucun autre support que lui-même. Il réaffirme la nécessité de retourner aux sources d'un art pour générer de nouveaux modes de figuration.

Il semble que le cinéma ait eu besoin, à un moment donné de son histoire, de retourner au contact de la matière afin de re-déterminer ses propres enjeux initiaux. Il s'agit donc pour le médium de replonger en lui-même et de redéfinir les fondements de son esthétique. Corps et cinéma font ensemble la promesse d'une véritable alliance esthétique. On peut parler de fusion entre le sujet (le cinéma) et l'objet (le corps).

- **La mobilité cinématographique**

Que signifie le terme de « mobilité cinématographique » ? Avant tout, cette expression désigne la fonction du cinéma qui, contrairement aux images figées de la photographie met en scène des images mouvantes, reproduisant les mouvements du réel. La mobilité

cinématographique comme on l'entend ici, renvoie à la capacité du médium à montrer l'expression du corps, offrant à celui-ci la possibilité de se placer là où on l'on ne l'attend pas et de créer un tissu de relations que seule une attitude corporelle relie. Le corps devient donc un espace cinématographique en soi. Il réalise la synthèse entre le signifié humain et le signifiant cinématographique.

Comment penser l'acte de création en train de se faire ?

Le dispositif filmique entier – valeurs de plans, mouvements de caméra, plans séquences, caméra fixe ou à l'épaule – s'adapte à la mobilité du corps. La caméra quitte son simple poste d'observation et s'inscrit dans l'action physique. Cette mobilité cinématographique n'est plus seulement une « *mobilité domestiquée devenue machinale au service de la mise en scène* »⁴⁹ ; elle offre ainsi une mise en scène propre, qui s'adapte totalement aux déplacements à l'intérieur du cadre. Il n'y a plus de frontière entre l'espace filmique et l'« espace de la pensée cinématographique ». L'interaction qui en découle implique ainsi un tout nouveau rapport au corps qui devient en lui-même un espace de création infini et toujours mouvant.

« *Il faut que la caméra invente les mouvements ou positions qui correspondent à la genèse des corps, et qui soient l'enchaînement formel de leurs postures primordiales* »⁵⁰

Parfois, le dispositif filmique s'immobilise et c'est le corps qui prend le relai et assure la mobilité à travers le cadre. L'énergie ne découle pas du rythme d'un montage externe mais s'intensifie par la montée en tension des corps eux-mêmes qui dynamisent la scène et donc l'image filmique. On l'a vu précédemment lors de la scène de dispute entre Suzanne et sa mère filmée presque totalement en plan séquence et à distance des personnages. Dans *Une femme sous influence*, on peut penser par exemple à la scène, à la fin du film, où Mabel, après s'être violemment emportée, se réconcilie avec son mari : elle est allongée sur le lit avec Nick et les enfants, son visage occupe la majeure partie du

⁴⁹ Jane Guéronnet, *Le geste cinématographique*, Cinéma et Sciences Humaines, Université Paris X-FRC, 1987, p.85.

⁵⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma II, Collection Critique, Editions de Minuit, 1985, p.264.

cadre, en très gros plan, et ce sont les tics, les expressions de son visage qui donnent du mouvement à l'image. Dans *Wanda*, la première séquence dans laquelle apparaît Wanda montre dans une maison qui semble a priori dénué de présence humaine, puis, par un simple (et lent !) mouvement de caméra, on aperçoit une masse qui se met peu à peu à bouger et qui laisse découvrir le corps du personnage. On retrouve donc dans chacun des films une similitude esthétique qui consiste à placer le dispositif filmique en retrait pour se concentrer sur une mobilité uniquement corporelle qui vient envahir l'écran.

Au-delà de la dimension esthétique nouvelle qu'apporte la mobilité au cinéma, celle-ci permet également de déplacer le point de vue d'observation sur le sujet. Filmer des corps ne reviendrait non pas seulement à les montrer en mouvement à travers l'image, en fonction de situations narratives précises mais, également, à saisir dans cette mobilité qui leur est propre un cheminement de pensée issu de leur expression. L'interaction entre la mobilité du cinéma et celle du corps permet de repenser le médium cinématographique depuis ses origines pour en extraire une nouvelle forme.

Le corps permet de rappeler au cinéma qu'il peut penser et réfléchir un monde en dehors de toutes normes extérieures. Tout comme le corps plonge en lui-même pour y trouver sa propre vérité, le cinéma doit lui aussi entrer en lui-même pour revendiquer une vision artistique singulière des choses.

2. Le corps : lieu de la connaissance

De la relation corps-cinéma naît une réflexion sur l'art cinématographique. Celle-ci émane non plus d'un mode d'intellectualisation extérieure mais de l'émergence d'un espace de création situé en dehors de toute représentation déjà établie.

« Le rythme du film, qui se définit entre le temps et la matière, s'inscrit dans les corps – qu'il s'agisse du corps humain, animal, végétal ou structurale –, et se laisse modifier par leur résistance, par leur durée, jusqu'à ce que la narration, forme dominante de la

représentation, s'ébranle et laisse la place à un discours non narratifs et à d'autres modes de connaissance »⁵¹

- **Question de la représentation : des corps spectaculaires ?**

On ne peut écarter complètement la dimension « divertissante » inhérente au cinéma, son caractère spectaculaire. L'art cinématographique relève d'une forme de spectacle porté par l'écran de cinéma, sur une durée et dans un lieu précis. Bien que leurs corps semblent refuser toute forme de soumission, Suzanne, Wanda et Mabel sont bel et bien des personnages de cinéma, dont l'existence est tout de même soumise et définie par les histoires auxquelles elles appartiennent.

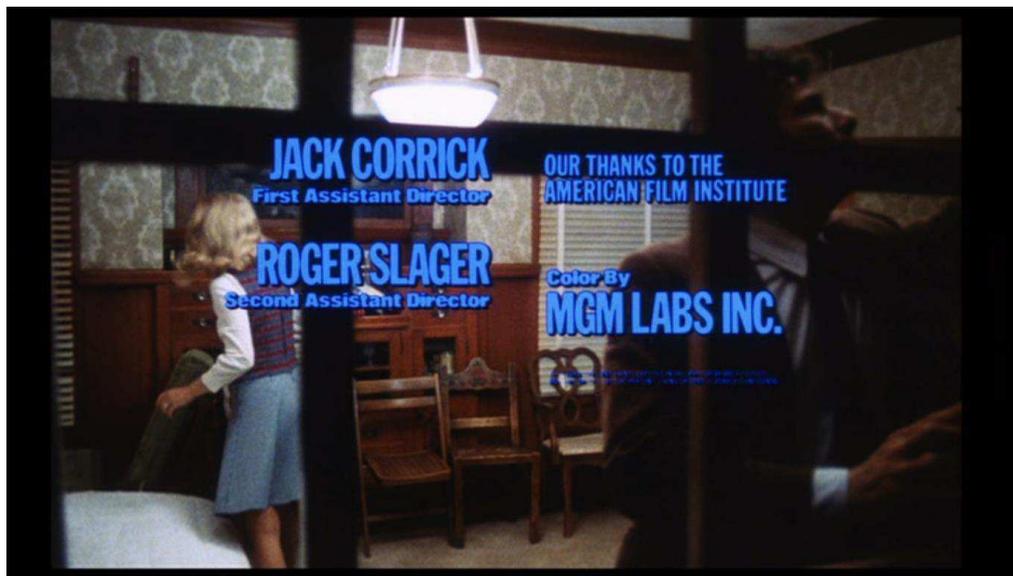
Est-il réellement possible de considérer le corps en dehors de toute représentation ? Comment différencier l'authenticité intime du leurre de la représentation ? Si le corps choisit de prendre de la distance avec ce qui l'entoure pour en proposer une nouvelle vision, quelle expression choisit-il d'offrir ?

Mabel ne cesse d'envoyer des signes à travers ses mimiques et ses grimaces de manière parfois burlesque et théâtrale. Pour tenter de communiquer avec les gens, elle doit passer nécessairement par le biais de ces simulacres. Elle se contorsionne, chante, modifie le son de sa voix, danse parfois : elle nous livre un vrai spectacle, sur une scène improvisée qui n'est autre que son lit, la salle à manger où le jardin, des lieux que l'on identifie a priori comme des « espaces du quotidien », des lieux intimes. La mise en scène est orchestrée par le personnage lui-même au sein de l'univers diégétique. Son excentricité est-elle un moyen de signifier la perte d'un monde devenu artificiel et brouillé par des codes de représentation ?

⁵¹ *La représentation du corps au cinéma*, Revue d'Etudes Cinématographiques, automne 1996, vol. n°7, p.90.



