

Un corps pour deux

Les couples de Carax

ALBAN PICHON

Frère, ma sœur, s'appelaient entre eux les amants anciens, non pour masquer leur lien, le rendre plus tendre ou plus morbide, mais à cause de l'endogamie lointaine dont nous sommes tous nés, à l'imitation des couples divins.¹

Ainsi débute le petit ouvrage de Guido Ceronetti *Le silence du corps*. Ce livre de l'homme de théâtre et écrivain italien se présente comme une collection de pensées et de commentaires littéraires au sujet des états du corps humain. Page après page, le lecteur découvre une somme d'aphorismes, courts paragraphes et citations qui dépeignent un corps tour à tour ardent, malade, dégustant, avalant ou dégouttant. L'ouvrage ne relève pas d'une approche théorique, mais constitue plutôt un vaste cabinet de curiosités. Dans une perspective qui mêle antiquité, littérature des XIX^e et XX^e siècles, médecine populaire et chronique du monde contemporain, ce travail d'érudition propose une vision du corps qui s'attache à ses humeurs, à ses tourments et aux soins qu'il reçoit. Le propos peut parfois évoquer Artaud (l'idée selon laquelle "les parties du corps où il y a le plus d'odeur sont celles qui renferment le plus d'âme"² n'est pas sans rappeler une formule de *Pour en finir avec le jugement de dieu*) ou bien Huysmans, "spécialement . . . sa biographie de sainte Lydwine de Schiedam,"³ si l'on en croit Cioran qui a rédigé la postface du *Silence du corps* et qui synthétise ainsi la pensée de Ceronetti: "la malédiction de traîner un cadavre sur le dos est le thème de ce livre."⁴

À l'orée de sa réflexion, Ceronetti s'intéresse en premier lieu au cas des amants. S'agit-il, en faisant cela, de respecter un certain ordre de préséance? Probablement, puisque le couple se présente ici comme la première figure à prendre en considération. Un corps est avant tout amoureux. Et un couple rejoue toujours l'union d'un frère et d'une sœur, ou plutôt de ce que l'on pourrait appeler un "principe frère" et un "principe sœur" (comme on parle de principe mâle ou femelle).

“Nos sœurs”

Les premières lignes du *Silence du corps* résonnent intimement avec le cinéma de Carax, et tout particulièrement avec le court métrage *Sans titre* (1997) qui accorde une large place à la figure de la sœur.

Dans ce film de montage, Carax fait dialoguer des images d'archives, quelques extraits de *La Foule* (King Vidor 1998) ou de *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton 1955) ainsi que les rushes de *Pola X* (1999) qu'il préparait alors. Le court métrage, non narratif, se structure en différentes parties qui développent chacune une thématique propre. Un segment est intitulé “les catastrophes naturelles.” Tornades, éruptions et glissements de terrain s'enchaînent pour dépeindre une apocalypse contemporaine. Un autre se consacre à “nos sœurs” et constitue une ode sensible à la relation frère-sœur. Quelques scènes d'un film amateur montrent deux jeunes enfants qui jouent ensemble, avant qu'un extrait de *La Foule* ne brise cette image joyeuse de l'amour fraternel: la fille du protagoniste meurt, renversée par un camion dans les rues de New York. Le dernier volet du court métrage, intitulé *Pola X*—du nom du film en préparation—et sous-titré “Hamlet's sister,” suit les conséquences de ce terrible accident et lui offre un prolongement, voire une réponse. Les images du prochain *Pola X* que l'on découvre semblent ainsi naître de la disparition traumatisante d'une sœur aimée.

La perte de l'être cher se voit conférer une importance séminale, qui n'est pas sans évoquer ce qu'écrivit Ceronetti lorsqu'il rappelle l'enfance endeuillée de Munch et la trace que la disparition d'une sœur a laissée dans sa peinture:

Sombre, continuelle *mort de la sœur* dans les figures de Munch. (Sans la sœur morte, laissée là-bas, au pied d'escaliers lointains, sans vie, il nous manque la bonne blessure qu'on retrouverait dans l'obscurité, comme des lèvres de sœur, heureux de les sentir ressaigner).⁵

D'ailleurs, Ceronetti ne souligne pas seulement cette présence constante et presque fantomatique dans l'œuvre de Munch, il poursuit encore en rappelant que “De Quincey plaçait parmi les profondes tragédies de l'enfance ‘les lèvres des petits enfants, des baisers de leurs sœurs, pour toujours, séparées.’”⁶ La citation de l'auteur anglais est tirée des *Confessions d'un mangeur d'opium*. Elle figure plus précisément dans un chapitre des *Visions d'Oxford* intitulé “Le Palimpseste.” Dans ce texte, De Quincey décrit la mémoire comme une succession d'engrammes ou d'images, qui est susceptible en certains cas de se mettre en mouvement, et dont les premiers tableaux sont tracés par “les profondes tragédies de l'enfance.”

