

CORPS & CINEMA S2

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

Aborder le corps sous un angle limite : celui de l'absence, de la suggestion.

Jusqu'ici, corps ultraprésent, sous nos yeux.

Anatomie : esthétique du gros plan, voire du très gros plan, de l'immersion. **Corps-paysage**, les liens ciné-anatomie ^ Vers un grossissement extrême. Matière première : corps = objet de curiosité, objet de transformations, de fragmentations (premiers temps), d'un certain *athlétisme* (burlesque), jusqu'à la *plastie* et la solidarité entre le corps filmé entre la prise de vue réelle et le corps numérique (Jim Carrey)

Aujourd'hui, aborder une présence plus discrète. Corps présent sous une forme symbolique ou **métonymique** : une partie signifie le tout. Montrer cela avec des moyens proprement cinématographiques.

^ **Corps suggéré.**

[XX] *La Féline* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942)

Iréna Dubrovna est une jeune modéliste. Elle pense être l'une des descendantes d'une race de femmes-monstres qui se transforment en panthères. Europe de l'Est. Oliver Reed est un architecte qui tombe amoureux d'elle. Il va falloir qu'il lutte contre la présence du monstre chez Iréna. Il n'y croit pas vraiment : pour lui, le problème n'est pas tant l'existence possible de *cat people* que la croyance de sa femme. Problème psychiatrique, liens avec l'hystérie et un « mal imaginaire » proprement féminin. Lien avec la perte de virginité aussi, puisque le mal félin se réveille au moment où l'on suggère une première union charnelle.

Autre personnage : Alice, amie proche d'Oliver. Elle nourrit la naissance du monstre par la jalousie qu'elle suscite chez Iréna.

[XX] Simone Simon, *La Féline* de Tourneur : visage triangulaire, yeux effilés... Jacqueline Nacache : Morphopsychologie (adaptée au cinéma...).

La Féline, film "à petit budget", tourné en 2 semaines en décor naturel, lumière = outil principal de sa mise en scène. Manière de suggérer une fusion du corps et du décor, d'exprimer des transformations / métamorphoses en déplaçant le spectacle du corps lui-même vers des substituts.

D'abord, observons les **ZONES D'OMBRES** : manière de conjuguer l'économie du tournage et le propos de la fiction. Film noir, littéralement. Tourné dans de véritables obscurités.

[XX] Diane Poitras, *Le traitement de la nuit au cinéma*. Deux postures épistémologiques, thèse de doctorat, 2014, p. 37 : Le tournage en nuit pour nuit, dans la rue, à la condition de tolérer que certaines zones de l'image demeurent dans le noir, permet en effet de réaliser des économies sur tous les frais reliés au studio: décor, éclairage et tout le personnel qui y est rattaché. Biesen, cependant, attribue aussi au contexte de guerre ces contraintes économiques. Les restrictions sur l'usage de lumières électriques se seraient fait sentir dans la vie quotidienne (les rues des grandes villes seraient redevenues noires) et dans les studios hollywoodiens où les budgets de production subissent des coupures. Selon Paul Kerr, ces conditions matérielles de production favorisent une esthétique qui s'oppose à la conception dominante du réalisme dans le cinéma américain à gros budget.

→ D'abord une question pragmatique.

Ombre : réservoir de transformation. Zones où les limites du corps ne sont plus perceptibles. Réfugié dans des coins sombres, le corps se dissout dans une matière informe, l'obscurité complète. Formellement, **l'ombre introduit du trouble dans la**

représentation des corps.

Apport de Jacques Tourneur dans la fin de l'Hollywood classique : **la perte du tout-visible**. Injecter de l'invu, de l'imperceptible, dans l'économie figurative des films. Cette cécité a un sens, dans la fiction elle-même.

Ici, rapport à la **panthère noire**. À prendre au pied de la lettre : femme qui devient une panthère noire en devenant d'abord un être entièrement noir, une pure couleur. Visible dans deux scènes.

[XX Projection 01:23 — 06:22]

D'abord, rapport évident à l'animal, désir de **représentation** (par le dessin). Fascination, personnage qui revient au zoo voir l'animal.

S'il y a une fascination du spectateur pour l'animal, elle est partagée par le personnage principal. Magnétisme.

Tout le film tourne autour d'un soupçon : cette femme est une panthère. Quelle est la signification de cette entrée en matière, dessin froissé puis jeté à la poubelle ?

1. Soit, ce qui compte, c'est qu'Iréna n'arrive pas à représenter l'animal
2. Soit c'est qu'elle *n'arrive pas à la jeter*, en manquant la poubelle. L'homme = celui qui arrive à se débarrasser de cette croyance (il ne la partage même pas du tout.

• **Puis chez elle : comme une tanière.**

• Silhouette d'une statuette animale : le cheval. Idée que l'ombre = lieu d'indistinction entre le corps humain et le corps animal.