Une femme sous influence (56'25)



Une femme sous influence (2'19'55)

Les disputes qui démarrent « au quart de tour » dans *A nos amours* n'amènent jamais de véritables solutions et semblent masquer grossièrement l'impossible communication entre les êtres. Parfois même dans le jeu, on a l'impression que les personnages simulent des réactions démesurées afin de percuter l'autre et provoquer l'échange. Les plans sont souvent fixes, les scènes filmées en plan séquence et nombreux sont les surcadres dus aux montures de portes et aux fenêtres. On a l'impression d'assister à du théâtre filmé. Le générique apparaît dans la dernière séquence du film, avec en fond un air de jazz. On

y voit Nick refermer la porte fenêtre à la manière du rideau de théâtre qui retombe sur les comédiens, quittant déjà le plateau, signifiant que le « spectacle » est terminé.

Dans *Wanda*, ce sont des gestes brusques, des gifles, les rejets que subit continuellement la jeune femme, qui donnent l'impression d'une représentation totalement déshumanisée du monde. Loden joue volontairement avec les codes esthétiques du road movie afin de mieux les détourner. *Wanda* s'inscrit dans l'héritage culturel d'une Amérique moderne en plein essor, avec ses plaines qui s'étendent à perte de vue, les kilomètres parcourus en voiture... Mais le personnage ne « colle » pas avec l'archétype de l'« american dream » car il est en perte des repères culturels de cette société. Wanda se retrouve face à une Histoire dans laquelle elle ne se reconnaît pas.

Confrontés aux « échecs » de l'existence, les personnages explosent. De manière générale, ce sont des corps qui en font trop. L'excès est leur seule façon de faire éclore leur propre vérité. La mise en scène du corps se met au service de la catharsis humaine afin de délivrer les personnages du poids d'une représentation qui n'a désormais plus de sens pour eux. Ceci annule la dichotomie qui avait été auparavant établie et admise : à savoir, la représentation du corps d'une part et, d'autre part, sa réalité physique. C'est pourquoi le corps se manifeste par une perpétuelle revendication charnelle.

L'excès permet-il de traiter le monde de manière parodique ?

Les situations quotidiennes dans lesquelles évoluent Mabel et Suzanne font l'objet d'une exacerbation de l'émotion qui entraîne elle-même la propre théâtralisation des personnages. Qu'il s'agisse de retrouvailles familiales dans *Une femme sous influence*, d'un repas de famille dans *A nos amours*, on remarque, qu'à chaque fois, le corps assure sa propre imbrication dans l'espace filmique. Le personnage pousse à outrance la sensation générée par un événement (l'émotion de Mabel à son retour chez elle, le retour du père dans *A nos amours*). Son corps devient alors le seul prisme par lequel la situation se révèle. L'image étant une représentation sensible de son objet, la confrontation physique – incarnation de l'appréhension sensible – et de l'image filmique exprime une représentation originelle du monde.

Chanter, crier, se battre deviennent des moyens de condamner un univers devenu absurde et dans lequel les relations entre les êtres sont dès le départ faussées. C'est grâce à cette distance que les personnages parviennent à « survivre ».

Dans quelle mesure ces corps « tout-puissants » ne sont-ils pas un leurre ? Peut-on parler de « corps-manipulateurs » ? La scène de la représentation n'est-elle praticable que si elle reste mesurée et distante ?

Le corps, par sa spontanéité et ses excès, est, en soi, une représentation absolue, ancrée dans le monde. En définitive, par sa volonté de décadre constant, il fait le choix de se placer en dehors d'une posture déterminée par des schèmes traditionnels. L'enjeu est pour lui de créer la dissension afin de mettre en lumière l'inadéquation avec des référents codés qui n'ont plus de sens. Ce procédé inédit dérouté le spectateur qui n'a plus ses repères habituels (spatiaux, narratifs...) et peut en arriver à développer de la méfiance vis-à-vis de ce qui lui apparaît comme incompréhensible et inquiétant.

Le dispositif filmique sert justement à capter les attitudes qui elles, même si elles ne sont plus coordonnées, sont le gage d'une authenticité profonde. Déstabiliser la réception spectatorielle n'a pas pour but de tromper le public. Au contraire, il s'agit de déplacer le regard du spectateur afin de lui donner d'autres clés d'interprétation d'un système.

« Le geste redéfinit un régime de représentation : en brouillant l'espace de médiation, il instaure une forme d'immédiateté qui sera interprétée comme une nouvelle forme de représentation »⁵²

Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, fait le rapport entre la notion de spectacle et la question de la représentation et de la dichotomie qui apparaît entre eux : « ... il ne s'agit plus de suivre et traquer le corps quotidien, mais de le faire passer par une cérémonie, l'introduire dans une cage de verre ou un cristal, lui imposer un carnaval, une mascarade qui en fait un corps grotesque, mais aussi en extrait un corps gracieux ou glorieux, pour

⁵² *Réactivation du geste*, sous la direction de Judith Abensour, Le Gac Presse, Ecole Sup des Beaux-Arts Tours, Angers, Le Mans / Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, 2011, p.8.

atteindre enfin à la disparition du corps visible »⁵³. Le corps est considéré comme un mode de présence non plus seulement humaine mais cinématographique. Tout comme lui, le cinéma adopte une posture : celle d'observation du monde et de ses représentations. Il nous interroge sur la part d'invisibilité, dorénavant primordiale, contenue dans ce monde. C'est en cela que « *l'image force à se confronter à la séparation dialectique entre présence et représentation* »⁵⁴.

Loden, Pialat et Cassavetes sont des cinéastes qui confèrent une large place à l'improvisation des acteurs, qui n'est pour autant pas un gage d'authenticité. Elle permet cependant de retrouver une posture ontologique humaine, celle de l'étonnement. L'étonnement est une posture féconde dans la mesure où elle permet de s'émanciper des préjugés et des dogmes préétablis, parfois archaïques. Ce que l'on entend donc au sens d'authenticité, c'est un retour à la spontanéité, valeur esthétique stimulante qui se manifeste par les actions brutales des corps qui cherchent, à tâtons, à trouver leur propre (re)connaissance.

Si nous avons tant insisté jusqu'ici sur la dimension matérielle et palpable du corps, c'est parce que celui de l'acteur constitue un matériau brut à partir duquel le film se crée. Dans son ouvrage sur Maurice Pialat, Marc Chevrie qualifie le cinéaste de « sculpteur » qui façonne petit à petit sa statue (le film) : « *sa matière, ce qu'il travaille, ce sont les corps. Ces corps qui se tournent autour, explosent en cris, en gestes, en coups dans une sorte de sculpture en mouvement où il s'agit de traquer les acteurs, de leur faire subir le « traitement » du tournage pour les atteindre à vif. Ni acteurs, ni modèles : des corps. [...] Mieux : des natures* »⁵⁵. Le terme de « natures » met en évidence la « méthode Pialat » qui consiste à saisir l'essence même des acteurs dans leur état primitif et à conférer au corps la place centrale dans la mesure où il « est », au sens où il « existe », en dehors de toute représentation arbitraire.

⁵³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma II, Collection Critique, Editions de Minuit, 1985, p.247.

⁵⁴ Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*, Edition du Cerf, Nouvelle édition argumentée, Paris, 1987, p.12.

⁵⁵ Marc Chevrie, « Pialat et la Nouvelle Vague » in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, Catalogue dirigé par Sergio Tofetti et Aldo Tassone, 1992, op. cit., p.72.

Plus largement, le « corps à corps » entre le corps et le film qui se crée amène à la construction d'un univers physique indispensable pour pouvoir retrouver l'origine de l'acte créatif au travers du corps.

- **La trace organique**

Les corps sont éminemment ancrés au présent. Mais, par leur instabilité, ils semblent toujours mus vers l'avant, reléguant le présent dans un passé proche mais néanmoins révolu. Partout où il va, le corps laisse une empreinte, une trace. Il implique ainsi la question de la postérité cinématographique et la capacité du cinéma à marquer sa propre histoire mais aussi l'Histoire de l'Humanité en général. On peut assimiler la mémoire du cinéma à la mémoire d'un corps qui porterait en lui les traces du passé. Le cinéma est donc le moyen d'enregistrer les traumatismes physiques et de témoigner. A la manière d'une pellicule photosensible, les sensations du monde s'impriment sur la « pellicule corporelle » et s'animent grâce aux mouvements du corps.

Que signifie la trace du corps ? De quelle manière le corps laisse-t-il sa propre trace après son passage ?

Nous parlons de trace au sens d'empreinte, indélébile qui atteste du parcours d'un corps et témoigne de son incidence dans un lieu donné. Après son passage, l'espace en sort modifié et permet au récit d'avancer. La trace organique donne un sens singulier aux événements qui se déroulent dans le film. Si, comme nous l'avons vu plus haut, tous les repères formels et narratifs sont tronqués, comment le spectateur peut-il encore se raccrocher à des référents à l'intérieur du film ? La matière organique devient alors le seul guide du parcours filmique dans son intégralité, faisant apparaître l'authenticité du corps comme un gage de vérité car l'émotion qui en émane ne peut être manipulée. Et c'est souvent ce qui trahit nos femmes.