À la manière de la mémoire—quasi cinématographique⁷—que conçoit

De Quincey, la construction de *Sans titre* paraît elle aussi reposer sur le retour de certaines images, la revivification de moments fondateurs. Le court métrage recèle notamment un plan auquel le montage confère le statut particulier de vision originelle, voire de traumatisme premier. Ce plan de quelques secondes, qui apparaît au cœur de la série des catastrophes naturelles, montre la silhouette de deux nouveaux-nés siamois (ou deux fœtus jumeaux, l'image est fugace et peu nette), deux êtres unis de la manière la plus étroite qui soit. Cette image interrompt un instant le flot des destructions, mais dès qu'elle disparaît, la violence reprend ses droits. Le montage suggère ainsi que la tourmente recèle en son sein une image cachée: après que les enfants ont été "pour toujours, sépar[é]s" (par l'une des catastrophes filmées, par la mort de l'un d'eux, ou tout simplement par la vie), une douleur enfouie demeure, susceptible de réapparaître dès que le palimpseste de la mémoire se ranime.

Dans la dernière partie de *Sans titre*, l'amour porté à la sœur conserve un caractère physique, mais désormais incestueux et non plus gémellaire, qui se traduit par une nouvelle union des corps. "Endogamie lointaine," dirait Ceronetti. Et il ajouterait: "les noces sororales . . . nous donnent un réconfort particulier: le sentiment de l'indissolubilité de notre lien avec *le Chaos et l'univers contracté*."⁸ À leur tour, la séquence apocalyptique de *Sans titre* et la vue du globe terrestre qui ouvre le dernier segment du film confèrent au mythe de la sœur aimée une telle dimension cosmogonique.

Conformément à ce qu'annonçait le court métrage, *Pola X* prolonge ensuite cette confusion—ou cette réunion—des formes d'amour. Le protagoniste du film, Pierre, entretient en effet des relations de nature ambiguë avec les trois femmes qui l'entourent. Il s'adresse à sa mère en l'appelant "ma sœur;" il fait aussi passer sa demi-sœur Isabelle pour sa femme, jusqu'à nouer d'ailleurs une relation incestueuse avec elle; quant à sa fiancée, Lucie, il la présente un temps comme sa cousine. Ceronetti rappelle que le poète latin Martial commentait déjà de semblables équivoques érotiques.⁹ Il leur a en effet consacré plusieurs épigrammes, et notamment celle-ci (intitulée "Contre Ammianus"):

Que de caresses, Ammianus, tu fais à ta mère! que de caresses te fait ta mère, Ammianus! Elle t'appelle son frère, et reçoit de toi le nom de sœur. Pourquoi ces noms étranges et mal sonnants ont-ils pour vous tant d'attrait? Pourquoi vous déplaît-il d'être ce que vous êtes? Regardez-vous ceci comme un badinage, un jeu? Il n'en est rien. Une mère, qui désire être sœur, ne veut être ni sœur ni mère.¹⁰

L'amante-sœur dont rêvent *Sans titre* et *Pola X* relève d'une grande tradition que Ceronetti fait revivre, et qui court de Martial à Munch. Si Ceronetti ne mentionne ni Melville ni Musil dans cette généalogie, Carax pour sa part ne manque pas d'inscrire ces auteurs dans la grande "constellation du frère et de la sœur."¹¹

La preuve, le cénotaphe et le songe

À la fusion des sentiments dont relève l'imaginaire des "noces sororales" s'ajoute chez Carax une remarquable instabilité des corps. En effet, leur densité physique, évidente dans bien des cas et qui pourrait leur conférer une certaine constance, disparaît parfois au profit d'autres modalités d'apparition.