[XX] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981, p. 20 : « Zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal ». Représentation, chez Bacon et pour Deleuze, de la chair, de la « viande ». Ici, c'est l'ombre, l'obscurité totale. **Corps = d'abord une couleur.**

Cf. « noir d'encre » dans *Under the Skin* dont parlait Alexandre (Gillet)

→ Idée que le personnage existe d'abord par la **couleur**. Personnage de dessinatrice, qui suggère qu'elle est capable d'inventer des formes. Signifiant : premier dessin (seul qu'elle termine) : silhouette noire.

• Dimension sonore (on y reviendra) déjà présente : lieu qui baigne dans l'ambiance sonore créée par le feulement des fauves.

Suite de cette assimilation du personnage à une entité associée à l'ombre, à l'invisible, second extrait

[XX Projection 1:02:52—1:06:07]

Film très riche d'une économie figurative qui fonctionne par **suggestion**. Ici, simplement, en peignant de vastes zones d'ombres. **Costume, aussi.**

[XX] **Décor : tables de dessin.**

Comprendre l'ombre comme une matière première qui appartient à plusieurs personnages à la fois. « Corps commun » : corps d'abord pictural.

Evidemment, lien avec la fin du classicisme hollywoodien. 1942, encore dans un certain âge d'or, mais Tourneur suggère autre chose : la fin de la lisibilité. Création du suspense, de la peur = implique une **incertitude du regard**.

Traditionnellement, lumière = oriente le regard, découpe des zones de lisibilité / visibilité. Là, envahissement de l'ombre. Mise en scène d'une **lumière menacée par l'ombre**.

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

^ Cf. maintenant séance de thérapie par la parole, Dr. Judd.

[XX Projection : 26:54—27:31]

Corps mangé par l'ombre, absorbé, dissous dans la couleur, tandis que le visage reste dans la lumière. Signifie une **dissociation du visage qui parle et du corps qui se laisse aller à sa double identité, plongé dans l'ombre.**

Le visage reste visible, dans la maîtrise de soi, par la parole. De l'ordre du conscient.

Corps dans l'ombre : de l'ordre de l'inconscient, du primal, de la suggestion, du trouble. Cf. **Jim Carrey dans *Liar Liar* : désolidarisation au sein du corps.** Main/visage chez JC. Ici, visage/reste du corps. Impression que le visage reste Iréna tandis que son corps se rappelle, par l'ombre, à cette identité secrète : la panthère.

Singularité, ici : le jeu de l'ombre est de la lumière est modulé par le thérapeute.

Corps suggéré d'abord par la couleur.

Rapport au **film noir**.

Jean-Louis Leutrat, *Le cinéma en perspective*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », pp. 70-71 :

[XX] Pour éclairer un personnage, on utilise une lumière principale (*key light*), généralement dirigée d'en haut sur le personnage (c'est une lumière dure et directe qui produit des ombres nettement dessinées), une lumière d'appoint, douce, diffuse et indirecte, placée près de la caméra, pour adoucir les ombres (*fill light*) et une lumière dirigée vers l'acteur depuis l'arrière (*backlight*) qui ajoute des zones de brillance et détache le personnage du fond. La technique dominante au début des années 1940 est le *high-key lighting* dans lequel le rapport *key light-fill light* est faible, l'intensité du *fill-light* étant suffisamment importante pour atténuer les ombres créées par le *key light*. On obtient ainsi ce que l'on considèrerait comme une impression de réalité, le visage étant modelé sans zones d'ombres exagérées ou artificielles.

[XX] Or, l'éclairage du film noir est un *low-key lighting*, dans lequel le rapport *key light-fill light* est important, créant des zones de grand contraste et des ombres fortes. La principale source de lumière est d'ailleurs souvent au ras du plateau, ce qui allonge les ombres. Le *low key* oppose la lumière à l'obscurité, les visages, les décors d'intérieur ou les paysages urbains sont plongés dans l'obscurité. Les scènes de nuit, au lieu d'être filmées *day-for-night* (c'est-à-dire en pleine lumière avec des filtres – la fameuse « nuit américaine »), le sont *night-for-night* (c'est-à-dire de nuit, avec des sources lumineuses artificielles) : l'effet produit est celui d'un grand contraste, le ciel est d'un noir total à l'opposé du gris obtenu par les prises de vue *day-for-night*.

[XX Captures tables dessin]

Jeu sur la lumière artificielle qui éclaire une nuit totale : dans la fiction, métier des protagonistes : dessinateurs, designers, tables de rétroéclairage.

^ Présence, dans la fiction, de conditions d'éclairage qui **accompagnent une transformation du rapport à la lumière à la fin du cinéma classique.**

Partialité de la lumière, fait de moins bien voir, de ne pas tout voir = non pas un handicap, une pauvreté de l'image, mais au contraire, la création d'un **autre rapport au point aveugle, à ce qu'on ne perçoit pas.**

^ Produit un **doute**, un soupçon partagé par les personnages et par les spectateurs : l'idée que *quand on perd les choses des yeux, elles se transforment*. « Transformations à vue » chez Charles Tesson à propos de Jim Carrey, *The Mask*. Ici, **transformation à l'aveugle.**

1. Lumière ^ 2. SON

Pouvoir « économique » de suggestion, manière de générer du sens et des affects avec peu de moyens. Lumière, ombre. Mais aussi par le traitement sonore.

