



**Marges**

Revue d'art contemporain

**04 | 2005**

**Interdisciplinarité**

---

## Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique

*Inform Aesthetics in the Seventh Art: the Invention of a Critical Body*

**Selen Ansen-Lallemand**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/732>

DOI : 10.4000/marges.732

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 69-83

ISBN : 978-2-84292-248-1

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Selen Ansen-Lallemand, « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/marges/732> ; DOI : 10.4000/marges.732

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

---

# Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique

*Inform Aesthetics in the Seventh Art: the Invention of a Critical Body*

Selen Ansen-Lallemand

---

## NOTE DE L'AUTEUR

La présente réflexion se fonde sur l'étude des films *M - Eine Stadt sucht ein Mörder* de Fritz Lang (1931), *Freaks* de Tod Browning (1932), *Les yeux sans visage* de Georges Franju (1959), *Elephant Man* de David Lynch (1980), *Dead Ringers* de David Cronenberg (1988) et *Peeping Tom* de Michael Powell (1960).

- 1 Appréhender la corporéité au cinéma soulève tout d'abord la question des liens qui se tissent entre le corps et sa représentation cinématographique, entre le corps vécu et le corps fictif. Doués de sens, ces liens le sont d'autant plus qu'ils s'établissent dès les débuts du septième art et qu'ils en révèlent l'essence même : celui de se constituer comme un spectacle. Mus par une dialectique du regard qui met en jeu l'acte de montrer et celui de voir, les corps du cinéma s'érigent en un médium essentiel qui a le pouvoir d'attirer le regard – de le séduire ou de le brusquer – et de mettre en jeu une dynamique qui fait exister le spectacle. Plus encore, cinéma et corps deviennent indissociables dès lors que le cinéma a fait du corps une partie intégrante de son dispositif narratif, qu'il le figure, le cadre, le modèle et, ce faisant, le rend éminemment signifiant. Au cinéma, le corps le plus immédiat, soit celui qui s'inscrit dans l'immédiateté du visible, est celui du personnage. Avec lui apparaissent un corps, ou plutôt des corps, créés, illusoirement semblables à leur « modèle » qu'est le corps vécu de la réalité. Divers mais toujours particuliers, ces corps sont parfois des « corps-limite » qui, par leur écart visible quant à l'image normative du corps, questionnent le lien qui s'établit d'une part entre le réel et l'imaginaire, d'autre

part entre la ressemblance et la dissemblance. Car, construits dans la marge, célébrant la dissemblance, ces corps projetés offrent néanmoins au spectateur une impression de réalité. L'illusion (visuelle) s'avère parfaite : la figure semble proche de son modèle initial et pourtant, ces corps fictifs, modelés, demeurent des constructions qui cultivent leur spécificité et leur altérité.