Un passage de *Pola X* symbolise le caractère fluctuant voire insaisissable des corps. Dans cette adaptation du roman de Melville *Pierre ou Les Ambiguïtés*, le protagoniste fait la rencontre d'une jeune femme qui prétend être sa sœur. Cette apparition répond-elle à l'impression de "présence perdue"¹² que le jeune homme ressent sans la comprendre? Lui a-t-on caché l'existence de la jeune femme depuis qu'il est né? Persuadé qu'il trouvera la réponse à ses questions dans la chambre murée du château familial qu'il occupe avec sa mère, Pierre y pénètre après en avoir brisé la porte. La scène fait écho à un passage du roman de Melville:

Le monde n'est que surfaces superposées. Au prix d'immenses efforts, nous nous frayons une voie souterraine dans la pyramide; au prix d'horribles tâtonnements, nous parvenons dans la chambre centrale; à notre grande joie, nous découvrons le sarcophage; nous levons le couvercle et . . . il n'y a personne! L'âme de l'homme est un vide immense et terrifiant.¹³

Si Carax transpose cette réflexion abstraite en action—certes symbolique—la violente déception reste la même: dans le film comme dans le roman, la pièce est vide. Pierre croyait découvrir l'obscur secret conservé par sa mère, mais celui-ci lui échappe encore. Quel indice, quelle preuve s'attendait-il à trouver? Un corps sans doute. C'est du moins ce que suggère la version rêvée de cette même scène. Après la première déconvenue, Pierre fait en effet ce songe: entrant une nouvelle fois dans la chambre, il découvre qu'un corps flotte mystérieusement derrière la fenêtre, comme si la pièce était engloutie. Le cadavre, rendu méconnaissable par les eaux, est sans doute celui de la sœur qu'il se cherche.¹⁴

Les deux versions de la scène offrent l'alternative suivante: soit l'absence de corps, soit un corps imaginaire (cauchemardesque, en l'occurrence). C'est

pourquoi la pièce secrète du château offre une belle image de l'art cinématographique: lancé à la recherche d'un corps ou de sa trace ("Apprenons à filmer le corps. L'âme suivra,")¹⁵ le cinéma risque toujours de se présenter comme un cénotaphe (pas de chair sur l'écran, seulement des flocons de lumière) ou comme le lieu d'un corps qui est à la fois rêvé par la mise en scène et fantasmé par le spectateur. Le cinéma de Carax abrite ces trois éventualités, c'est-à-dire ces trois modalités différentes du rapport que le cinéma entretient avec le corps: l'évidence, l'absence et le rêve.

La mise en scène de la nudité révèle de manière exemplaire cette tripartition. L'évidence surgit dans *Les Amants du Pont-Neuf* lorsqu'Alex découvre Michèle nue, puis l'observe (à bonne distance) alors qu'elle procède à une toilette sommaire sur les rives de la Seine. La scène fait d'ailleurs écho aux douches filmées au début du film, dans le centre d'accueil des clochards; la nudité y révélait la misère de tous et l'extrême faiblesse de certains. L'absence est celle que revendiquait Carax après le tournage de *Mauvais Sang*. En réalisateur soucieux d'entretenir une relation morale avec ses acteurs, il frappait le nu d'interdit en déclarant:

Je trouve que les actrices devraient . . . refuser systématiquement le nu, au moins pour un temps, le temps d'y revoir clair. . . . Le nu c'est irrémédiable. Une fille déshabillée l'est à jamais. . . . Une actrice, c'est une question, ce n'est pas une réponse. À rien. Et ce n'est pas en la déshabillant qu'elle deviendra une réponse à quelque chose.¹⁶

Enfin, le rêve jaillit de l'étreinte de Pierre et Isabelle dans *Pola X*. Certes, la scène est pour partie explicite: quand les deux jeunes gens scellent leur amour incestueux, seule une image très assombrie voile leur nudité. Mais cette obscurité, la diversité des angles de vue et le choix des cadrages rapprochés métamorphosent à plusieurs reprises les corps. Est-ce un dos ou un sexe sur lequel se pose cette main? L'identification reste un temps incertaine. Les images esquissent ainsi des corps ambigus et font naître des créatures inédites.

Une confusion du même ordre affecte la séquence de *Holy Motors* (2012) qui montre Denis Lavant et une contorsionniste mimer une étreinte amoureuse. Les postures, les mouvements d'une caméra qui passe au plus près des corps et les combinaisons ajustées que portent les deux personnages effacent là encore les repères habituels du spectateur. Mais d'autres moments du film s'écartent de ce rapport au corps: par exemple, le magasin de la Samaritaine est filmé comme un immense tombeau vide (sombre pyramide ou navire englouti) qui n'abrite plus que quelques mannequins de matière plastique démembrés; quant aux chronophotographies de Marey qui reviennent à

plusieurs reprises, elles renvoient à l'idée d'une image conservant mécaniquement la trace d'un corps en mouvement photographié.