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

Illustration dans deux scènes célèbres.

1. Jalousie, filature. Scène de rue, poursuite entre la Féline Iréna et Alice. Corps invisible de la féline.

[XX Projection 42:30—45:49]

Séquence célèbre // gestion du hors-champ et de la variation du point de vue.

[XX] Départ : articulation autour du regard d'Iréna : c'est elle qui orchestre le montage, par raccords regard.

Personnage voyeur : relai de la caméra, définit ce qui est visuellement accessible.

[XX] Ouverture de l'espace : profondeur de champ.

Puis changement de point de vue : partage de celui d'Alice.

[XX] Point de vue d'Alice ≠ pdv Iréna : non pas un raccord-regard mais **la perception à la fois de la femme qui regarde et de ce qu'elle regarde**. Proximité instantané, équivalence, pas de *truc* du raccord-regard, pas de suture.

Variation du pdv ^ Vers l'identification au personnage d'Alice.

Variation, instabilité. Film qui fonctionne par cela : l'incertitude, l'hésitation, l'identification à des personnages différents au fil de l'œuvre.

Traitement de la lumière et du décor :

[XX] 1. Espace découpé par des zones lumineuses et des zones d'ombres. Cf. Leutrat : vraie nuit, obscurité totale ou presque. Certaines choses sont *vraiment* plongées dans le noir.

Crée un **rythme** particulier : la séquence est rythmée par la marche des deux femmes le long d'une ligne ; elles entrent et sortent des tâches lumineuses projetées au sol et sur le mur par des lampadaires.

Quelque chose de la partition, où visuellement, l'ombre = silence et la lumière = son.

[XX] 2. Visuellement, rappel de la séquence chez le Dr. Judd : Cercles de lumière qui percent un espace noir. Projection identique, impression que **ce qui est dans la lumière est menacé par ce qui est dans l'ombre.**

Séance :

- Dans la lumière = visage, parole, conscient, effort de thérapie par les mots.
- Dans l'ombre : hantise, présence mythique (peut-être réelle) de la panthère.

Ruelle :

- Dans la lumière : Alice, innocente, femme traquée et inquiète.
- Dans l'ombre : Iréna, la femme-panthère, la nuit elle-même.

Val Lewton, producteur du film, parle de *dark patches* et de *horror spots* (cf. J-P. Telotte, *Dreams of Darkness. Fantasy and the Films of Val Lewton* (Urbana / Chicago : University of Illinois Press, 1985). **Domaines délimités du visible et de l'ombre**, et peur d'une **Brusque irruption qui transpercerait l'un pour atteindre l'autre** : ici, la menace de l'irruption d'un corps surgi de l'ombre vers la lumière.

Décryptage minutieux de la désorientation.

Désorientation d'autant plus importante que **le film a posé les bases référentielles stables pour lire les rapports qui lient les personnages dans l'espace, entre eux et par rapport au décor.**

[XX Projection 43:09]

1. Raccord-regard (d'Iréna)

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

2. Vue de la rue avec peu de profondeur de champ : permet de situer la constitution de l'espace avec précision, les lampadaires, le mur, l'étroitesse du trottoir.
3. Plan de marche latérale successive des deux femmes : là, **réunion dans une même prise de vue** : pas dans le même cadre, mais **dans une même prise**. Plan le plus clair, le plus limpide, pour comprendre où chacune est.
4. Mimétisme, redite, symétrie plan en écho entre les jambes d'Alice et celles d'Irène. **Chacune est caractérisée par un son précis**
5. Plan à écouter : perception visuelle d'Alice, puis **attente de l'arrivée d'Irène, selon un rythme que l'on a pu évaluer au plan précédent**, où les femmes étaient réunies dans un même plan. **Perception d'un écho interrompu**.
6. Plan sur Alice qui *joue notre écoute*, et acte ce trouble dans le décryptage sonore. Sauf que, paradoxe, c'est **l'absence sonore, l'écho interrompu, qui la trouble**.

[XX] Vicente Sanchez-Biosca, « Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans *Cat People* », *CiNéMAs*, Vol. 5, No. 3, printemps 1995, p. 39 :