A nos amours (37'11)

Dans *A nos amours*, la seule scène de réelle intimité entre le père (interprété par Maurice Pialat lui-même) et la fille prouve bien que le corps ne peut mentir. En effet, le père fait remarquer à Suzanne qu'elle a perdu une de ses deux « fossettes ». Ce passage, très tendre, évoque de manière poétique le passage de la jeune fille à l'âge adulte et la nostalgie d'un passé peut-être plus paisible pour la famille.

La scène des « spaghettis » avec les ouvriers attablés montre clairement le mal-être de Mabel, femme au foyer, qui dénote parmi cette assemblée d'hommes. Le regard fuyant, ses sourires frénétiques traduisent le malaise dans laquelle elle se trouve.

Avec Wanda, le cheminement corporel est différent dans la mesure où le corps de la jeune femme ne semble pas trouver d'ancrage au sein de l'histoire. Loden choisit donc d'incarner son personnage au sein de l'image cinématographique. Par le processus d'impression sur la pellicule, le corps de Wanda s'imprègne au sein de l'image et se raccroche tant bien que mal à une histoire qui n'est pas la sienne.

On peut lire sur le corps des personnages les traces de leurs souffrances. Mieux qu'une parole, ces marques nous en disent bien plus long sur leurs sentiments : elles sont les signes extérieurs de l'intériorité des personnages. D'un point de vue plastique, la trace organique laissée par le corps imprègne chaque image et confère une dimension organique aux plans eux-mêmes. Le corps s'ancre dans l'image et assure le raccord entre

les plans. Le montage prend littéralement vie grâce aux traces que semblent laisser les corps derrière eux, à mesure qu'ils avancent dans l'espace, dans la narration et dans l'univers filmique tout entier.

Comment croire à l'héritage d'un corps si l'on considère que le cinéma met en scène l'Histoire ? Dans quelle mesure le cinéma ne dénature-t-il pas l'Histoire ?

Le traitement du corps au sein de ces films est une manière d'affirmer la capacité du cinéma à penser singulièrement l'Histoire. La pellicule cinématographique constitue elle-même une « trace mémorielle », à la manière de documents d'archive, qui permet de conserver la mémoire humaine à travers le temps. Plus qu'une simple « fonction enregistreuse », le cinéma s'attarde sur les blessures, les tourmentes enfouies au sein du corps de ces femmes et tente, non pas d'en trouver les fondements, mais de lever le voile sur un « sentiment » qui s'incarnerait dans l'absence de « preuves visibles ».

Lorsque l'on considère la dimension historique d'un sujet, il est forcé de prendre en compte le point de vue par lequel l'histoire advient. Ici, il s'agit du point de vue de femmes. On peut se demander en quoi le corps féminin est propice à marquer différemment l'Histoire. C'est sans doute parce que la femme a jusque-là toujours été considérée non pas comme le sujet de l'Histoire mais comme un simple objet. En la faisant passer d'objet à sujet, on a transformé une conception historique acquise, mais qui désormais ne parvient plus à adhérer au sujet. Les corps de Mabel, Wanda et Suzanne deviennent ainsi les seuls référentiels possibles et les seuls garants d'une Histoire perdue et à « retrouver ».

- **Dessiner un autre cadre**

Des corps sans cadres. L'idée d'un corps sans aucune limite, sans aucune barrière, comme entité autonome ne peut être appréhendée comme une fin en soi. On peut envisager la disjonction du corps avec les éléments qui l'entourent justement parce que ce dernier propose, parallèlement, un autre système de combinaison du monde. Le corps produit un autre intervalle spatio-temporel, comme si le rêve cinématographique – et

l'enchaînement mécanique des images sur la pellicule – s'incarnait littéralement dans le mouvement de la chair. La capacité qu'aurait le cinéma à révéler la dimension onirique du monde est tirée de la théorie du « rêve préfabriqué » de Jean Epstein (1897-1953) selon laquelle la caméra serait apte, en tant que « machine cinéma », à transformer le rêve en une conscience extrêmement lucide. Le cinéma permettrait ainsi de « *produire une pensée non humaine ou inhumaine, en lien direct avec la matière, les choses [...] l'ambition, répétée sans cesse, que le cinématographe puisse altérer le cours du temps, afin de révéler un monde similaire à celui du rêve, un monde où les effets remplaceraient les causes, où les simultanités pourraient être étirées en succession, et les successions, comprimées en coïncidences* »⁵⁶. Le corps, en redéfinissant les enjeux formels, introduit la possibilité d'imaginer un ailleurs hypothétique, en déplaçant uniquement le point de vue d'observation du monde.

Des corps sans cadres. Des corps qui, parce qu'ils ne réussissent plus à matérialiser leur existence (intérieurité) dans leur environnement (extériorité), se mettent à générer, en eux-mêmes, des cadres parfaitement autonomes, et ce, grâce à une perception purement sensible et subjective.

Chez Suzanne et Mabel, l'intérieur étouffant du foyer familial sert justement à révéler une volonté pour ces deux femmes (issues de milieux socio-culturels différents) d'imaginer, de créer un autre « cadre de vie » dans lequel elles pourraient pleinement s'épanouir mais qu'elles sont donc obligées d'inventer seules, invitant le spectateur à faire appel à sa faculté de projection en dehors du film. Dans *A nos amours*, le corps traqué au cœur de l'image, devient une forme improbable qui introduit un cadre à l'intérieur du cadre filmique. L'enracinement au sein d'un même endroit ne semble jamais possible : l'instabilité traduit ainsi l'impossibilité pour Suzanne de s'ancrer dans un lieu unique. Le décadage est la seule solution pour elles de survivre en proposant un nouveau cadre de relation espace-temps. Dans *Une femme sous influence*, on retrouve cette même instabilité chez Mabel et le besoin de se réfugier dans un « cadre-folie » dont

⁵⁶ Camille Bevilacqua, *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Série Esthétique, 2011, p.11.

l'organisation d'abord mentale, déborde les limites du corps et se répand dans l'univers filmique.

Chez Wanda, c'est quelque peu différent dans la mesure où ce ne sont pas les quatre murs d'une maison qui la retiennent. Elle est très souvent dans la rue, se déplace en voiture, marche dans des terrains vagues... La sensation d'étouffement renvoie ici au « cadre socio-culturel » d'une époque auquel le personnage ne se retrouve pas. Le corps a besoin de s'émanciper de référents sociaux codés et étriés qui bouleversent l'organisation interne du personnage. Mais, au-delà du simple rejet de la société dans laquelle elle vit, Wanda agence à sa manière les éléments qui l'entourent dans un désordre apparent qui perturbe et met en avant leur absurdité : elle est affublée de bigoudis dans les lieux publics, elle dort par terre, elle suit un homme qu'elle ne connaît pas... On a l'impression d'assister au dérèglement d'un système dont le personnage en serait la manifestation. En définitive, Wanda « s'amuse » à déplacer et replacer des référents sociaux et propose une nouvelle disposition à l'intérieur du cadre.

Le corps sexué se révèle être en soi un « cadre significatif » qui propose un nouveau réseau de correspondances des éléments filmiques. A la manière d'une mise en abîme, le corps offre la possibilité de faire apparaître d'autres cadres à l'intérieur du simple cadre délimité par les quatre côtés de l'écran.

Le nouveau traitement de la femme au cinéma permet-il de parler d'image féminine, de cadre féminin ?

Les images sont la matière du cinéma. La confrontation des deux matières, l'image donc d'une part et le corps d'autre part, renforce la dimension autoréflexive du médium cinématographique et dépasse la représentation habituelle qui place l'objet d'un côté et le sujet de l'autre. La compénétration entre sujet et objet donne vie à un nouvel espace, grâce à une hyper conscience. Le corps féminin est un cadre cinématographique en soi car il contient la sensation qui, à elle-seule, constitue un cadre autonome.

3. Émergence d'un sexe

Le questionnement sur le rapport entre les sexes au cinéma amène à penser la dimension sociologique de celui-ci. Le traitement de la figure féminine devient un moyen d'opposer la singularité d'un sexe non plus à travers une vision masculine mais à partir d'un regard éminemment tourné vers la femme. Cette dernière apparaît dorénavant comme étant un personnage hybride et complexe. Le cinéma, en interrogeant le statut de la femme, se met à penser la condition féminine en général.