Les trois modalités (le rêve, l'absence et l'évidence) peuvent se rencontrer—voire se compléter—au sein d'un même film. D'ailleurs, l'interdit édicté par Carax à l'époque de *Mauvais Sang* n'était pas absolu. La première séquence du film montre Denis Lavant et Julie Delpy allongés, nus, dans une clairière; nudité et sexualité se manifestent ensuite dans le film en empruntant différents détours, qu'il s'agisse des pouvoirs imageants de la parole ou de ceux du hors-champ.

Effet cinétique et oblitération graphique

L'articulation entre différentes mises en scène du corps n'est pas propre à l'exemple de la nudité. D'autres pans du cinéma de Carax montrent une même diversité d'approches et de traitements. Cette complexité, fort éloignée d'une recherche exclusive d'immédiateté ou d'authenticité, distingue par exemple l'œuvre Carax de celle de Philippe Garrel—et plus généralement de tout un cinéma moderne dont Nicole Brenez a formulé l'un des préceptes en ces termes: “le cinéma ne finira jamais. Il suffit d'un corps.”¹⁷

Pourtant, le cinéma de Carax s'est bien construit dans une relation quasi permanente avec *un* corps, celui de Denis Lavant (le travail avec l'acteur est l'exemple le plus évident de la sensibilité de Carax à la représentation directe du corps). Le “compagnonnage”¹⁸ du cinéaste et du comédien a néanmoins évolué avec les années, Carax demandant à Lavant un nombre croissant de prouesses, et les rôles proposés se sont progressivement transformés. Le jeune homme parisien de *Boy Meets Girl* devient dans *Mauvais Sang* un acrobate qui réalise quelques tours de passe-passe et se mue en danseur funambule le temps d'une séquence; clochardisé dans *Les Amants du Pont-Neuf*, Lavant est aussi cracheur de feu et équilibriste talentueux; dans le moyen métrage *Merde*, il incarne enfin une étrange créature, un monstre aveugle d'un œil, arborant une barbe hirsute, et s'exprimant autant par borborygmes que par gestes—un corps fabuleux et réjouissant. Enfin, dans *Holy Motors*, l'acteur incarne un étrange personnage, Monsieur Oscar, qui endosse lui-même plusieurs rôles en variant les tons et les attitudes: une mendicante au dos courbé, un vieil homme marchant comme un somnambule, un père de famille fatigué ou le monstre bondissant de *Merde*. La femme qu'il a aimée vingt ans auparavant multiplie elle aussi les rôles, et les retrouvailles du couple mettent face à face deux êtres au visage grimé qui ne peuvent pas totalement se reconnaître:

—Ce sont tes cheveux?

—Non, on m'a vieilli. Ce sont tes yeux?

—Non, les yeux d'Eva. Eva Grace.

Si Denis Lavant offre au cinéma “un ‘corps qui s'expose' comme au plus beau temps des acteurs de burlesques muets,”¹⁹ il s'agit d'un corps éminemment variable comme le montre la diversité des séquences de *Holy Motors*. Il arrive même que le corps de Lavant semble moins fait de chair que de lumière, et ses courses déclenchent nombre d'effets visuels. La prouesse physique ne s'oppose pas à la recherche photogénique ou cinétique; elles ne sont pas non plus indifférentes l'une à l'autre, mais, au contraire, nettement corrélées comme dans la célèbre séquence de *Mauvais Sang* (la séquence des *Amants du Pont-Neuf*, pendant laquelle Michèle observe le numéro de cracheur de feu d'Alex, suit la même logique). Alex, souffrant, s'élance à corps perdu dans une course qu'il ponctue d'acrobaties. Le travelling qui l'accompagne passe alors devant une palissade recouverte par des bandes verticales de couleur. Le clignotement stroboscopique obtenu par le mouvement d'appareil découle du rythme imposé par la course d'Alex; l'effet visuel (renforcé par les cadrages rapprochés) naît de l'effort physique de l'acteur. Paradoxalement, la prouesse chorégraphique et athlétique inscrit la mise en scène du corps dans un autre registre que celui de la seule authenticité; la séquence offre au corps douloureux d'Alex un élan, un envol vers la sensation lumineuse.