C'est lorsqu'on est arrivé au point le plus précis spatialement et temporellement que la séquence suspend radicalement toute orientation et dissout aussitôt les effets qu'elle avait bâtis avec tant de soin. Rupture spatiale, puisque l'image d'Iréna n'apparaît pas là où nous l'attendions ; rupture temporelle, puisque la durée s'efface dans l'indéfinition. Qu'y a-t-il au lieu du poursuivant ? Un vide ou, plus exactement, un double vide, visuel et sonore. Ni le corps n'est visible ni les pas ne sont audibles. Retenons ceci que le moment de la métamorphose, l'instant où l'humain s'évanouit, ne donne pas lieu à l'irruption d'une figuration de l'animal ni de la transformation elle-même (formes composites de l'humain et de l'animal) mais, par contre, qu'elle est incarnée par un double vide que la mise en scène s'efforce d'accentuer. En effet, les plans [suivants] sont occupés par des champs vides et des silences (Alice s'est arrêtée elle-même). Le plus frappant est que ce qui connote la présence de l'animal n'est rien d'autre que l'absence la plus absolue de l'humain et de ses traces (sa figuration et les sons qui lui sont propres). Voilà le guet dans son état idéal : Iréna est aux aguets d'autant plus qu'on ne la voit pas, tout en sachant qu'elle est quelque part au bord du cadre. Oserions-nous dire qu'elle est en fait au seuil du cadre ? Mais où ? Et surtout, ce qui guette au seuil du cadre, est-ec Iréna sous sa forme reconnaissable ? Quelle violence corporelle est-elle en train de subir ? Le vide, et rien que le vide, en est la seule réponse.

^ Construction d'une lisibilité de l'espace, puis **destruction par l'absence**. Corps volatilisé, visuellement et sur un plan sonore, jusqu'à l'extrême ambiguïté du son de l'arrivée du bus. Confusion grognement / son du bus.

Son à la limite du conscient et de l'inconscient. Effet sur ce que l'on croit entendre et ce que l'on entend vraiment, entre certitude et incertitude. **Effet invérifiable**. Sauf par la touche replay. C'est le pouvoir propre à l'analyse.

^ Cf. Aumont, touche pause.

Jacques Aumont, « Que reste-t-il du cinéma ? », *Trafic*, No. 79, septembre 2011, pp. 4-5 :

[XX] L'invention la plus significative de la fin du XXe, ce n'est ni l'image numérique – qui laisse intact le dispositif – ni l'écran mobile – qui casse le lien social autour de l'image projetée pour en établir un autre, c'est vrai, mais ne touche pas au mouvement de l'image mouvante. L'invention la plus importante, en tout cas du point de vue esthétique, c'est la touche « pause », parce qu'elle produit une image d'une nature nouvelle : une image arrêtée – c'est-à-dire autre chose qu'une image en mouvement, mais aussi autre chose qu'une image fixe; une image hybride, dont ce n'est pas un hasard qu'elle ait tellement fasciné les théoriciens du cinéma, à une époque où la pellicule ne permettait pas de la produire commodément. C'est à partir de cette extraction contre nature que l'on peut se rendre compte que cette image immobile contient du mouvement. L'image arrêtée rompt le flux, donc aussi la fascination, l'absorption du spectateur. Elle représente exactement une transgression (ce qui va contre la règle, sans l'abolir). C'est un geste d'emblée théorique, et

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

cependant pleinement sensoriel, auquel je ne vois pas d'équivalent dans les diverses manipulations que permettent la vidéo et le numérique.

[XX] CHION Michel, *Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle*

Le plus mince évènement, la plus mince variation dans le son ou l'image peuvent devenir signifiants, et désormais, ils sont réobservables à volonté. Ce n'est certes pas un hasard si le démarrage d'une recherche sur les sonorités au cinéma est contemporain de l'arrivée du magnétoscope comme instrument d'étude et de travail sur les films ».

Ici, permet de vérifier un effet sonore. Rejouer, aller **transformer une impression en information** : constater comment fonctionne un effet.

[XX Bus]

Son du rugissement, mais aussi, claquement des talons sur les pavés.

Effet d'écho, d'écoute de deux sons différents.

Identification au point d'écoute.

[XX] Rick Altman, "Sound Space", *Sound Theory/Sound Practice*, London and New York, Routledge, 1992, p. 60 : "We are asked not to hear, but to identify with someone who will hear for us. Instead of giving us the freedom to move about the film's space at will, this technique locates us in a very specific place—the body of the character who hears for us."

Un "point d'écoute" requiert de notre part non l'écoute, mais l'identification à un personnage qui écoute à notre place. Au lieu de nous rendre libre de nous déplacer librement dans l'espace filmique, cette technique nous situe dans un lieu spécifique : le corps du personnage qui écoute pour nous.

[XX] C'est précisément le cas ici : écoute transférée, confiée à Alice. Trouble naît lorsque le personnage exprime une difficulté à identifier ce qu'elle entend. **On écoute avec elle, et on entend mal.**

[XX] Suite : métonymie : **traces dans la boue.** Suggère une physicalité + un appétit.

Rappel visuel : cercle de lumière / reste dans l'obscurité. Comme le visage d'Iréna en séance, comme la rue sous le faisceau des lampadaires.

Logique de **l'empreinte.** Entre signe d'une présence et constat d'une absence.

[XX] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 18 :

Le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'inidentifiable ? [...] Le contact ou bien l'écart ?... Je dirai que l'empreinte est « l'image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact.