- **La mère, la femme, la fille et l'enfant**

Du point de vue purement biologique, le sexe féminin est complexe. Il mute, se métamorphose. Suzanne est tantôt une femme séductrice auprès des hommes, une adolescente en crise avec son frère et sa mère ou une enfant recherchant la complicité du père. Mabel oscille entre la mère et l'épouse aimante ou parfois la fillette qui fait des grimaces et danse en chantant un air du « Lac des cygnes » dans son jardin. Wanda est une femme qui fait tantôt le refus de sa maternité, tantôt elle joue aux amantes modèles. Chacune d'elles passe d'une attitude à l'autre sans aucun lien de cause à effet ; les corps seuls des héroïnes sont l'expression de cette transformation et la frontière entre les différents comportements féminins est mince. Elle ne connaît pas de délimitation claire. C'est pourquoi ces femmes semblent être dans une constante hésitation. Il leur faut trouver une stabilité intérieure et en adéquation avec leur nature propre, sans aucun repère ni intervention extérieurs. La complexité féminine offre la possibilité d'adopter différentes postures d'observation et de varier les points de vue. Le corps de la femme détiendrait donc en lui-même de multiples manières de se positionner dans un environnement donné et pourrait proposer à lui-seul des appréhensions tout à fait différentes, une « vision de femme ». Au sein de nos films, la diversité du corps féminin permet à Wanda, Suzanne et Mabel de jongler entre les différentes figures qui les composent et qui contribuent à rendre à leurs corps un caractère « insaisissable ». L'évolution du corps féminin est d'autant plus forte qu'elle vient se heurter à un monde

dominé par les hommes. La subtilité des postures féminines trouve appui également dans la distance qui existe avec le « sexe opposé » (au premier sens du terme).

S'agit-il de corps de femmes contre des corps d'hommes ?

La question semble manichéenne et réductrice mais il n'est pas possible d'occulter la domination masculine présente dans chacun des trois films. Si Wanda, Suzanne et Mabel n'entretiennent pas le même type de relation avec la gente masculine, elles vivent néanmoins chacune des relations conflictuelles avec cette dernière. Mais au-delà d'une opposition sociale, physique... entre les sexes, la figure féminine devient le lieu du symptôme, de la sensibilité à l'état pur : l'« intuition féminine ». Cette formule, que l'on retrouve le plus souvent dans des articles de magazines féminins, ne renvoie aucunement ici à la sensibilité souvent très clichée que l'on attribue à la femme. Les corps masculins ne sont pas ici filmés de la même manière que ceux des femmes. Dans *A nos amours*, ce sont des corps passifs ; comme dans les scènes d'amours où l'on voit les petits amis de Suzanne allongés nonchalamment sur un lit, dans l'herbe, assis à une terrasse de café. Ou bien ce sont des corps intrusifs, qui apparaissent brutalement : le corps imposant et maladroit du frère qui intervient pendant la dispute entre Suzanne et sa mère et qui s'interpose entre les deux femmes ; le corps du père, menaçant, qui ressurgit lors de la scène de repas finale et qui est filmé dans un angle de la pièce, en plan américain. La masse imposante de Maurice Pialat semble tout à fait étriquée par ce choix de mise en scène, comme pour nous signifier que cet homme n'a rien à faire là, qu'il gêne (autant esthétiquement que du point de vue narratif).

Dennis, l'amant-gangster de Wanda, effectue la plupart du temps des déplacements et des mouvements rigides et saccadés. Quand les deux amants se retrouvent tous les deux dans le cadre, le corps de l'homme, au premier plan, vient masquer celui de Wanda situé dans la profondeur.

Chez Cassavetes, le corps masculin ne constitue pas véritablement une menace. Au contraire, il est même parfois mu par une volonté de s'approcher de Mabel, de comprendre son corps. Lorsque celle-ci est présente seule dans le cadre, le mari entre volontairement dans ce cadre et cherche à s'adapter à lui. Le médecin aussi, avant d'envoyer Mabel en hôpital psychiatrique, fera plusieurs tentatives pour approcher la

jeune femme ; à son retour, c'est Mabel elle-même qui étreint longuement son père et l'inclut dans le même cadre qu'elle. On sent chez le réalisateur un regard tendre et bienveillant envers la femme en général, comme s'il tentait lui-même de se fondre dans la peau de son personnage pour en capter toute la subtilité.

La dimension hétéroclite du corps féminin est donc un moyen de revendiquer des identités de femme et d'ouvrir à d'autres modes d'appréhension à la fois du réel et de l'art cinématographique. Le corps féminin n'est plus uniquement une distinction sociale qui viendrait se placer en opposition à un « monde d'homme ». Il revendique sa propre nature féconde et son aptitude à faire émerger d'autres modes de figuration du monde. *A nos amours*, *Wanda* et *Une femme sous influence* sont des films qui mettent en images des parcours initiatiques de femmes. Ils ne représentent pas seulement un cheminement extérieur et visible, mais aussi un voyage intérieur par le corps que l'esthétique seule du cinéma ne pourrait restituer. Le médium cinématographique serait l'art qui permettrait de retranscrire les différentes étapes de métamorphoses d'un corps de femme et de témoigner pour lui.

Il s'agit ici de comprendre la capacité que possède le corps de la femme à faire émerger le « secret » du monde. Le corps de la femme, parce qu'il est en marge, devient le représentant d'une marginalité encore jamais exprimée sur ce mode là au cinéma. Le référent social masculin devient l'objet de la lutte du corps et amène une vision nouvelle et re-valorisante (au sens de re-valoriser : redonner sa vraie valeur) de la femme au cinéma, car produite par la femme elle-même.

- **Un déchaînement contre la mort**

«...constituer le corps, et par là nous redonner croyance au monde, nous rendre la raison... Il est douteux que le cinéma y suffise : mais, si le monde est devenu un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus, un vrai cinéma ne peut-il pas contribuer à nous redonner des raisons de croire au monde et au corps

évanouis ? Le prix à payer, dans le cinéma comme ailleurs, fut toujours un affrontement avec la folie »⁵⁷

Les héroïnes font chacune l'expérience du deuil. Pour Wanda, il s'agit du deuil de sa famille lorsqu'elle abandonne mari et enfants. On pourrait penser tout d'abord qu'elle part en quête de sa propre féminité, de son existence en tant que femme, mais on comprend très vite que cela aussi elle l'a perdu. Lors de la première apparition du personnage, Loden montre un corps inerte, allongé sous un drap blanc qu'on pourrait apparenter avec un linceul. Puis nonchalamment, une main se met en mouvement et la masse blanche se redresse. Wanda est cette écorchure, cette marque indélébile qui gêne, qu'on essaie d'effacer mais qui reste incrustée. C'est un point blanc, qui erre au loin, au milieu du vaste terrain de charbon filmé en plan large. Elle incruste l'image et impose sa présence au milieu d'un cadre qui semble mort : le personnage devient l'empreinte de la vie sur Terre.

L'environnement du début du film, cadré en plan panoramique sur ce « désert noir », présage tout de suite du deuil. On a l'impression d'être parachuté sur une planète où toute vie organique aurait été anéantie. Tout est noir, brûlé. Et puis, en regardant de plus près, on voit surgir un point blanc au loin, comme sorti de nulle part. La présence du personnage tout au long du film est quelque chose d'énigmatique, une présence absente qui confère à la jeune femme un caractère fantomatique. Le corps de Wanda hante la pellicule, l'histoire du film et, au-delà même, l'Histoire de l'Amérique. Le corps semble flotter dans l'image, tel un spectre revenu des limbes et qui, dans une résurrection, ramènerait le monde à sa vérité ontologique et donc physique. Il n'y a pas de dimension religieuse dans *Wanda*. A la fin du film, elle se retrouve face à une chapelle œcuménique. Un air de musique religieuse accompagne la séquence – et c'est d'ailleurs le seul moment « musical » du film. Si l'on croit pendant quelques instants à la rédemption du personnage, cette idée est tout de suite évacuée par le glissement qu'opère la caméra dans un mouvement panoramique vers la gauche : on change d'axe, en même temps que Wanda se dirige vers les catacombes et s'y engouffre. L'enseigne imposante où est inscrit le mot « Catacombs » nous évoque clairement le sentiment de mort qui règne

⁵⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Cinéma II, Editions de Minuit, Collection Critique, 1985, p.255.



Wanda (1'09'41) : Wanda devant la chapelle eucuménique.



Wanda (1'09'50) : Wanda pénètre dans les catacombes.

durant tout le film. La jeune femme suit la foule et pénètre dans ce qui semble être son propre tombeau. On a l'impression d'assister à un rite sacrificiel où le personnage marche vers sa propre mort afin de rejoindre non pas un Paradis mais un « ailleurs » spatio-temporel. Au début du film, lorsqu'elle va au cinéma, on pourrait penser qu'il s'agit pour elle de trouver un exutoire en se réfugiant dans l'art. Mais très vite cette hypothèse s'annule lorsqu'elle s'endort et se fait voler son sac. On la voit sortir du champ

par le fond de l'image qui elle-même est complètement sombre. Est-ce une manière d'évoquer la mort de l'art cinématographique auquel seul le corps peut redonner vie ?