Une ambiguïté comparable gagne les corps denses que Carax affectionne, qu'ils soient secs (la silhouette longiligne de Sarunas Bartas dans *Pola X*) ou massifs (Hugo Pratt dans *Mauvais Sang*, Klaus Grüber dans *Les Amants du Pont-Neuf*). En effet, le recours régulier à un cadrage insistant, de dos, en plan fixe, accentue le caractère imposant de ces corps qui constituent alors un obstacle au regard. Mais là encore, il est intéressant de noter que l'hieratisme de ces plans ne va pas sans transformer les corps filmés. Les dos deviennent en effet de simples silhouettes anonymes privées de visage. Plus encore, le corps perd de son épaisseur—et de sa mobilité—au point de se présenter comme une surface.

Au regard des effets qui affectent la représentation du corps (effet cinétique des silhouettes virevoltantes et effet graphique du cadrage de dos) on comprend que celui-ci n'est aucunement préservé ou singularisé. On peut appliquer à sa mise en scène ce que Jacques Aumont écrit à propos du visage dans *Mauvais Sang*: “les visages sont traités à égalité, ni plus ni moins, avec

les autres parties de l'image²⁰ car "l'image est une surface, elle ne hiérarchise plus ses parties comme si elle était une fenêtre. Toutes les zones se valent, ou du moins, valent ce que vaut leur situation plastique."²¹ Les images du corps sont elles aussi affectées par le travail graphique, et traitées de la même manière, par exemple, que le décor. On voit ainsi le motif de la croix circuler librement dans *Mauvais Sang*, sans souci de la surface qui lui sert de support: d'abord inscrit sur le dos de Boris, le motif se retrouve dessiné sur l'asphalte d'une rue, puis sur le fuselage d'un avion ou dans la forme même d'un parachute, avant de passer sur le torse d'Alex. Une telle mise en scène menace en quelque sorte d'oblitérer les corps: ceux-ci sont en effet symboliquement biffés par la croix tracée sur le torse d'Alex ou sur la chemise de Boris, puis très concrètement transformés en supports d'un motif graphique, et ainsi intégrés à une vaste circulation plastique.

Ce travail d'oblitération perdure jusqu'à *Holy Motors*. Le temps d'une séquence, Denis Lavant incarne un "ouvrier spécialisé" travaillant dans un studio de *motion capture*. Plongé dans l'obscurité, et revêtu d'une combinaison noire couverte de points blancs, il doit se battre, sauter, courir, avant de jouer l'amour. Le ballet des points lumineux fixés à la tenue de l'acteur évoquent à l'évidence les images de Marey; ce faisant, ils masquent le corps de Lavant pour en faire une géométrie abstraite.

Le sourire de la vitesse

Qu'il s'agisse d'oblitération graphique ou de éclairs lumineux, les effets à l'œuvre dans les exemples précédents s'inscrivent dans une problématique plus générale de recherche de vitesse et de légèreté. Pour Carax, la réalité des corps ne peut se mesurer à leur seul poids car la pesanteur est mortifère. D'emblée, l'épigraphe de Céline qui ouvre *Boy Meets Girl* le rappelle explicitement en assimilant la lourdeur—que ce soit celle du monde ou celle des individus—à la mort: "Tout cela est si *lent*, si *lourd*, si triste . . . Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini."²² À leur tour, les personnages de *Mauvais Sang*—et le film lui-même—cherchent le "sourire de la vitesse." Et si la thématique est moins explicite dans *Les Amants du Pont-Neuf*, les corps sont toujours susceptibles de s'enflammer ou de s'effacer partiellement devant les explosions pyrotechniques.

Dans leur recherche commune d'élan, les corps oscillent entre haut (l'envol) et bas (la chute). Symboliquement, Eva Grace incarne cette dualité dans *Holy Motors*: hôtesse de l'air, elle se suicide en se laissant tomber du dernier étage d'un immeuble. Les films sont habités par une tension entre élan et ancrage au sol, vitesse et fixité. L'ensemble des personnages et des séquences

est conçu en termes de dynamique, de force ou de légèreté; mais si certains sont voués au déplacement, d'autres tendent au statisme. Mireille dans *Boy Meets Girl* est ainsi pensée comme un personnage qui, même en mouvement, reste sur place: quand elle danse, à deux reprises, c'est toujours seule, dans une zone bien délimitée de son petit appartement.