^ Contact ou écart... Paradoxe de l'empreinte, qui atteste d'une existence physique aussi bien qu'elle nous place face à une absence. Double jeu : à la fois résout le suspens et le relance. **Exprime le mystère du film sous une forme visuelle.**

[XX] Puis les traces de pattes changées en traces de pas : représentation graphique. Rappel du dessin d'Iréna : métonymie du pas qui vaut pour la personne entière.

Scène suivante, peu après. Continuité de ce jeu sur le visible et l'invisible. Jalousie, toujours, traque dans une piscine. Suite de la mise en scène sonore.

[XX Projection 49:35—53:51]

• Scène de piscine où la présence du fauve passe par le **jeu d'ombres**. Le corps manquant est bien celui de la panthère. Il est suggéré par le son + corps-écran//lumière, façon dont le corps se réfléchit dans l'angoisse du personnage qui est à l'écran et qui sert à nouveau de corps-relai.

Plusieurs constructions par la mise en scène

[XX] Relai visuel du chaton noir. Jeu de **rebond**, de transfert du regard dans les yeux du chaton, et vers un spectacle invisible.

Film peuplé de chats qui sont les équivalents visuels, les préfigurations de la femme-panthère. **Mais finalement non : chatons plus proches des autres animaux que d'un substitut de la panthère** : autres animaux terrorisés dans l'animalerie, ou pinson qui meurt de peur lorsqu'Iréna joue avec lui.

^ **Voir le chaton = on ne voit toujours pas la bête.**

Jeu sur l'attente semi-résolue, semi-frustrée, sur l'apparition du félin : satisfaction car chat / frustration car le véritable monstre félin reste invisible, hors-champ.

[XX] Caché ou, comme toujours, suggéré par une métonymie, par la partie qui vaut pour le tout... Mais pas tout à fait. **Ombre passagère sur le mur.**

Cadrage resserré, cadre dans le cadre ^ Rétrécissement du champ visible.

Cinéma = art de la *vision* : il faut le voir pour le croire.

[XX] • Fonction du cadrage : **jouer sur la double impuissance d'Alice en cadrant au milieu de l'eau**

1. Impuissante parce que perdue, loin du bord, bientôt épuisée, à la dérive au large
2. Impuissante parce que la révélation du bord de la piscine suggérerait une proximité plus grande par rapport à Iréna / la panthère.

[XX] **Raccords-regard**

Contiguïté, hyper-identification. Montage extrêmement étroit, serré, entre la projection du regard et le spectacle offert par ce regard projeté.

Incarnation du regard = création d'une vulnérabilité partagée par le spectateur / la spectatrice. **Frustration accentuée par les plans invariablement fixes** : absence de panorama/travelling pour les caméras subjectives : manière de maintenir un rapport fragmenté à la vision du monde, découpage « fermé », puzzle, coup par coup. **Le monde ne se révèle que par la discontinuité**. Choix de mise en scène : plans fixes. Donne une certaine artificialité, mais construit aussi le suspense, par la fragmentation visuelle du monde.

Corps d'Alice lui-même dans un état intermédiaire. Dans l'eau, à moitié immergée, trouble visuel provoqué par l'ondulation de l'eau. Pas de transformation diégétique justifiée par la fiction, mais visuellement : **corps difficilement perceptible, rendu trouble par l'eau dans laquelle Alice baigne.**

[XX] • Peignoir déchiré : atteste d'une existence physique de la femme-panthère.

Mais présence **paradoxale** : **suggérer l'existence d'un corps par un trou, une béance, une déchirure : une absence.** Continuité de cet être paradoxal, entre corporéité et disparition.

Griffes bien réelles, mais donnent lieu à une sorte de soustraction, puisque la griffe déchire, perce, troue.

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

PLAN SONORE :

- Remplacement d'un bruit par un autre, feulement / rugissement par les cris d'Alice. Espace hyper réverbéré ^ Saturation sonore.
- Ce qui est étrange, c'est que les cris de terreur, dans leur réverbération, suggèrent un espace vide, et donc l'absence d'Iréna. Contradiction dans les faits.
Suggère une équivalence entre le corps humain et le corps animal. Une inversion possible de l'un et de l'autre ; une réversibilité.
- Séquence précédente, dans la rue : silence. Espace vide, sur un plan sonore. Ici, espace bcp plus dense. Clapot de l'eau, hurlements, feulements.

Différence entre *Cat People* et ce que Sanchez-Biosca qualifie de « cinéma des derniers temps » : gestion du visible et de l'invisible, de la jouissance offerte pleinement ou suggérée par les seuils du cadre :

[XX] P. 43 : Le cinéma des derniers temps offre à notre œil un présent empoisonné : toutes les métamorphoses qui se produisent (et elles sont très nombreuses) ont lieu dans le champ, sans qu'un seul détail de la violence et des déformations subies par le corps humain ne soit perdu. Autrement dit, le cinéma de terreur (et il faut ajouter qu'il a contaminé d'autres genres à cet égard) s'efforce de faire rentrer dans le champ ce qui restait sur les bords du cadre dans *Cat People* ; ou encore, de donner à l'œil ce qui était autrefois dissimulé à l'intérieur du récit. Nous avons affaire aujourd'hui à une attitude de la représentation qui se refuse à laisser quoi que ce soit en dehors de la vision, mi-caché à l'œil.

