

**Représentation de la chair au cinéma et au théâtre.
Le corps humain dans tous ses états, de la
conception à la décomposition, en passant par la
mutation.**

Par Thierry Giaccardi

À Claude Tannery et Oliver Speck.

*Comment faut-il que tu les nommes
Elles sont tout ce que nous sommes
Et cependant ne sont pas hommes
Guillaume Apollinaire,
Les mamelles de Tirésias.*

*Le cinéma est aussi un microscope :
quelle que soit la minceur apparente
du sujet, un film qui cherche avec
conviction à démêler un petit bout
de la vérité - serait-ce la vérité
étroitement autobiographique d'une
relation de couple.
Roberto Rossellini,
Le cinéma révélé.*

Seth Brundle : « What am I working on?
Uhh. . . I'm working on something
that will change the world, and human
life as we know it ».
David Cronenberg,
The fly.

Dans un essai capital, Susan Sontag insiste sur le fait que, s'il existe une distinction irréductible entre le cinéma et le théâtre, c'est certainement dans le traitement de l'espace : « le théâtre s'en tient à une utilisation logique ou *continue* de l'espace. Le cinéma, (grâce au montage, c'est-à-dire grâce au changement de plan, unité de base de la fabrication du film) peut recourir à une utilisation alogique ou *discontinue* de l'espace » (Mast, 367). Nous

en ajouterons une deuxième : le traitement du corps humain, et de tout être vivant en général. De ce point de vue, il serait intéressant de comparer aussi le rôle de l'animal, cet *autre* radical, au cinéma et au théâtre, le temps présent de l'acte théâtral limitant considérablement le travail avec l'animal dont le caractère imprévisible peut se révéler catastrophique (voir plus loin l'exemple du film de Cronenberg, *La mouche*). Le cinéma a donc cette possibilité de transformer à volonté le corps, humain ou non, comme, du reste, l'espace, vaste ou confiné. Mais ce recours semble dépendre de choix esthétiques : c'est la distinction, en gros, entre films réalistes et films fantastiques. Le corps humain dans tous ses états, pourrait-on dire, de la conception à la décomposition, en passant par la mutation.

Sur une scène de théâtre, l'acteur joue en utilisant un corps lui imposant des limites assez strictes. On pourrait parler d'une loi de la pesanteur théâtrale définissant un art terrien, renvoyant en premier lieu, mais pas seulement, au théâtre grec. Il y a indiscutablement une dureté au théâtre, de la scène, des décors, et une rugosité des corps. On peut naturellement en tirer parti de manière classique ou moderne. Figure de l'entremêlement avec, par exemple, le chœur composé de chanteurs et de danseurs (théâtre antique, mais encore *Macbeth* de Shakespeare ou *On ne badine pas avec l'amour* de Musset). voire « entremêlement » comme dans *Les mamelles de Tirésias*, dont le prologue annonçait un art « mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie/ Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits/ La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture/ Les chœurs les actions et les décors multiples » (Apollinaire, 114). Certes, des expériences théâtrales audacieuses, révolutionnaires, comme celles du Living Theater, ont cherché à sortir de ces frontières, surtout à partir de *Paradise now* (1968), allant jusqu'à vouloir abandonner les salles de théâtre. Elles ont contribué à enrichir notre vision des arts du spectacle dans la mesure où elles abolissaient les genres. Mais elles ne sont jamais devenues des styles dominants. Au contraire, elles sont restées en marge et on peut s'interroger sur l'effet, direct ou indirect, qu'elles ont eu sur le public. Plus récemment, mais sans doute plus modestement, des hommes de théâtre comme Jean-Pierre Amiel ont cherché à valoriser un style plus corporel du langage théâtral en offrant une synthèse du mime, de la danse contemporaine et du théâtre de marionnettes.