Dans *Une femme sous influence*, l'internement de Mabel en hôpital psychiatrique, et le choix de traiter cet épisode sur le mode d'une ellipse narrative, constitue un moment de perte totale pour le mari, Nick, et les enfants. Ces derniers semblent traverser une période de deuil durant l'absence de Mabel dont l'internement signifie à la fois la mort sa folie mais aussi la résurrection de la femme qu'elle est. Son corps « modifié » se réadapte à son environnement. A son retour, Mabel, tel le Phénix qui renaît de ses cendres, doit réapprendre à vivre au sein du foyer familial et à retrouver ses marques. Elle doit littéralement à « re-vivre » au sein de son nouveau corps. Nick va jusqu'à mimer les tics et grimaces de sa femme pour l'aider à retrouver sa nature propre. Il ne cessera d'ailleurs de lui répéter : « Sois toi-même, sois toi-même ». La résurrection du corps s'opère ici dans l'intimité close de la maison. C'est dans le silence que le couple se met à faire le lit, débarrasser la table : le geste quotidien permet de retrouver le lien avec la vie, sur un mode quasi cérémoniel qu'une sonnerie de téléphone ne saurait interrompre.

Pour Suzanne, la résurrection du personnage doit passer inexorablement par la fuite du corps vers un ailleurs qui dépasse le cadre diégétique. Le départ pour les États-Unis montre bien que le corps ne peut plus s'épanouir dans son espace d'origine. C'est donc pour survivre que le personnage décide de s'extraire de la claustrophobie de son milieu pour s'inscrire dans un ailleurs hypothétique et vital. Partir, c'est assumer la mort une part de mort, la perte de l'enfance, de sa virginité et de l'insouciance du jeune âge. C'est aussi rompre avec le lien familial, s'émanciper de la cellule d'origine, protectrice mais désormais hostile pour l'épanouissement du corps. « Il faut tuer le père » disait Maurice Pialat. Cela signifie, rompre avec l'héritage familial, culturel et social pour pouvoir faire le deuil de son passé et s'affirmer comme un être à part entière.

L'empreinte de la mort est présente dans chacun des trois films. Cependant, elle est balayée par les corps et la pulsation de vie qu'ils insufflent à l'histoire. On peut se demander si ces œuvres ne traitent pas en définitive de la mort du sexe féminin au

cinéma et de lui redonner une place dans un univers régi par des codes archaïques ? Comment maintenir la représentation féminine si la représentation elle-même est faussée ? Cela passe par une résurrection du corps et une nouvelle perception cinématographique de la femme. Se crée alors un nouveau référent qui permet de penser l'Histoire à son commencement. L'héritage des Écrits Bibliques sur la conception féminine est remis en cause. Wanda, Suzanne et Mabel sont toutes les trois les « nouvelles Eve » et marquent un tournant dans le cinéma moderne.

Cette réévaluation du cinéma passe par un questionnement sur sa mort et sa nécessité de se détruire pour se reconstruire à partir de la matière organique et vivante du corps. Le passage par le « chaos de l'image » semble inéluctable mais ne traduit pas de pessimisme. Tout comme le montre Rossellini avec *Rome ville ouverte* (1945) et *Allemagne année zéro* (1948), qui a eu besoin de faire le deuil du monde au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale et de donner à voir des rues dévastées et des immeubles en ruines.

Ici le deuil passe par la volonté de placer un corps en marge mais au milieu d'un cadre et d'observer l'adaptation (ou non) à un milieu nouveau. D'un point de vue esthétique, cela passe notamment par l'opposition entre la verticalité et l'horizontalité qui montre tantôt l'énergie insufflée par le corps au sein du cadre filmique et tantôt, l'épuisement de ce corps qui recherche l'apaisement éternel que la mort semblerait garantir. Mais la pulsation de vie, l'acharnement du corps à se maintenir en vie démontre la capacité du cinéma à lutter contre la mort de son propre sujet en s'alliant avec lui.

« L'action dramatique a pour objet des âmes et des consciences, c'est-à-dire ce qui n'est pas représenté et qui à la fois exige une complexité du scénario et oblige le personnage à détourner toute sa chair d'une action ou lui permet de ne pas en être le simple avatar »⁵⁸

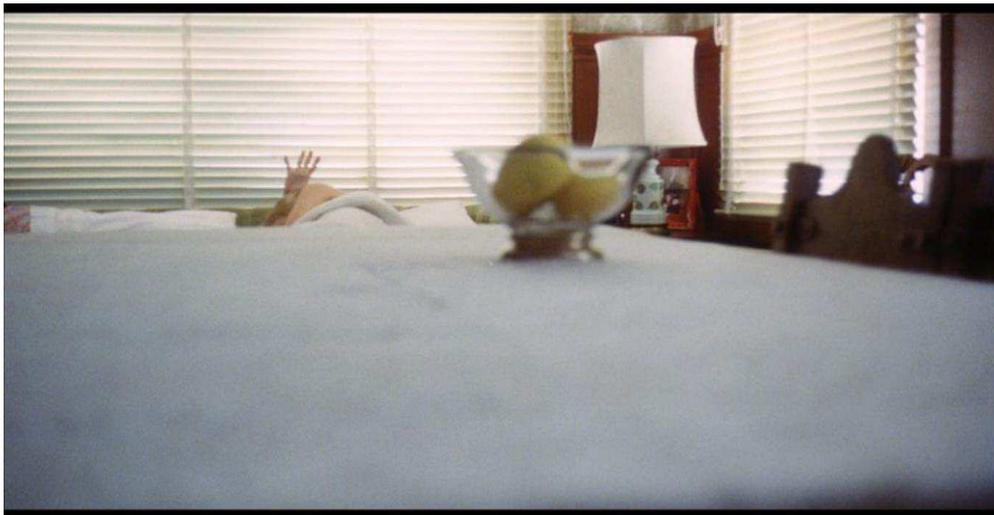
⁵⁸ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, ALEAS, 2004, p. 61.



Wanda (00'02'30)



A nos amours (00'21'05)



Une femme sous influence (00'16'15)

- **Démythification : quel modèle ?**

Une représentation codée qui ne fait plus sens, un cadre trop étroit qui porte atteinte à la liberté de déplacement du corps, la parole qui trompe et éloigne les êtres, l'ostracisation sociale, la marginalité d'un sexe... nos héroïnes évoluent, de manière générale, dans des milieux – narratifs, culturels, filmiques – que l'on peut qualifier de « terrains hostiles » car elles sont sans cesse en confrontation. Elles doivent alors « adapter » leurs corps. L'adaptation non pas dans une soumission à leurs milieux mais par une réorganisation de tous les référents. A partir de leur héritage, les corps doivent composer de nouvelles formes qui elles-mêmes réinventeront un autre équilibre. On sent dans ces trois films, le poids des « mythologies » qui empêchent nos corps d'évoluer dans leur singularité : le mythe d'un dispositif filmique qui borne le corps aux limites du cadre, le mythe développé autour d'entités sociales (famille, sexualité, justice...), le mythe construit sur la représentation figée du sexe féminin... Les modèles de représentation nous sont exposés dans toute leur brutalité et leur perversion. Le corps s'adonne à une désorganisation pour démontrer l'absurdité des codes référents et la nécessité de s'en émanciper. Si l'on s'attache à la nature du terme « modèle », cela implique, qu'au bout d'un certain temps, le modèle subit les affres du temps – l'évolution culturelle, artistique, sociale, politique... – et devient désuet. Il faut alors briser pour en faire émerger un nouveau.

Comment parvenir à se construire en tant qu'être lorsqu'on ne peut plus se référer aux éléments qui nous entourent ? Renoncer à son propre héritage, n'est-ce pas renoncer aussi à sa propre survie ?

Le corps est la cause de l'écroulement. Il participe à cette déconstruction des « mythologies ». Mais au-delà de mettre à mal un système de représentation, il fait appel à une sensibilité qui, elle-même, permet de produire de nouveaux modèles. Les référents ne sont plus des instances créées a priori, ils sont de véritables « miroirs du corps » qui épousent leurs cérémonies. Ce sont des « corps sans cadres » car ils n'ont plus de

« parents », mais, se sont faits plus puissants encore, devenant à leur tour les cadres à l'intérieur desquels la mythologie cinématographique peut se régénérer.

Suzanne doit accepter la déconstruction de plusieurs « mythes » : celui du « père modèle », de la famille comme entité sociale protectrice. Elle ne croit pas en l'amour non plus. Dès le début du film, sur le bateau, lorsque son frère lui dit : « *T'as 16 ans et tu crois pas à l'amour* », elle répond : « *Vous y croyez vous ?* ». L'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne du pluriel laisse à penser qu'elle englobe le spectateur dans sa question à laquelle le frère ne répond pas. Cette interrogation illustre d'emblée un sujet qui jalonnait tout le film. En définitive, Suzanne incarne la désillusion de la jeunesse qui ne croit plus aux mythologies des « anciens ». Le magnifique plan du début sur la jeune fille debout à l'avant du bateau qui regarde l'horizon semble signifier la volonté pour elle de se revendiquer et de porter sa propre histoire.