Lien avec le cadre comme *cache* chez André Bazin.

[XX] André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1958, p. 160 : Le principe [du cinéma] est de nier toute frontière à l'action. Le concept de lieu dramatique n'est pas seulement étranger, mais essentiellement contradictoire à la notion d'écran. L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers. À l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge.

Cat People envisage les limites de cette théorie. Ça tire dans tous les sens vers le hors-champ, ça met en doute l'idée de permanence des personnages lorsqu'ils sortent du champ. « Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché ».

^ Plus rien d'évident. Au contraire, soupçon de métamorphose, de transformation. Nécessité de garder le personnage à l'œil. Vacillement d'une donnée fondamentale : la permanence de l'objet (Jean Piaget // développement de l'enfant : conscience que la réalité continue à exister au-delà de ce qu'on peut en percevoir).

Bazin : cache comme cadre mais c'est pas grave : on stipule un monde global, dont la caméra découvre des zones, temporairement, articulées par le montage.

Cat People, jeu sur le hors-champ comme réservoir d'une impermanence du monde. Représentation d'un univers instable, où on ne peut plus compter sur la permanence de l'objet.

FONDUS AU NOIR

Nombreux fondus au noir : participent à la logique figurative de la métamorphose.

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

[XX] Élément qui contribue aussi à l'obscurité : le montage filmique, fondus au noir. Brenez décrit une ombre non seulement diégétique (appartient au monde suggéré par le film) mais à la forme filmique elle-même, à l'organisation des images entre elles : **trous noirs entre les images** : fondus au noir. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 102 :

Un élément enchevêtré encore l'ensemble des entrelacs et rend toute explication irrecevable : les fondus au noir, qu'aucun circuit ne peut absorber tout à fait. Une première vision leur attribue intuitivement certaines causes : les fondus au noir transposeraient l'ombre d'Irena, passant devant on ne sait quelle source — Irena dont l'ombre portée, une fois la lumière revenue, s'allonge comme un museau et disparaît à son gré — ou bien celle, disproportionnée, du petit chat ou mieux, l'ombre fantastique de la « forme féline », une forme impossible justifiant au plus près cette obscurité sans forme qui en retour lui offre un abri. Mais ce sont des fondus au noir, donc un phénomène qui surgit non dans l'espace narratif mais sur la pellicule et, si le monstre se trouve quelque part, il est là, dans l'économie optique, en cet obscurcissement injustifiable, comme une respiration de la pellicule elle-même.

^ Fondus au noir = effets de montage qui prolongent et étendent l'ombre où réside la transformation possible. Zone d'ombre supplémentaire, « phénomène qui surgit non dans l'espace narratif mais sur la pellicule » ^ Comme si le film lui-même, avec ses obscurcissements soudains, abritait la créature.

CAT PEOPLE, PAUL SCHRADER, 1982

Remake, Paul Schrader. Littéralise la transformation de la femme en panthère. Particularité : passe par le *regard subjectif*.

Irena Gallier (Nastassja Kinski) retrouve son frère aîné, Paul, qui vit près de [La Nouvelle-Orléans](#). Découvre le meurtre d'une prostituée, attaquée par une panthère. L'animal est capturé, placé en observation dans un Zoo. Là, comme Iréna dans la version de 1942, Iréna se prend de fascination pour l'animal. Fait connaissance d'un vétérinaire/zoologiste, Oliver.

La panthère s'attaque à un vétérinaire, puis Paul se réveille dans une cage avec la panthère, il parvient à sortir. Il révèle alors à sa sœur un terrible secret : les membres de la famille ne peuvent s'accoupler qu'avec leurs propres frères ou sœurs, sous peine de se transformer en panthère, et ils ne peuvent retrouver leur forme humaine qu'après avoir tué un humain. C'est ainsi que les parents de Paul et d'Irena étaient eux aussi frères et sœurs. **Intrigue incestueuse** : Paul voudrait le plus vite possible coucher avec sa sœur, mais Irena refuse. Elle se réfugie auprès d'Oliver à qui elle confie le secret et elle lui demande de faire l'amour avec elle, et ensuite de la mettre en cage sous la forme d'une panthère ; Oliver finit par accepter.

[XX Projection]

Atmosphère de métamorphose, de nuit, ambiance loup-garou. Cri de loup, d'ailleurs, dans la nature foisonnante.

Truffé d'animaux, ambiance sonore : grillons, grenouilles, animaux qui hurlent (loup).

- Extinction de la lumière : rappelle le traitement diégétique de l'ombre comme lieu de métamorphose dans *Cat People* (1942). /

Film sur le déni de la sexualité, et sur la suggestion de l'inceste.

- Nudité : première transformation : corps primitif, animal.
- Vision subjective, couleurs fluo, suggèrent les visions subjectives animales, en teintes chromatiques qui ne correspondent pas à la vision rétinienne humaine.
- Langueur de l'image, fluctuations chromatiques, variations du rythme, ralenti :

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

incarnation du prédateur par le regard.