On parlera donc avec une certaine prudence d'une « ère Artaud », pour reprendre l'expression de Jerzy Grotowski (Banu), inaugurant une scène où prolifèrent les corps-signes (filiation entre le théâtre balinais, dont les premières représentations à Paris datent de 1931, et le théâtre occidental, rendue possible par

l'oeuvre d'Artaud). Banu rappelle la frustration d'Artaud au sujet d'un corps « réduit à un sac à paroles » (on pense d'emblée au théâtre de boulevard mais pas seulement). L'auteur du *Théâtre et son double* fera ainsi l'éloge de l'acteur-danseur avant de méditer sur le « double corps » qui aboutira, par exemple, à la remise en cause radicale de la conception traditionnelle chrétienne de la « personne », structurée en une unité. Il est vrai que le corps inspire chez Artaud d'atroces méditations. Evelyne Grossman note ainsi que « l'anatomie furtive serait celle d'un corps (et un corps textuel, aussi bien) qui ne serait ni un signe ni un cadavre. Un corps éternellement vivant (« sempiternel », dit Artaud). Un corps qui ne serait plus entièrement déterminé par l'économie générale des signes, leurs valeurs discrètes, oppositionnelles », (Grossman, 16).

Il n'en demeure pas moins que le théâtre est un art essentiellement de la métonymie (relation nécessaire). Il n'y a pas de théâtre sans la présence du corps de l'acteur, même figé, ou de décors, même minimalistes, (voir les pièces de Beckett, en particulier *Oh les beaux jours*, pièce dans laquelle le personnage de Willie est enterré dans un mamelon). La chair, l'objet, le détrit, sont toujours présents, en représentation sur la scène; exhibés comme au cirque, au musée, ou au zoo. L'espace et les êtres y sont disposés de manière rationnelle en fonction d'un paradigme du « vu » et du « voir », mais aussi d'une continuité entre l'espace de l'acteur et celui du spectateur. Cette présence mais aussi cette continuité créent sans doute une intimité entre le spectateur et l'acteur. John Osborne parlait ainsi de sa fascination des poils, de la sueur du corps de l'acteur, dont il essayait de dégager une certaine érotique.

Alors qu'au cinéma on parlera davantage de la présence de l'absence, de la « trace », de la métamorphose, en particulier du corps humain. D'où cet art « aérien » ou « aquatique », selon que l'informe prend une importance capitale ou non. La représentation de la chair devient ainsi la chair de la représentation cinématographique. L'informel est certes une tentation, une pulsion de mort du cinéma (post)moderne¹, comme le monochrome a été celui de la peinture moderne. Il est vrai que le cinéma expérimental, dès ses débuts, a été fasciné par la musique, le rythme, la rime, la couleur pure : *Entr'acte* (René Clair, 1924), suite de scènes surréalistes écrites par le peintre Francis Picabia ; *La Roue* (Abel Gance, 1923), réalisé dans l'esprit d'une symphonie, dont la valeur

¹ La postmodernité est souvent présentée comme une sorte d'examen post-mortem de la modernité.

plastique a influencé toute une génération de réalisateurs soviétiques et dont Cocteau disait qu'il y a « un cinéma d'avant et d'après la *Roue*, comme il y a une peinture d'avant et d'après Picasso »; mais encore *La jetée* (Chris Marker, 1962), dont le montage de photographies en noir et blanc suscite une grande poésie, sont des films qui viennent immédiatement à l'esprit. Or, ce cinéma expérimental a influencé le cinéma narratif classique bien plus qu'on ne le croit. On en a encore vu des exemples récents comme dans le film des frères Larrieu *Peindre ou faire l'amour* (2005), film dans lequel une assez longue séquence d'écran noir dégage une force dramatique incontestable.



Le corps mutant : *La mouche*

Sur le plan de la représentation des corps, un concept fondamental nous aide à comprendre, il nous semble, la différence de nature des deux langages, théâtral et cinématographique : il s'agit de la malléabilité, du malaxage du corps de l'acteur filmé par une caméra dont l'image va être retouchée selon plusieurs procédés. *La mouche* (David Cronenberg, 1986), dont le thème central est la mutation du corps humain et les interrogations qu'elle peut susciter, en est sans doute un film exemplaire de ce point de

vue : il traite de la mutation génétique de l'homme qui fusionne avec une mouche, insecte repoussant par excellence. Or, si cette mutation suscite l'horreur chez ceux qui l'observent de l'extérieur, il en va autrement chez Seth Brundle qui la vit de l'intérieur. L'homme de science, c'est-à-dire en somme, celui qui expérimente, à l'instar de l'artiste, y trouve un motif d'étonnement et croit distinguer toutes les possibilités que peut offrir cette mutation. D'une certaine façon, Seth, le mutant malgré lui, est euphorique : la transformation qu'il subit est une manière de se dépasser. Le dépassement de soi peut aussi être vu comme une sorte de transgression, ce qui peut expliquer que certains ont insisté sur l'aspect nietzschéen du film. Le fusionnement opéré par la machine entre l'humain et l'insecte peut donc être saisi comme une anticipation sur les recherches génétiques actuelles mais aussi comme une métaphore du pouvoir du cinéma.