A nos amours (00'02'51)

Le thème de l'errance cinématographique a de nombreuses fois été repris dans le cinéma américain à partir des années 1960 avec des films comme *Easy rider* de Dennis Hoper (1969), *Scarecrow (L'épouvantail)* de Jerry Schatzberg (1973) ou encore

Badlands (La balade sauvage) de Terrence Malick (1973), pour ne citer que ces trois exemples. Wanda, c'est un point blanc à l'horizon, qui erre, tel un spectre. Elle semble tombée de nulle part, placée là, un peu par hasard, au beau milieu de l'écran, mais aussi au beau milieu d'une destinée qu'elle n'a pas choisie. On retrouvera la même figure mystique au début de *Stranger than paradise* (1985) de Jim Jarmush où l'héroïne est elle aussi face à un champ de ruine. Si, dans le film de Jarmush, la scène d'ouverture évoque clairement une forme de distance et d'humour vis-à-vis d'un « american dream » déchu et de la désillusion d'un Eldorado qui n'existe pas, dans Wanda la désolation ne permet plus aucune forme de dérision. Barbara Loden utilise les codes de l'errance pour « décadrer » son personnage, l'utiliser comme un point de dissonance dans le paysage cinématographique américain. La cinéaste montre l'épuisement du mythe moderne américain qui fond les individualités dans la masse collective. Wanda est une figure complexe : elle est le fantôme de l'Histoire de l'Amérique, mais Wanda c'est aussi des cheveux d'un blond pur, quasi blanc, des fleurs sur la tête qui font penser à la couronne du Christ, la candeur d'un visage presque inexpressif. S'il n'y a pas de dimension religieuse dans *Wanda*, Loden érige son personnage en véritable « martyr » qui porte sur son corps les stigmates du dérèglement de l'humanité. Et on comprend qu'à la fin, lorsque Wanda s'engouffre dans les catacombes, c'est parce qu'elle fait le sacrifice de son corps pour la postérité.

Par quels moyens l'image cinématographique peut-elle sanctifier le corps ? Le film se termine par un arrêt sur image : Wanda filmée en gros plan, assise dans un bar entourée d'hommes et de femmes qu'elle ne connaît pas. La cinéaste choisit d'inscrire son personnage pour l'éternité dans la pellicule, lui conférant un statut de véritable icône. Il n'y a pas de dimension religieuse. La rédemption passe par le biais de ce que l'on pourrait appeler une « rédemption cinématographique » qui érigerait l'art comme le seul et unique moyen de saisir la vérité ontologique du monde grâce à l'acuité du corps. *A nos amours* se termine aussi par un gros plan sur le visage de Suzanne assise dans le bus. Elle regarde dehors par la fenêtre du bus comme pour évoquer l'ailleurs incertain vers lequel elle va. Comme elle n'est pas parvenue à s'ancrer dans l'espace présent du film, c'est dans un espace hypothétique qu'elle cherche à retrouver des marques.

« Le corps est un « nœud de références », une forme et une figure instables, inconstantes, coincées entre la nature d'un être en plein travail de création et une composition qui échappera toujours à la résistance symbolique »⁵⁹



A nos amours (1'33'30) : Suzanne en route vers l'Amérique.

⁵⁹ Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, ALEAS, 2004, p. 105.



Wanda (1'40'35) : l'ange.

Dans *Une femme sous influence*, Cassavetes propose d'observer le phénomène de lutte intérieur qui agite le personnage de Mabel. Il s'agit d'une lutte entre les référents extérieurs qui tentent tout au long du film de pénétrer dans la sphère intérieure (la maison) du personnage : l'organisation du monde contre l'organisation intime de Mabel. Seul le corps permet de rapprocher ces deux éléments antagonistes et d'envisager autrement leur cohabitation. Cassavetes confronte directement son personnage à son milieu et c'est par le corps que celui-ci, pour survivre, va modifier les schèmes de représentation. Mabel propose une nouvelle image du « mythe de l'épouse et de la femme au foyer ». Le personnage cassavetien est complexe au sens où c'est un personnage qui se caractérise à la fois par son excès de marginalité et qui déclame constamment son amour pour l'autre. Les référents qui, au départ, permettaient de construire le personnage ne sont plus les institutions sociales régies par des lois (situées au-dessus ou à côté du personnage) : ils émanent de la « folie » du corps du personnage. Le cinéaste examine la condition de la société ouvrière du XXème siècle et choisit de porter son regard sur la « folie ordinaire ». Il propose la « dédramatisation » et l'humanisation d'une catégorie de personnes qui, parce qu'elles sont en marges, sont considérées comme une menace pour l'équilibre social. L'affrontement entre l'emprise

de la norme sociétale d'une part et la fragilité humaine d'autre part, semble inéluctable et nécessaire à la survie de l'Homme.

Le médium cinématographique dans *Une femme sous influence* tend à mettre en scène la résistance du corps à la « dictature normalisante » de la société et à glorifier le pouvoir surnaturel d'un corps qui se porte garant de sa propre mythologie.

On peut se demander si, en réalité, il est possible d'envisager une représentation totalement émancipée et construite contre, ou du moins à distance, des référents qui la constituent habituellement. Les corps de Suzanne, Wanda et Mabel brouille les chemins trop souvent empruntés par la conscience humaine et font émerger une pensée éminemment cinématographique. Penser que les modèles sont immuables en revient à annihiler la capacité créatrice de l'Homme. Le cinéma serait donc l'art dont les formes manifestent le mieux le mouvement perpétuel du monde ; et le corps est la forme humaine qui, par essence, incarne cette mobilité.

Conclusion

« Regardez, dit-elle, regardez mon corps, nulle part ailleurs qu'en lui vous ne trouverez la réponse à la question que je pose »⁶⁰

A nos amours, *Une femme sous influence* et *Wanda* sont trois films qui, s'ils appartiennent à des cultures et contextes sociaux différents, se rapprochent par le traitement singulier qu'ils font du corps. Leurs histoires n'ont a priori rien de commun : le parcours d'une adolescente en crise, l'impossible stabilité psychologique d'une mère et d'une épouse « trop » aimante, le voyage d'une femme (anciennement mère et épouse) devenue hors-la-loi. Ce sont, dans les trois cas, des femmes qui ne parviennent pas à communiquer avec le monde qui les entoure et qui n'ont que leurs corps comme unique moyen d'interaction. A priori simple « objet » de figuration plastique, le corps porte, en germe, un réel pouvoir de révélation, dont il prend peu à peu conscience et qu'il se met à revendiquer en s'imposant à tous les éléments filmiques : il fragmente toute narration qui voudrait contrecarrer son évolution, disloque l'espace pour s'approprier lui-même l'organisation du milieu dans lequel il se déploie, déconstruit les rapports avec les autres personnages et propose sa propre vision sociologique du monde. En tant que matière, le corps revendique sa « carnation » au sein de l'image et modifie totalement la conception du film.

Le corps devient le lieu du symptôme, au sens où il est à même de proposer une vision tout à fait autonome et ce, à l'intérieur même du film. Il réalise la jonction entre ce qui apparaît au premier abord et ce qui sous-tend aux images. Car le corps entretient une relation sensible aux choses qui lui permet de dégager, par l'intermédiaire des émotions, ce que l'on ne saurait distinguer à première vue : il prend ainsi en charge à la fois le visible et l'invisible. Mais cela n'est pas tâche aisée. Le corps, pour parvenir à faire émerger sa propre vérité, se contorsionne, se décale, se décadre sans cesse et questionne l'origine du geste dans son rapport à l'acte créatif. Si au départ le corps

⁶⁰ Gérard Wajeman, *Le maître hystérique*, Editions Navarin/Seuil, Bibliothèque des Analytica, 1982, p.23.

semble rejeter frénétiquement les éléments formels et narratifs imposés par le film, on assiste à la création d'une véritable alliance entre le corps et le médium cinématographique. Corps et cinéma sont investis d'une mission, celle de prendre en charge ce qui s'exprime au sein du cadre mais aussi de proposer, grâce à leur association, un autre accès à ce qui est de prime abord invisible.

« Le monde de la post-modernité n'est plus conçu ni décrit comme une totalité cohérente, mais comme une complexité fragmentée. Le corps humain y est le lieu d'affrontement des techniques et de leurs représentations »⁶¹

Le corps sert de « médiateur » et devient le prisme par lequel sa vérité nous est . L'art cinématographique serait quant à lui le moyen le moyen par excellence de décrire le cheminement de création toujours en mouvement. Les femmes des films évoqués précédemment ne cachent pas leurs bigoudis, grognent comme des chiens et se battent, si cela leur chante. Elles s'émancipent d'une représentation formelle qui borne et contraint leurs corps à se plier à des normes abstraites qui leur apparaissent tout à fait inhumaines. Le corps est à la fois la manifestation d'une fragilité extrême et l'expression ultime pour défier le monde.

Si l'on considère que ces femmes sont des personnages de fiction et qu'ils sont donc dépendants d'une histoire préécrite, d'une mise en scène donnée par les cinéastes, peut-on dire qu'il existe des limites à l'autonomie des corps ?