Regard à la première personne. Concentration sur le trouble d'une perception animale, perception fauve.

^ Pré-vision de la femme en panthère (et vice-versa).

Sanchez Biosca critique le remake : beaucoup moins subtil, aucun jeu sur le regard frustré, sur le cadre comme cache. Mais frustration qui persiste, dans la version de PS : toujours pas de métamorphose comme dans *The Fly* ou *Le Loup-Garou de Londres*.

Pas de « simplification » par résolution.

Echo avec une séquence de *La Vie Nouvelle*, de Philippe Grandrieux (2002)

Histoire du commerce sexuel dans des pays de l'Est. Frontière figuratif / abstrait, incursions dans des images haptiques, sensorielles.

Séquences déliées du déroulé d'une intrigue à proprement parler.

[XX Projection 1:21:26—1:26:24]

Séquence hallucinée de *La Vie nouvelle* (2002). Des corps indénombrables paraissent, révélés par une image thermique traduite en tons de gris : du blanc brûlant au noir froid. Cette foule de corps nus, d'abord un peu hagarde et silencieuse, hurle bientôt comme une meute. Ce cri se déploie sous une forme distordue qui répond aux vibrations de l'image optique, comme si une limite sensorielle avait été atteinte : visuellement, l'effet de confusion des corps produit par l'image thermique est amplifié par les variations de la mise au point, à la faveur desquelles les corps se dissolvent les uns dans les autres, unis par l'image diluée de ces étendues de lumière blanche-grise [Fig. 23 ; Fig. 24]. Le traitement sonore des cris soutient aussi cette esthétique de la dissolution : les uns dans les autres, les hurlements distordus portent la voix humaine à un point d'indiscernabilité bourdonnante, au-delà de ce que l'oreille semble capable d'entendre. Comme si un tympan se rompait, les cris culminent jusqu'à un silence ouaté, inquiétant, celui d'une oreille ayant lâché prise. La piste sonore n'offre plus alors qu'une nappe étouffée, que l'on pourrait identifier comme ce qu'entend une oreille sourde : une situation d'écoute interne, réduite aux vibrations et aux pulsations des systèmes internes, sanguins, respiratoire, nerveux. La figure humaine s'abîme donc deux fois, par l'image et par le son. Avec, à chaque fois, le blanc pour horizon : visuellement, la chaleur cutanée peint à l'écran une vaste zone claire qui s'étend de corps à corps, et rend indiscernables les limites des silhouettes individuelles. Sur le plan sonore, les voix brûlées forment un même bruit blanc. Le « blanc » désigne ainsi tout matériau sensible qui tend, par excès, à sa propre annulation par (con)fusion. Martine Beugnet décrit à propos de « la trace sonore de la présence humaine » chez Grandrieux qu'elle « fait souvent corps avec la matière, la rumeur et les grondements qui se mêlent à la musique et aux compositions électroniques et circulent à travers la bande-son comme une respiration ».

Cette tentation audiovisuelle de l'informe reflète directement le contenu de la fiction filmée par Grandrieux. On pourrait même avancer que l'incursion thermique forme le prolongement de la situation diégétique des personnages. Beugnet décrit ainsi la continuité formelle entre le traitement visuel des corps (celui de Mélanie, en particulier) et leur condition dans la fiction :

[XX] Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », in Jérôme Game (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Editions, 2010, pp. 62-63 : *La Vie nouvelle* construit un univers incertain, liminal, où les lumières rasantes dominent

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

– c'est l'heure entre chien et loup dont l'ambivalence est capturée dans les images sous-exposées, les aubes et crépuscules indistincts, ou encore l'obscurité d'un night-club trouée par les rais des éclairages artificiels. Les corps et les visages apparaissent rarement dans leur intégralité ; la lumière ou, au contraire, l'obscurité semblent toujours sur le point de restituer les corps à la matière indistincte dont ils sont issus. Plus qu'aucun autre des protagonistes du film, le personnage de la prostituée, Mélania, paraît irrémédiablement captif d'un faisceau de regards et de désirs antagonistes au sein desquels elle semble se dissoudre. Figure évasive, elle dessine une silhouette mince et sombre contre le jour blafard qui baigne les couloirs de l'hôtel-bordel, se transformant en un trait de lumière tourbillonnant sur la piste du night-club, avant de se métamorphoser en monstrueuse créature, mi-femme mi-bête, à la fin du film. C'est l'effet synesthétique d'une caméra thermique qui transforme cette scène, et l'ultime apparition de Mélania, en vision infernale ; un magma informe et hurlant emplît le cadre, agglomérat de corps en fusion duquel les figures humaines peinent à s'extirper, yeux et bouches béants comme des cratères noirs.