Le cinéma n'absorbe-t-il pas le corps de l'acteur et ne le fusionne-t-il pas afin de produire un être différent? Cent ans de cinéma nous ont habitués à des procédés qui font pourtant de l'acteur un mutant sur l'écran : plans de caméra qui sectionnent le corps, éclairage, maquillage, focale, etc. Le processus de fabrication de l'image donne lieu à une véritable *télé-portion* : de l'univers de la vie quotidienne vers l'univers du cinéma et, secondairement, vers celui de la télévision. Une des meilleures illustrations, sur le mode ironique, de ce processus en est *Charlie et la chocolaterie* (Tim Burton, 2005). Il s'agit bien de pétrir le corps humain pour le rendre plus mou, comme une tablette de chocolat, grâce au travail du montage et des effets spéciaux, sans oublier celui du cadrage. Ce dernier, surtout, sectionne le corps selon une échelle de plans plus ou moins codifiée et fait ainsi du cinéma un art essentiellement de la synecdoque, prédisposé au genre de l'horreur (morcellement). Sans jouer sur les mots, on voit bien que le corps de l'acteur acquiert au cinéma cette propriété de s'aplatir (représentation bidimensionnelle) et de s'étendre (gros plan) : le cinéma serait ainsi un art du fantastique par essence. C'est ce qui arrive précisément à Mike Teavee dans *Charlie et la chocolaterie*, qui, après avoir été miniaturisé lors d'une *téléportion*, est étiré afin de retrouver une taille humaine, grâce à une machine à étirer les chewing-gums. Dans le procédé, il sera aplati. La métaphore parle d'elle-même.

L'à-plat, paradoxalement, est un concept cinématographique utile, souvent mal compris, à cause de l'illusion de la profondeur de champ qui est le propre du cinéma. Antonioni l'a sans doute mieux compris que d'autres, en particulier dans son film *Le Désert rouge* (1964), dans lequel le personnage principal souffre de troubles mentaux et tente de se suicider. Ces troubles

affectent sa vision du monde quotidien et des paysages urbains. Dans ce film Antonioni utilise le zoom afin d'obtenir un effet bidimensionnel. Il se rapproche ainsi du fameux « traitement négatif de la ligne » de Matisse (dont l'effet est de supprimer la profondeur), lequel a préfiguré la technique de l'à-plat. Raymond Bayer en définit la nouveauté dans le champ de la peinture de la manière suivante : « la nouveauté de toute la technique de l'à-plat, c'est de se former parmi les surfaces nues, et, au fond, hors des proportions ordinaires » (Bayer, 21). Or, le cinéma est bien cet art « hors des proportions ordinaires » par excellence, ce que le spectateur oublie fréquemment, étant subjugué par l'image, comme le nouveau-né l'est par le sein maternel. Le cinéma a imposé un nouveau « modulator »², non plus en relation avec l'unité architecturale qu'est l'habitation, mais avec l'unité cinématographique qu'est l'écran. La main, le pied, le visage de l'acteur, acquièrent une semi-autonomie, ouvrant la voie à toute une multitude de signes, symptômes, d'une vision morcellée du corps humain donnant naissance à un nouveau langage corporel et à de nouvelles identités. De ce point de vue, on peut dire que le cinéma réalise le projet d'Artaud : il utilise des corps-signes, même si le cinéma a besoin du star-système pour sa promotion et l'attrait qu'il exerce sur les foules passives.

D'où trois genres qui tendent à être spécifiques au cinéma, et non au théâtre, à moins de considérer les « peep-shows » comme des scènes théâtrales :

(a) l'érotique/pornographique; c'est un cinéma centré sur les organes humains, et dont les ressorts principaux sont ceux, d'une part, du dévoilement du corps, des formes pleines – figures de la rondeur et de l'érection : seins, ventre, fesses, pénis; et, d'autre part, de l'obsession de l'orifice, du trou, renvoyant aux figures de la pénétration – vagin, anus, bouche. Les films de Russ Meyer avec des actrices exhibant d'énormes poitrines, peuvent servir d'utiles exemples car ils n'hésitent pas à utiliser tous les clichés du genre. En revanche, les films d'Alain Robbe-Grillet, par exemple *L'Éden et après* (1971), et *Glissement progressif du plaisir* (1974), en sont des exemples plus ambigus où les références à Sade (avec celles à Mondrian et Delvaux) établissent un lien entre le genre érotique et le genre de l'épouvante. Le film de Pasolini, *Salò* (1974), demeure le sommet insupportable de ce mélange de genres, avec ses trois journées donnant lieu à trois cercles (dont celui de la « merde » et du « sang »).