Alors que les héros masculins de *A bout de souffle* (1958) de Jean-Luc Godard ou de *Easy Rider* (1969) ont conquis une liberté certaine, on sent que la lutte de ces femmes n'est pas terminée. *A nos amours*, *Une femme sous influence* et *Wanda* nous montrent la mise en marche du processus d'émancipation et nous confrontent à la prise de conscience de corps depuis toujours marginalisés, contraints et rendus muets. Leur parole, c'est l'expression mobile de leurs corps. Il est vrai que Suzanne, Mabel et Wanda n'ont

⁶¹ *La représentation au cinéma*, Revues cinématographiques, automne 1996, vol. n°7.

d'existence que par le biais de la temporalité diégétique. Cependant, l'autonomie dont nous parlons ici est une autonomie qui s'incarne au sein des films eux-mêmes. L'espace généré par les corps laisse place à une appréhension nouvelle qui prend en compte l'invisible, l'impensable. Cela permet de reconsidérer la capacité de la conscience humaine à engendrer des espaces de création à l'infini, tout en gardant un contact matériel au monde, par le biais du corps. La mobilité cinématographique permet de retourner aux origines d'un art et de réaffirmer la capacité du cinéma à se projeter dans son sujet (le corps) en opérant des allers retours entre le dedans (de la conscience) et le dehors (la prise en charge formelle par le corps). Elle permet au corps d'unifier sa condition matérielle à la forme filmique elle-même. Tout comme le cinéma est l'art de connecter des objets qui n'ont a priori aucun rapport entre eux, ces femmes réalisent elles aussi la synthèse entre les éléments qui les entourent et recréent le lien dans leur environnement. Semblant rejeter brutalement tous les modèles anciens de représentation, elles portent tout de même en elles un héritage commun : celui des origines de l'art cinématographique dont elles se font les porte-paroles.

Des corps sans cadres : le corps féminin comme forme autonome ?

Notre étude était de rapprocher le corps de la femme avec le dispositif filmique. En établissant en premier lieu les disjonctions que le corps entretient avec son environnement, il était ensuite plus cohérent de montrer l'unité que ce corps permet de redonner à l'image cinématographique. C'est en cela que l'autonomie du corps féminin apparaît elle-même limitée, au sens où elle s'annule si l'on considère que le corps trouve son existence précisément au sein du cadre cinématographique. Mais le corps, par son affranchissement de toutes les contraintes qui composent son milieu, offre un rapport inédit des éléments filmiques entre eux. Malgré les leurre de la représentation, le dérèglement des schèmes de la monstration des corps permet d'accéder à une vérité de l'image par le corps. Non seulement le corps peut se réfléchir lui-même, en créant un nouvel espace libéré de tout agencement arbitraire, mais simultanément il engendre une réflexion sur la capacité de la conscience humaine à penser la création dans un renouvellement perpétuel. La croyance en l'image est ainsi remise en question mais cela nous permet d'affirmer que cette dernière « *reste tributaire d'une ontologie qui l'asservit*

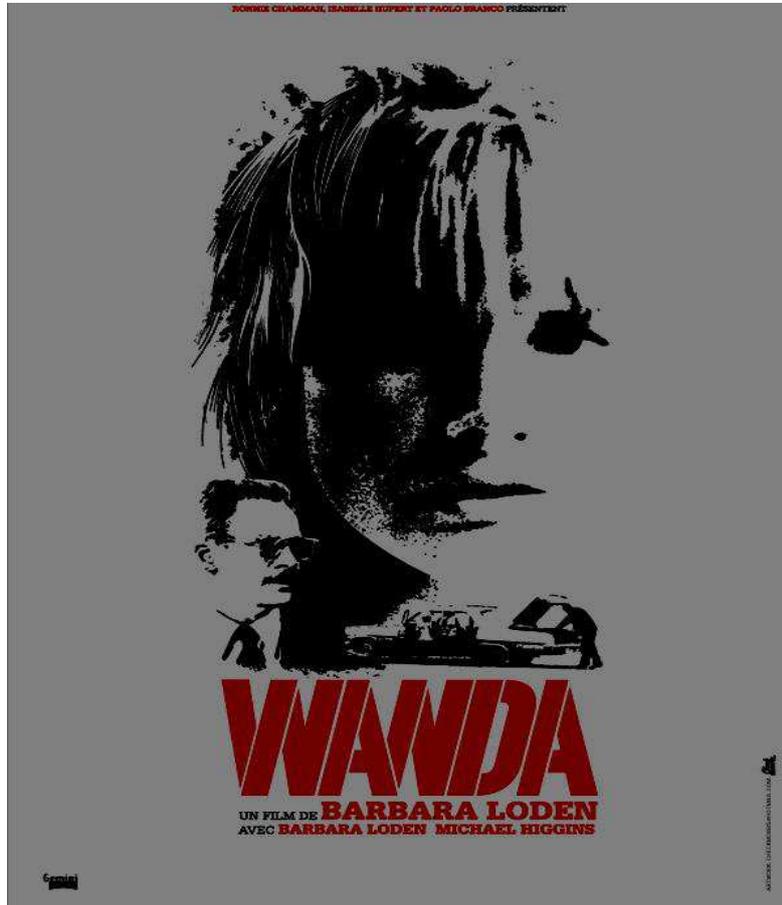
à la reconnaissance et à l'identification des essences »⁶². L'essence du médium cinématographique étant de filmer des corps, la « rébellion des corps » semble apparaître comme une étape vitale inéluctable. Cela fait appel à l'origine même du geste cinématographique. En revendiquant l'autonomie de leur corps, ces femmes clament l'autonomie du cinéma à créer des modes de pensée qui lui sont propres et qui trouvent leur point d'ancrage au sein des corps. L'autonomie, c'est la mobilité d'un corps qui se fait cadre afin de pouvoir se multiplier à l'infini. Car en définitive, filmer, c'est éprouver l'éternelle résistance des corps qui cherchent à nous dire leur histoire : « *Désir et besoin de s'affranchir de soi-même, d'acquérir des dimensions supplémentaires et nouvelles, désir d'aller partout, désir d'ubiquité, de transformisme, de déguisement, de carnaval : par exemple, apparaître plus grand qu'on est, géant sur un écran* »⁶³.

⁶² Patrick Vauday, *L'invention du visible, l'image à la lumière des arts*, Editions Hermann, Le Bel Aujourd'hui, 2008, p.9-10.

⁶³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre, cinéma, éthique, politique*, Editions Verdier, 2012, p. 76.

Fiches techniques des films
(par ordre chronologique)

Wanda



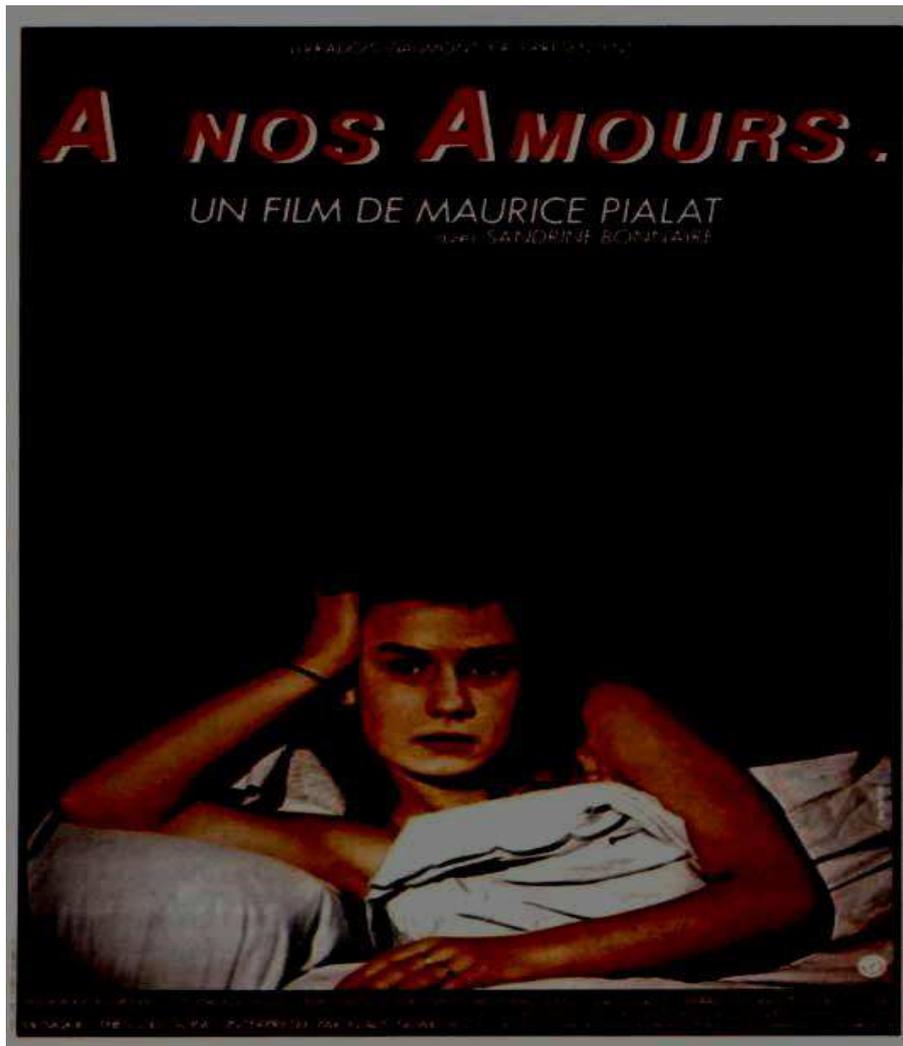
Titre original : *Wanda*
Réalisation : Barbara Loden
Scénario : Barbara Loden
Production : Harry Shuster
Photographie : Nicholas T. Proferes
Montage : Nicholas T. Proferes
Pays d'origine : Etats-Unis
Format : couleur – 1,85 : 1 – mono, pellicule 16mm
Genre : drame
Durée : 102 minutes
Date de sortie : 1970