Il faut replacer la relation amoureuse dans le cadre de cette tension continuelle entre deux pôles. Bien que ce besoin d'élan soit partagé par les différents personnages, il n'en complique pas moins leurs amours et les couples peinent à s'accorder.²³ Seuls surviennent de rares moments d'échange. À deux reprises, *Mauvais Sang* propose par exemple cette image d'un couple uni: Lise et Alex se serrent l'un contre l'autre sur leur moto lancée à pleine vitesse, alors que la bande-son laisse seulement entendre une douce discussion entre les deux jeunes amants. Indépendamment de la teneur des propos échangés, ces deux scènes et leur atmosphère sonore créent une sphère d'intimité dans laquelle le couple semble à la fois préservé de l'extérieur et synchronisé; les amants courent le monde, cherchent à deux le sourire de la vitesse, et filent ensemble comme un projectile tranquille. La scène du saut en parachute d'Alex et Anna, bien que l'échange y soit incomplet, offre un autre instant du même type. Alex embrasse Anna—encore évanouie—tandis qu'ils flottent tous deux dans les airs, comme en apesanteur. On voit que la rareté et le prix de tels instants tiennent à l'équilibre qu'ils créent.

Le corps unique et inédit des amants

Ces différentes séquences déterminent des états et des vitesses propices à la rencontre des amants. Au-delà de ces situations inédites, d'autres scènes inventent aussi de nouveaux corps. À l'ère des images numériques, cette élaboration est assistée par ordinateur: la *motion capture* de *Holy Motors* utilise les prouesses physiques des deux acteurs enlacés pour calculer les images de chimères numériques accouplées. Mais la force de création et d'invention du cinéma ne tient pas à cette capacité de calcul informatique, elle réside ailleurs. Ainsi dans une scène nocturne de *Boy Meets Girl*. Tandis qu'Alex marche sur le Pont-Neuf, Mireille danse chez elle. Le montage alterne les vues de l'un et de l'autre jusqu'à ce que la chanson de Bowie débute (*When I live my dream*). Alex continue alors sa progression; il croise un couple qu'il observe puis il reprend sa marche, les yeux fermés, les mains tendues en avant à la manière d'un somnambule. Une surimpression associe alors la danse de Mireille à la marche du protagoniste: les pieds de la jeune femme se superposent aux mains du garçon; ses jambes s'inscrivent sur son buste

et sa tête. Un échange mystérieux survient. Il est dehors, elle est chez elle; il marche en avançant, elle danse sur place; et pourtant, ils sont réunis. La métamorphose qui se fait jour ne découle pas seulement de la confusion visuelle des membres. Elle résulte d'un plus ample déplacement du site même des corps. Le ciel d'Alex, qui arpente librement Paris, devient le lieu de la danse de Mireille, restée cloîtrée chez elle. En retour, le mouvement d'Alex subit une transformation lui aussi: sa marche devient une lente glissade. Il ne s'agit pas seulement d'un accord entre les jeunes gens: le phénomène de superposition reconfigure aussi les corps et le rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement. La séquence figure un nouvel espace, dans lequel se déplace un nouveau corps.

Cette transformation est également sensible dans *Les Amants du Pont-Neuf*. Dans une première scène, les amants s'étreignent sur les bords de la Seine, la nuit. Les projecteurs des bateaux-mouches les éclairent alors; mais, puisque les bateaux restent hors-champ, c'est le contact physique entre Alex et Anna qui semble émettre la lumière. Plus tard, après qu'Alex a blessé involontairement un homme, il rejoint Michèle. Tous deux s'enlacent. Mais entre eux se loge un petit poste de radio que Michèle tenait auparavant contre elle. En se serrant l'un contre l'autre, les amants déclenchent alors son fonctionnement. Leurs corps se transforment ainsi en poste récepteur ou en amplificateur. Ici encore, il s'agit moins de se fondre, ou de se confondre, que de créer ensemble une nouvelle entité douée de nouvelles propriétés. Le corps qui s'invente est ventriloque, en mesure de parler sans faire usage d'aucune de ses bouches. Et là encore, son environnement et son espace sont eux aussi affectés. Les premiers mots captés par le corps-amplificateur concernent en effet la planète Neptune. Ce corps massif, doublement pesant, rivé au pavé de Paris, est en lien direct avec les corps célestes.

La scène d'amour de *Pola X* propose l'élaboration d'un autre corps hors-norme, qui joue lui aussi sur un bouleversement des pôles haut et bas (la tête et les pieds, la bouche et le ventre). Lorsque les deux jeunes gens consomment leur amour, les corps nus, filmés dans la pénombre, évoquent quelque être hybride. Une bête fantastique naît de leur rapprochement et de leur contact. S'agit-il de l'image sensible et symbolique d'une animalité révélée par l'amour physique? Sans doute. Mais on voit aussi apparaître un corps totalement bouleversé, où les coudes ressemblent aux genoux et les épaules aux hanches.