² Le modulator est un système de mesure élaboré par Le Corbusier.

(b) l'horreur/l'épouvante : c'est un cinéma centré sur le supplice de l'organe, renvoyant aux figures du morcellement rituel, du démembrement, de l'avalement, de la succion : la scène de *Starship Troopers*, (Paul Verhoeven, 1997), où un des héros est tué par un insecte qui ponctionne tous ses organes. Le corps de l'acteur semble se dégonfler un peu à la manière d'une poupée gonflable. Indiscutablement, le cannibalisme en est la représentation la plus spectaculaire. Ainsi dans *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974), Leatherface accroche le corps de ses victimes comme un boucher le ferait avec les carcasses de bovins. Fantasme chez le réalisateur de corps humains sanguinolents réduits à de la viande de boucherie qui ne manque pas de susciter toujours un scandale.

Et (c), le protéiforme, genre le plus fascinant à bien des égards. Ce cinéma ajoute de l'organe, le reproduit à l'identique, le remodèle ou le modifie radicalement : par exemple, *The Thing* (John Carpenter, 1982), film dans lequel une créature extra-terrestre s'adapte à tout nouvel environnement en prenant n'importe quelle forme organique. Genre fondamentalement de l'excès, de la profusion, genre obsédé par les figures de l'infini (l'infiniment grand mais aussi l'infiniment petit), inauguré par *2001, odysée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) et surtout *Alien* (Ridley Scott, 1979) ; plus récemment par *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997). Il n'est pas étonnant que dans ce dernier film la réflexion sur l'infiniment grand et l'infiniment petit est illustrée d'une manière saisissante : une galaxie se trouve dans l'ornement d'un collier de chat. Notre propre galaxie est une bille dans la main d'un extra-terrestre. Or, il se peut que cette tendance du cinéma prenne le pas sur les deux autres dans l'imaginaire collectif dans la mesure où elle anticipe sur la plus grande révolution que l'homme moderne va connaître : la révolution génétique.



Le corps du cyborg : Robocop

En effet, ce vers quoi tend le cinéma postmoderne c'est, d'une part, vers l'humanoïde, c'est-à-dire l'androïde et le cyborg, cette fusion entre l'humain et le mécanique. C'est, d'une certaine façon, la figure de l'addition. Robocop (Paul Verhoeven, 1987), est un film particulièrement intéressant de ce point de vue puisque c'est le corps d'un policier assassiné qui est utilisé pour construire le cyborg. Ce dernier ne peut pas être identique à son modèle humain qui est mort. Il est donc devenu par la force des choses une copie fortement améliorée de l'être humain, ce qui ne manque pas de provoquer des tensions dans l'identification du cyborg même : qu'est-il? De quoi est-il fait? A-t-il une conscience renvoyant à une âme? D'autre part, cette tendance du cinéma est attirée par l'organique sans qu'il soit toujours possible d'y associer une forme : expansion/extension du corps humain, littéralement ou potentiellement. C'est la figure de la multiplication comme nous l'entrevoions dans le film Solaris (Andrei Tarkovski, 1972), avec l'océan de matière protoplasmique qui est la seule forme de vie sur cette planète. Ce dernier sous-genre, si on peut dire, posera des problèmes importants de compréhension mais ces derniers ne sont pas nécessairement nouveaux : dès que la représentation tend vers l'abstrait ou l'informe, elle va au-delà des formes

mentales d'intellection soumises à la culture occidentale (en particulier la vision du corps héritée de la culture gréco-latine et de ses mythes de la beauté et de la raison univoque). On se rappellera, par exemple, que le tableau de Renoir, *Torse de femme au soleil*, avait suscité en son temps des commentaires acerbes de la part de la critique académique qui avait parlé de « tas de chair en décomposition ».