L'image thermique, en fin de film, porte à son paroxysme la tentation de l'informe figurée visuellement, tout au long de *La Vie nouvelle*, autour du corps de Mélania. Nous évoquons l'abîme blanche des peaux chaudes fondues visuellement dans leur matière picturale. Beugnet retient de cette « agglomérat de corps en fusion » les « cratères noirs » des yeux et de la bouche. À côté des zones blanches, l'autre extrémité du spectre, le noir, constitue une autre abîme chromatique. Précisons la source de cette noirceur : on peut en effet identifier ce qui cause ces béances noires sur la surface du corps de Mélania, et en particulier autour de sa bouche. Cette cause, c'est la présence d'une matière carnée que Mélania est en train d'ingérer.

Car cette séquence thermique est une séquence de dévoration. Le corps de Mélania est étendu sur celui d'un homme, son visage plongé dans la nuque de l'étendu, dans une posture vampirique dont on ne saurait trop dire, un temps, si elle est étreinte ou morsure. Un autre plan lève le doute : Mélania a la bouche pleine. L'« agglomérat de corps » est donc causé à la fois par l'action de la prise de vue (et par la technique thermique), mais aussi par un élément diégétique : l'ingestion d'un corps par un autre. Si Mélania est « mi-femme mi-bête », comme le propose Beugnet, sa part animale est celle d'un carnivore, vampire ou charognard. À l'écran, la dévoration perçue par l'image thermique enrichit encore la représentation d'un corps qui en devient un autre. Le premier mode de cette fusion est donc offert par la chaleur uniforme des peaux, qui forme sous l'œil thermique un seul objet uniformément blanc. Le second est représenté par les séquences de consommation et de mastication. La caméra de Grandrieux est particulièrement attirée par les bouches ouvertes. Cette attraction se porte, dans cette séquence, sur la bouche de Mélania et sur son contenu. Cette séquence de dévoration fournit donc une représentation diégétique et purement formelle de l'intégration d'un corps dans un autre.

Lorsque l'on trouve le visage de Mélania, il est couvert du nez au menton par une couleur sombre. Spontanément vient l'image du sang versé par un nez cassé, coulant le long du visage. On pense alors à son sang à elle. La dévoration montre qu'en réalité, il s'agissait du sang d'un autre. Ce qu'on avait pris pour un fluide émis par Mélania s'avère être le reste du corps de l'homme étendu. Ainsi, la prise de vue thermique est le prolongement d'une situation diégétique de fusion des corps : cette situation, c'est celle de la digestion dont on perçoit ici la première étape, c'est-à-dire le moment où l'on mange. « Festin nu » en quelque sorte, où apparaît plus qu'ailleurs le devenir-corps de la chair ingérée. Les plans sur l'intérieur de la bouche de Mélania figurent ainsi cet état intermédiaire où une chair étrangère entame le processus qui la verra devenir celle d'un autre. Cette séquence vampirique fournit ainsi une variation supplémentaire, diégétique (en plus de celle, fournie par le dispositif, de la fusion thermique), de l'idée de l'intégration de corps les uns aux autres. Par la dévoration, on ne saurait dire qui est qui, au moment où la chair de l'un nourrit l'autre.

VI. LE CORPS SUGGÉRÉ (CAT PEOPLE)

L'ambiguïté de ce geste, lorsqu'on ne sait encore si Mélanie embrasse amoureusement ou si son étreinte est cannibale, rappelle les nombreuses relectures de l'« informe » chez Georges Bataille. Beugnet rappelle que l'informe désigne chez Bataille « une attraction du néant où la notion même de sujet se désagrège, l'oscillation entre les plaisirs de la communion sensorielle et la terreur de l'être en soi qui se dissout ». C'est que toute la théorie de l'érotisme chez Bataille est structurée par les notions de continuité et de discontinuité des corps. L'érotisme sacré, en particulier, qui est « la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu »¹. Ce que l'on peut retenir ici, c'est que **l'ambiguïté de la dévoration et de l'étreinte fournit un élément de signification supplémentaire à cette esthétique de la fusion**. L'érotisme et la mort sont articulés, chez Bataille, par la possibilité d'une continuité de l'être en tant que tel, ainsi que d'un être à l'autre. L'auteur l'exprime à propos de la mise à nu, qui est « l'action décisive » par laquelle le corps individuel envisage la continuité qui le lie, potentiellement, aux autres corps. On trouve ainsi en introduction de *L'Érotisme* des lignes qui rappellent la situation des corps filmés par Grandrieux :

[XX] Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2011, p. 19 : La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a au contraire dépossSESSION dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va-et-vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre.

« Le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion » : voilà qui forme le programme de la séquence thermique chez Grandrieux. L'écoulement et le renouveau des organes par fusion est ainsi pris en charge trois fois : par la méprise de l'œil thermique, qui prend la peau pour un organe global appartenant à tous les corps filmés ; par la séquence de dévoration qui voit la chair en transition, bientôt digérée, passer d'un corps à un autre ; et enfin, par l'esquisse d'une étreinte érotique.

Semaine prochaine : Cronenberg (*The Fly*) + *La Sentinelle*

Semaine suivante : Corps du fantôme, corps pelliculaire, pure image.

1 Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2011, p. 24.