Quelques particularités des corps cinématographiques

Ainsi, non seulement le corps cinématographique résulte d'une figuration ou d'une construction originale, mais il s'écarte aussi, en certains cas,

du modèle anthropomorphique. Le cinéma invente des corps neufs. Chez Carax, ils sont dans certains cas invisibles, ou instables, souvent éphémères: il peut s'agir d'entités acousmatiques²⁴ (les voix qui énoncent les citations inaugurales), d'un ventriloque (*Mauvais Sang*), d'un œil-poisson surgi du montage de deux plans (*Les Amants du Pont-Neuf*) ou d'un quadrupède tout juste suggéré par le déplacement au sol de Denis Lavant (la séquence de *motion capture* dans *Holy Motors*). Le corps des couples amoureux prend ainsi place au sein d'un ensemble de créatures fantasmatiques issues notamment des pouvoirs du hors-champ, de la superposition ou du montage.

L'amour est propice au jaillissement de tels corps cinématographiques inédits: l'attraction réciproque entre deux êtres induit un bouleversement profond de leur corps, de leurs relations et de l'espace qu'ils occupent. Chez Resnais par exemple, la séquence d'ouverture d'*Hiroshima mon amour* (1959) construit un corps singulier aux membres emmêlés et à l'épiderme feuilleté (les caresses et les fondus-enchaînés découvrent progressivement les différentes strates de cette peau). *La Mort aux trousses* (1959) propose une autre image étonnante du couple. Dans le film d'Hitchcock, chacun des deux amants comprend tour à tour qu'il a envoyé l'autre à la mort; un fondu enchaîné le "pétrifie" quand il en prend conscience (elle se fond avec le désert, il se fond avec le mont Rushmore). L'écho des deux fondus enchaînés, situés à bonne distance dans le film, associe intimement les deux actions réciproques (chacun compromet l'autre), les deux pétrifications et, par voie de conséquence, les deux amants. Le corps du couple s'en trouve virtuellement statufié.

Or le film d'Hitchcock fait circuler un nom, "Kaplan," qui ne désigne personne (c'est un "signifi[ant] du vide.")²⁵ Voilà qui montre qu'un "mécompte"²⁶ est susceptible de se nicher dans l'art cinématographique, qu'un déséquilibre peut se créer entre le nombre des corps et celui des noms (ou des personnages). Chez Carax, Hitchcock ou Resnais, c'est aux amants que la mise en scène offre un corps unique. Mais les corps composites ou virtuels ne sont pas l'apanage exclusif de l'amour. Hormis le sentiment et le désir, il existe d'autres vecteurs de création d'un corps unique paradoxal. Le mouvement chorégraphique, en particulier, est à même de générer de telles figures: Deleuze note que le montage quantitatif de certaines scènes dansées crée "un seul corps qui serait . . . le corps unique de tous ces danseurs."²⁷ Nicole Brenez, qui a pour sa part théorisé l'existence cinématographique de "corps sans modèle,"²⁸ note un phénomène similaire dans le film de Boris Barnet *Au bord de la mer bleue* (1936). Lorsque Youssouf et Aliocha retrouvent Macha vivante, les deux hommes entament une danse de joie et la séquence compose alors un "démontage-collage des deux corps: Aliocha danse surtout

avec les bras, Youssouf surtout avec les jambes, ils ne sont plus qu'une seule figure de joie, la danse les démonte comme individus et les remonte comme pulsion commune."²⁹

Une densité éphémère

En conclusion, il apparaît que l'amour est moins une force d'attraction qu'une force créatrice—au même titre que la danse ou la joie—qui façonne de nouveaux corps. Chez Carax, la reconfiguration à l'œuvre se fait sur le mode de la condensation (un corps pour deux), mais ce surcroît de densité est inversement proportionnel à la durée de vie du phénomène. Les nouveaux corps synthétisés sont instables, et ils ne tardent pas à se décomposer en éléments premiers. Car l'amour ne peut jamais s'éterniser, comme le rappelle de manière insistante la scène de la Samaritaine dans *Holy Motors*. Les anciens amants peuvent tout juste profiter de vingt minutes côte à côte après les vingt ans qu'ils ont passés séparés; l'urgence est encore accentuée du fait que la femme doit se suicider à la fin de la nuit.