On voit bien que ces trois genres tirent le cinéma vers un art de la transgression dans la mesure où ils affirment implicitement que l'homme n'est guère différent de la chose : il est modelable, il est surtout reproduisible. C'est ce qu'avait suggéré Bataille lorsqu'il écrivait que « de ce que je tue, que je découpe, que je cuis, j'affirme implicitement que *cela* n'a jamais été qu'une chose ». D'où le scandale : « c'est toujours un crime de faire d'un homme une chose – un rôti, un ragoût », (Bataille, 53-54). Le corps comme collection d'organes ouverte, indéfinie, est donc la négation du corps perçu comme un temple imposant une vision sacrée de l'homme. La forme ne renvoie plus à une essence alors que l'essence renvoie à une multiplicité de formes. Cette idée apparaît encore de manière explicite dans les tendances du cinéma (a) et (b) qu'un réalisateur comme Peter Greenaway a illustrées à sa manière, en particulier dans *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (1989). Dans ce film le corps de l'amant est cuit et servi sur une table bien dressée. Georgina oblige son mari à manger le pénis de son amant avant de l'abattre froidement.



La négation du corps perçu comme un temple imposant une vision sacrée de l'homme : *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*

On peut donc imaginer que la scène théâtrale, même si elle reste une scène expérimentale, sera toujours en deçà ou à côté

des mouvements de transformation de la postmodernité (non pas de la sensibilité, certes, mais de la représentation). Elle évolue en effet dans un espace fermé : soit réel, même si Antoine a ouvert de nouvelles voies dans la mise en scène, et donc dans l'interaction entre le corps de l'acteur et celui du spectateur; soit imaginaire. Par exemple, le théâtre de l'invisible de Boal, s'il nie la scène de type bourgeois, doit tout de même se référer à un lieu qui lui-même renvoie à une scène archétypale : la scène à la sortie de l'usine ou dans un grand magasin qui révèle l'aliénation chez certains individus, etc. Contrairement au cinéma qui l'utilise de plus en plus fréquemment, le corps sans organes dont parle Artaud ne peut être qu'un fantasme ou l'objet d'un discours et semble faire difficilement l'objet d'une représentation théâtrale. À moins de recourir à la figure de l'absence, ou de jouer sur l'éclairage en tant que mouvement dramaturgique fort, comme l'illustrent les mises en scène visuelles d'Ariane Mnouchkine. Ou, plus classiquement, de faire entendre une voix : on en vient alors au théâtre de marionnettes (voir le travail d'Amiel mentionné plus haut). Mais précisément du fait de la présence même des acteurs, des techniciens de plateau, des décors, de l'éclairage, le théâtre ajoute une dimension à l'art de la représentation qu'aucun autre art narratif n'inclut. C'est celle de la « communion », au sens fort du terme, dont l'étymologie nous indique qu'il dérive directement du latin « communicare » : participer à, s'associer à. Cette communion passe par la vue, cela va de soi, mais aussi par l'ouïe, l'odorat, voire le toucher. Elle intensifie l'expérience du présent et de ses béances qui lui sont propres : accident, trou de mémoire, hostilité, hilarité, recueillement, qui sont autant de trébuchements possibles dans le déroulement temporel de l'acte. Par la voix surtout, le grain de la voix aurait dit Barthes, elle se prête à un art de nature profondément religieuse. Artaud était parfaitement conscient de l'aspect religieux du théâtre comme il le dit de manière explicite dans son texte « La mise en scène et la métaphysique » (Artaud, 47-69). Or, il semble difficile d'associer le sens du sacré et l'expérimentation pour elle-même. Il n'est donc pas impossible que le théâtre devienne sous peu une critique de l'image, surtout numérique.

Le cinéma et, d'une manière plus générale l'industrie de l'image, a en effet le choix maintenant, depuis la révolution numérique, entre (a), un art de la représentation au sens de reflet. C'est la narration de type classique, posant devant elle un monde stable, hostile ou non. Et (b), un art de l'innovation anthropomorphique. Celui-ci implique une présence ostensible, lourde, du fantastique, dont les prémisses sont celles d'un univers instable. C'est ainsi que *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), est