Une femme sous influence



Titre original : *A women under the influence*
Réalisation : John Cassavetes
Scénario : John Cassavetes
Production : Sam Shaw
Musique : Bo Harwood
Photographie : Al Ruban, Mitch Breit
Montage : David Armstrong, Sheila Viseltears
Pays d'origine : Etats-Unis
Format : couleur – 1,85 : 1 – mono, pellicule 35mm
Genre : drame
Durée : 155 minutes
Date de sortie : 20 septembre 1974

A nos amours



Titre original : *A nos amours*

Réalisation : Maurice Pialat

Scénario : Arlette Langmann, Maurice Pialat

Production : Daniel Toscan du Plantier pour Gaumont, France 3 cinéma, les Films du
Livradois

Photographie : Jacques Loiseleux

Musique : Henry Purcell

Musique additionnelle : Michel Mathieu

Décoration : Arlette Langmann, Jean-Paul Camail

Montage : Yann Dedet, Sophie Coussein, Valérie Condroyer

Durée : 102 minutes

Date de sortie : 16 novembre 1983

Films cités

(par ordre chronologique)

- *Rome ville ouverte*, Roberto Rossellini, 1945.
- *Allemagne, année zéro*, Roberto Rossellini, 1948.
- *A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960.
- *Easy rider*, Dennis Hopper, 1969.
- *La balade sauvage*, Terrence Malick, 1973.
- *L'épouvantail*, Jerry Schatzberg, 1973.
- *Stranger than paradise*, Jim Jarmush, 1984.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

AUMONT, Jacques, (sous la direction), *L'invention de la figure humaine, le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris 1994-1995.

AYFRE, Amédée, *Le cinéma et sa vérité*, Editions du Cerf, Paris, 1969.

BALAZS, Béla, *Le cinéma*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

BEVILACQUA, Camille, *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Série Esthétique, Paris, 2011.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Cinéma I, Les Editions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1983.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Cinéma II, Les Editions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1985.

GUERONNET, Jane, *Le geste cinématographique*, Collection Cinéma et Sciences Humaines, Université Paris X-FRC, Paris, 1987.

LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964 in *Le récit cinématographique*, Cinéma et Récit II de A. Gaudreault et F. Jost, Nathan Université, Paris, 1990.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions du Cerf, Paris, 2001.

NOGUEZ, Dominique, *Le cinéma autrement*, Edition du Cerf, Nouvelle édition argumentée, Paris, 1987.

POLACK, Jean-Claude, *L'obscur objet du cinéma, Réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, Collection Campagne Première, Paris, 2009.

ROBIC-DIAZ, Delphine, (coordonné par), *L'au-delà des images: déplacements, délocalisations, détours*, ouvrage collectif du GRRAAL (Groupe de Réflexion sur les Représentation de l'Autre, de l'Ailleurs et du Lointain), L'Harmattan, Paris, 2008.

SEGUIN, Louis, *L'espace du cinéma (hors champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres/Cinéma, Editions Ombres, Toulouse, 1999.

VALERY, Paul, *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, in Œuvres Complètes, La Pléiade, Tome 2, Paris, 1933.

WAJEMAN, Gérard, *Le maître hystérique*, Editions Navarin/Seuil, Bibliothèque des Analatyca, 1982.

Ouvrages thématiques

ABENSOUR, Judith (sous la direction), *Réactivation du geste*, Le Gac Presse, Ecole Supérieure des Beaux-Arts Tours, Le Mans / Ecole Supérieur des Beaux-Arts de Toulouse, 2011.

ARDENNE, Paul, *L'image-corps, figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Editions du Regard, Paris, 2001.

ARRIEN, Sophie-Jan et SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, (sous la direction), *Le montage des identités*, Collection Kairos, Les Presses de l'Université de Laval, 2008.

AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, « Perspectives critiques », Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1992.

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Editions P.O.L./Trafic, Paris, 2009.

BERNAS, Steven et DAKHLIA, Jamil (sous la direction de), *La chair à l'image*, L'Harmattan, Paris, 2006.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

CHEVRIE, Marc, « Pialat et la Nouvelle Vague » in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, Catalogue dirigé par Sergio Tofetti et Aldo Tassone, 1992.

COMOLLI, Jean-Louis, *Cors et cadre : cinéma, éthique, politique*, Editions Verdier, Paris, 2012.

COSTA, Fabienne, *Devenir corps, passages de l'œuvre de Fellini*, Champs Visuels, L'Harmattan, Paris, 2003.

FONTANTEL, Rémi, *Formes de l'insaisissable, le cinéma de Maurice Pialat*, ALEAS, Lyon, 2004.

GAME, Jérôme, (sous la direction de) avec les contributions de Vincent AMIEL, Martine BEUGNET, Nicole BRENEZ... [et al.], *Images des corps / corps des images*, ENS Lyons Editions, Collection Signes, Lyon, 2010.

GOLDMANN, Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Editions Henri Veyrier, Paris, 1985.

GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot Lausanne, Lausanne, 2007.

JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », Paris, 1989.

JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *Les hommes-objets au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2009.

KIHM, Christophe, *L'épreuve de l'image, techniques et compétences des corps*, Collection « Logique des images », Bayard Editions, Paris, 2013.

MAGNY, Joël, *Maurice Pialat*, Editions Cahiers du Cinéma, Collection « Auteurs », 1992.

MERCURY, Jean-Yves, « Le corps au travail – L'échange de la chair » in *L'expressivité chez Merleau-Ponty – Du corps à la peinture* ; Editions L'Harmattan, Collection l'Ouverture Philosophique, Paris, 2000.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome 1 « Les structures », Editions Universitaires, Paris, 1963.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome 2 « Les formes », Editions Universitaires, Paris, 1965.

PREDAL, René, *A nos amours*, Etude critique, Collection « Synopsis », Armand Colin, Paris, 2005.

VERNET, Marc, *De l'invisible au cinéma, figures de l'absence*, Essais, Cahiers du Cinéma, Paris, 1988.

Reuves

AMIEL Mireille, « A nos amours » in Cinéma 83, n°300, décembre 1983.

BAECQUE (De), Antoine, *Le lien à l'œuvre : fragments pour une histoire du corps au cinéma*, in revue Vertigo, n°15, 1996.

BONITZER, Pascal, *Décadrages*, Cahiers du Cinéma, n°284, janvier 1978.

« Entretien avec John Cassavetes », revue Positif, n°180, avril 1976.

KLONARIS, Maria et THOMADAKI, Katherina, « Des femmes et le cinéma », in Des femmes en mouvement Hebdo, Hors-Série, 8 mars 1982 (1978-1982).

Le corps exposé, « Esthétique et Histoire du cinéma », revue Vertigo, n°15, 1996.

LANDRO Marine, « L'errance d'une américaine écorchée », in Télérama, n°2792, juillet 2003.

ROY Lucy, *La représentation du corps au cinéma*, Revue d'« Etudes Cinématographiques », vol. n°7 automne 1996.

Thèses

DAVID, Catherine-Soizick, *John Cassavetes : du réalisme au réel*, ANRT, Lille, 2001.

FONTANEL, Rémi, *La narration à l'épreuve du corps, du déplacement dans l'œuvre de Maurice Pialat*, ANRT, Lille, 2002.

GUERBER-CAHUZAC Chloé, *Le corps réinventé : sens et enjeux de la modélisation du corps humain par le cinéma*, Lille, ANRT, 2003.

LACOSTE, Paul, *Cinéma et matière : filmer la matière, rematérialiser le film*, Lille, ANRT, 1995.

Sites internet

- http://www.cadrage.net/dossier/corps_cinema/corps_cinema.html
- <http://leportique.revues.org/793>
- www.cinema-quebecois.net/pdfs/GiaccardiNVCQ8.pdf
- laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2011_Corps.pdf

Télévision

Reportage ARTE du 14 décembre 2012, 52 minutes (disponible sur ARTE live web) :

<http://videos.arte.tv/fr/videos/zoom-le-corps-au-cinema--7125958.html>