À l'image du couple des *Amants du Pont-Neuf* dont le ventre-radio diffuse le message qui met un terme à leur aventure, le corps amoureux recèle en lui ce qui le brisera. Sa modalité d'apparition, qu'il s'agisse d'une superposition, d'une étreinte ou d'un effet de montage, le voue en effet à une existence fugace. Ce corps recomposé constitue un équilibre fragile; il subsiste le temps que dure la mise en suspens du récit, cette courte parenthèse qui autorise le retour au corps primordial du couple fraternel.

Université Bordeaux Montaigne

Notes

1. Guido Ceronetti, *Le Silence du corps*, Paris: Albin Michel, "Livre de poche", 1984. p. 9.
2. Ibid., p. 45.
3. Ibid., p. 221.
4. Ibid., p. 220.
5. Ibid., p. 10 ("mort de la sœur" est souligné dans le texte original).
6. Ibid., p. 9-10.
7. Si De Quincey ne peut encore utiliser l'analogie du "film" pour décrire cette série animée d'images (Bergson parlera pour sa part d'un "mouvant panorama" pour décrire un phénomène semblable), cette *Vision d'Oxford* semble bien évoquer le futur dispositif cinématographique.
8. Guido Ceronetti, *op. cit.*, p. 10 (je souligne).
9. Ibid., p. 9.

10. Martial, *Œuvres complètes*, t. 1, trad. V. Verger, N. A. Dubois et J. Mangeart, Paris, Garnier Frères, "Bibliothèque latine-française", 1864. p. 80–81.
11. Titre du chapitre 56 de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil (le titre complet est "La constellation du frère et de la sœur. Ou: Ni séparés, ni réunis"), repris par Suzanne Liandrat-Guigues dans son ouvrage *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, "Œil vivant", 1995. p. 184.
12. Carax songea un temps à faire de cette formule le titre de son film.
13. Herman Melville, *Pierre ou Les ambiguïtés* (1967), trad. Pierre Leyris, Paris: Gallimard, "Folio", 1999. p. 459.
14. Cette séquence est absente de la version du film projetée en salle. Elle fut intégrée au remontage diffusé par la chaîne Arte.
15. André S. Labarthe, *À corps perdu, évidemment*, Strasbourg, Ciné-Fils, "Limelight hors série", 1997. p. 10.
16. Marc Chevré, Alain Philippon, Serge Toubiana, "La beauté en révolte. Entretien avec Leos Carax", *Cahiers du cinéma*, n° 390, déc. 1986. p. 29.
17. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles: De Boeck Université, "Arts et cinéma", 1998. p. 363.
18. Le mot est de Denis Lavant. Cité par Samuel Blumenfeld, "Denis Lavant, de double dont, depuis trente ans, le réalisateur Leos Carax s'est doté", *Le Monde*, 24 mai 2012.
19. Laurent Jullier, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, "Champs visuels", 1997. p. 157.
20. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, "Essais", 1992. p. 151.
21. *Id.*
22. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* (1936), Paris: Gallimard, "Folio", 1996. p. 13 (je souligne).
23. Dans l'amour, tout est question d'adéquation, de proportion et de mouvements accordés. *Les Amants du Pont-Neuf* montre à plusieurs reprises que les sentiments relèvent d'une question de juste mesure: pour Michèle dont la vue décline, Alex doit tout faire "en grand;" et lorsque les deux amants, ivres, s'effondrent sur le pont, ils apparaissent hors échelle, comme rapetissés (ou se tenant auprès d'un décor et d'objets gigantesques).
24. "Acousmatique, dit un vieux dictionnaire: 'se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient'", Pierre Schaeffer ne sera jamais assez loué d'avoir exhumé ce mot rare, dans les années 50" (Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982. p. 26).
25. Jacques Aumont, "Alfred Hitchcock tel que je l'imagine", *Matière d'images*, Paris: Images modernes, "Inventeurs de formes", 2005. p. 20–21.
26. Je reprends ici le terme de Rancière (voir Jacques Rancière, "Le malentendu littéraire", in Bruno Clément et Marc Escola (dir.), *Le malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, PUV, Saint-Denis: "La philosophie hors de soi", 2003. p. 48).
27. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris: Minuit, "Critique". p. 62 (je souligne).
28. Voir Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 31–42.
29. *Ibid.*, p. 302 (je souligne).

Filmographie

Strangulation Blues (1980, court métrage)

Boy Meets Girl (1984)

Mauvais Sang (1986)

Les Amants du Pont-Neuf (1991)

Sans titre (1997)

Pola X (1999)

Merde (2008, troisième volet du film *Tokyo*)

Holy Motors (2012)