une des réflexions les plus fortes sur les mondes parallèles et leurs interactions, utilisant habilement la figure des tunnels spatio-temporels. La distinction classique entre l'humain et l'inhumain finit par s'estomper. En effet, l'univers du fantastique semble révolutionnaire au plus haut degré, en abolissant les classes et les genres, puisque rien n'y est, par définition, stable. Le monde change selon des scénarios proches dans l'esprit de l'univers du cauchemar. L'être humain s'y modèle sur des images ou des objets n'allant plus de soi : univers des mythes et légendes, univers premier et second. Le monde ou les mondes deviennent poreux, parfois translucides, renvoyant à un délitement du monde des formes : c'est ainsi que le fantastique fait imploser la forme du monde. L'idée prime sur la forme dont on retient surtout la plasticité. L'essence (même effrayante) renvoie à un monde d'objets sans fond. C'est le basculement dans le monde du cauchemar. Des films comme *Terminator 2* (James Cameron, 1991) et *X-Men* (Bryan Singer, 2000), anticipent sur une mutation de l'humain ne renvoyant plus à la notion d'un corps bien défini, structuré en une unité, mais à celle d'enveloppe, charnelle ou non. Les créatures extra-terrestres dans *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) ou *Men in Black* utilisent des enveloppes qui cachent et protègent leur réelle identité. D'où le fait que des catégories comme le dehors et le dedans, l'intime, deviennent problématiques. Le dénominateur commun de cette tendance n'est plus le genre animal, humain ou non, qui tranche et opère des classements menant à une taxinomie du vivant (*humanitas*, stable, univoque), mais celui de l'organique (*materia prima*, plurivocité) : l'organique opposé parfois, mais pas toujours, à l'inorganique, à la machine par exemple³.

C'est, en effet, sur la plasticité des corps que ces tendances du cinéma insistent. De ce point de vue, il s'agit bien d'une révolution culturelle. Or, le corps humain, pour la tradition et la majorité des individus, est un « temple ». Cette vue définissait l'humanisme et les valeurs morales sur lesquelles on construisait des philosophies du vivre ensemble et des techniques de perception du monde extérieur. Le corps malléable (dont le cinéma n'a fait qu'anticiper les résultats sur la science), semble imposer un nouveau vocabulaire, de nouveaux instruments d'analyse, mais aussi une nouvelle érotique. Dans les faits, il est fort possible qu'il sera à l'origine de plusieurs langues (ou langages) corporelles, car

³ Et encore, cette opposition entre l'organique et l'inorganique pourrait devenir un jour caduque comme le film *Transformers* (Michael Bay, 2007) peut peut-être le préfigurer.

les manipulations du corps constitueront un système, ce qui nécessitera des dictionnaires de langues corporelles d'un type nouveau : comment par exemple décider des intentions d'un corps radicalement autre? L'interprétation du langage corporel requerra des instruments d'une finesse extrême.

C'est ainsi que de même qu'il est apparu une « translittérature » insistant sur la notion de traduction entre différentes littératures nationales, il y a, et c'est un phénomène qui va prendre une ampleur considérable, un « transcinéma ». Ce dernier opérera, opère déjà, des traductions entre différentes espèces et catégories, ce qui peut sembler déroutant. Mais il s'agit bien de traduction d'un langage corporel à un autre. Les prémisses en ont été indiscutablement un cinéma de la transe : les films de Murnau, de Fritz Lang, et surtout de Michel Tourneur, – dont *la Féline*, 1942, et *Vaudou*, 1943, restent des films de référence pour cette tendance du cinéma –, ont anticipé sur ces nouvelles représentations du corps. Dans *la Féline*, le personnage féminin se métamorphose en panthère, d'où le titre. La transformation chez Tourneur est donc encore du côté de la légende, de la malédiction. L'intérieur s'extériorisant ne peut que provoquer une certaine angoisse. Scientifiquement, cette transformation n'est plus impensable. L'origine de cette tendance du cinéma est la métamorphose : métamorphose de l'art et art de la métamorphose. C'est le cinéma du côté de Méliès. Elles renvoient, sous certains côtés, aux arts mantiques (voir le cinéma panique de Jodorowsky, en particulier *La montagne sacrée*, 1973, qui est librement inspirée de *Mont Analogue* de Daumal). Mais ce qui lui donne son ampleur, à tel point qu'on peut sans doute parler d'une nouvelle essence, semble bien en être la révolution numérique. Toute une histoire du cinéma, si elle doit être intelligible pour le postmoderne, devra s'effectuer à partir des changements paradigmatiques dus aux nouvelles technologies dont les effets spéciaux en sont la manifestation la plus spectaculaire. *The Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999), peut être vu comme le symbole d'une telle révolution : ce monde-ci perd dangereusement de sa consistance car il renvoie à d'autres arrière-plans et laisse place à une enfilade de mondes propres à susciter l'angoisse mais aussi l'euphorie. Mais le cinéma n'est-il pas d'abord et avant tout cet art du trompe-l'oeil dont il importe de se méfier car il fabrique des réalités impropres ?

La notion de corps humain au cinéma fait ainsi progressivement place à celle de chair (comme dans le cinéma d'horreur ou le cinéma pornographique) et, plus généralement, à celle d'organique. Ce « glissement progressif » peut aboutir à un renouvellement entier des domaines de la représentation, entrevu

aussi bien par des peintres comme Francis Bacon ou des plasticiens comme Orlan. Le corps de cette dernière [???] subit fréquemment des opérations chirurgicales aboutissant à des identités fictives redéfinissant des catégories comme l'altérité et le propre. Comme l'a bien étudié François Roustang, une des définitions capitales de l'homme postmoderne passe en effet par l'action du sujet sur son propre corps. L'homme, après s'être émancipé de Dieu, s'est émancipé de lui-même, d'où la mort de l'homme dont parlait Foucault. Du rêve d'un monde meilleur, illustré par le néo-réalisme italien ou le cinéma américain des années 1970, on est passé, subrepticement, à un monde de rêves comme l'illustre bien, d'une manière lyrique, un film comme *Au-delà de nos rêves* (Vincent Ward, 1998), où le paradis prend la forme d'un tableau. Mais aussi, et c'en est le pendant obligé, à un monde cauchemardesque. Dans *Alien 4* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), des expériences de clonages et de mélanges d'ADN conduisent à des naissances d'êtres hybrides qui suscitent l'horreur chez le spectateur, mais pas chez le personnage principal, joué par Sigourney Weaver, qui en est, du moins symboliquement, la mère. Le monstre, l'autre radical pour autrui, est et restera toujours un enfant pour ses géniteurs.

Malgré l'indécision et les pièges qui vont avec, on peut imaginer aussi un cinéma de la conscience qui flotterait, en suspens, et d'où il serait bien difficile d'en situer la provenance : un art purement intellectuel en somme. Finalement, les limites atteintes, se poseront alors des questions de métaphysique pure, dont celles traitant du Bien et du Mal ne seront pas les moins dénuées d'importance. Si le corps de l'homme n'est plus un temple, on voit mal ce qui pourra empêcher toutes sortes d'expérimentation et la question de la douleur, physique ou morale, insupportable pour l'homme moral, se posera en termes nouveaux. En fin de compte, il se pourrait que *L'Île du Docteur Moreau* (Don Taylor, 1977), malgré une certaine retenue dans l'exploration du monde de la folie créatrice et dévastatrice, résume bien toutes ces tendances du cinéma, que le théâtre ne peut qu'évoquer : l'abolition, lourde de conséquences, du normal et du pathologique. Le cinéma, contrairement au théâtre, ne jouerait pas à être un monde habité par des individus plus ou moins nerveux, s'interrogeant sur leur présence, mais anticiperait, illustrerait pourrait-on dire, le monde de demain et ses équivoques. À moins qu'il ne soit déjà celui d'hier, du moins dans certains laboratoires cachés du regard d'une opinion publique à la fois anxieuse et gourmande de surenchère/chair.

Apollinaire Guillaume, *Les mamelles de Tirésias*. Paris : Editions Gallimard, 1957.

Artaud Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Editions Gallimard, 1964.

Bayer Raymond. *Entretiens sur l'art abstrait*. Genève : Editions Pierre Cailler, 1964.

Banu Georges in *Seine et Danube*, 4 : Paris Méditerranée. Carte blanche à Georges Banu, texte accessible en ligne : <http://www.seineetdanube.com/html/setd4/setd%20carteabanu.html>.

Bataille Georges. *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, 1973.

Grossman Evelyne. *Artaud, « L'aliéné authentique »*. Tours : Editions Farrago, Editions Léo Scheer, 2003.

Mast Gerald, Cohen Marshall, Braudy Leo, sous la direction de. *Film theory and Criticism* : Oxford University Press, 1992. C'est nous qui traduisons.