- 2 À son essence spectaculaire, le cinéma ajoute une dimension « ontologique ». Lorsqu'il met en scène l'homme, le cinéma le sonde jusque dans ses zones d'ombre, le révèle dans sa complexité, dans la labilité et la multiplicité de ses formes. D'emblée, le cinéma a placé l'homme au centre de son dispositif, comme voué à le représenter le plus fidèlement possible. Ce faisant, le cinéma tente de soumettre au regard et à la pensée du spectateur non seulement ce qui de l'homme relève du visible mais aussi ce qui en lui relève de l'invisible ou de l'indicible en le rendant au visible et au sensible. Si terriblement humain, cet « homme de cinéma » est néanmoins une fiction, un « homo cinematographicus<sup>1</sup> », par conséquent une figure. Ainsi, le cinéma semble œuvrer de manière à « rendre l'homme » à lui-même, comme sans cesse soucieux de créer de l'homme pour qu'il ressemble à l'homme.
- 3 Dans cette invention de l'homme par le cinéma, le corps s'offre comme un matériau de prédilection. Fictif, devenu une entité picturale malléable, il s'offre aux dispositifs cinématographiques non seulement comme support et objet de transformation mais surtout comme lieu du sens qui est à advenir. Lui aussi cinématographique, par conséquent construit et sans cesse inventé, ce corps est en perpétuel devenir. Sa labilité étant sa principale caractéristique, le corps fictif se fait et se défait au gré des modifications internes (diégétiques) ou externes (filmiques) qu'il subit au sein de l'œuvre. Par ce travail des corps qu'il effectue et par son attrait sensible à l'égard de ce que Jean-Luc Nancy nomme le « mundus corpus » (le monde du corps), le cinéma pérennise l'invention du corps et de la corporéité dans l'art ; il s'inscrit pleinement dans une histoire et un cheminement qui sont également ceux de la corporéité ou de « l'être-corps ».
- 4 Lorsqu'il participe à l'émergence de l'inhumain, le « travail » de l'entité corporelle s'accomplit dans une souffrance qu'il requiert telle une condition de la monstration du corps. L'invention de la corporéité devient une épreuve qui appelle la déconstruction de la forme, l'atteinte faite à l'enveloppe corporelle et qui aboutit, à la réception de l'œuvre, à une atteinte faite au regard et à la pensée du spectateur, jusqu'à parfois atteindre les limites du Voir. Paradoxe apparent : la construction suppose une déconstruction préalable, la forme s'invente à partir de son propre délitement, la création a recours à un principe de négation. Mis à mal, le corps s'incarne et se fait littéralement chair tandis que les différentes épreuves qu'il subit lui offrent une présence mais aussi une matière, une contenance à la fois physique et picturale. La conscience du corps semble se faire plus vive dans la douleur comme si la vérité du corps transparaissait plus explicitement dans l'expérience de l'excès et la transgression des limites.

## Pour une brève approche de l'informe

- 5 L'inhumain est à l'œuvre. Traitant de l'humain, le cinéma sollicite également l'expression de ce qui a priori relève de son contraire et concrétise à travers cette rencontre la transgression des limites qui distinguent la norme du hors-norme, le pur de l'impur. Ce faisant, il aborde les limites du corps, qu'elles soient picturales, physiques ou

symboliques. Il y fait dans un même temps l'expérience de l'informe qui, appliquée à l'image cinématographique et à la corporéité qu'elle est amenée à signifier, est une ultime transgression du principe d'imitation qui est censé régir la création. Transgressif, l'informe qui est à l'œuvre est surtout révolutionnaire par ce qu'il véhicule à l'échelle formelle, filmique et symbolique. À l'image de ces « corps-limite » qui s'émancipent de la marginalité à laquelle ils étaient cantonnés pour déterminer une nouvelle corporéité, l'informe contamine l'œuvre, se généralise jusqu'à devenir une esthétique qui régit non seulement l'existence formelle des corps fictifs mais aussi l'image filmique et ses composants.

- 6 Rendu au visible, l'informe demeure cependant aussi complexe que ce qu'il sous-tend à l'échelle de la représentation et que les mécanismes qui le meuvent. La « définition » qu'en donne Georges Bataille en atteste : « affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat<sup>2</sup> ». Outre la connotation péjorative attribuée à la notion d'informe, nous retiendrons ce « quelque chose » qui « ne ressemble à rien »... ou presque. En effet, l'informe se distingue tout d'abord par l'indiscernabilité qu'il célèbre et sollicite. Annihilation de la forme, il brouille les repères initiaux sans pour autant favoriser la reconnaissance de la forme nouvelle qu'il constitue. Ainsi, l'informe suppose non seulement un démantèlement de la forme normative ou initiale mais un déplacement vers une forme autre. Contrairement au difforme, il ne se contente pas d'altérer ou de pervertir la forme ; il matérialise de surcroît une forme nouvelle qui ne se réfère qu'à elle-même, qui se dote de sa propre dynamique et surtout de sa propre esthétique. S'il célèbre aussi l'écart, l'informe dépasse cependant le principe de dissemblance auquel renvoie le difforme. Car l'informe ne ressemble ni ne dissemble : il se contente d'être et d'échapper à toute catégorisation en y opposant sa labilité et son indiscernabilité. La mise en œuvre de l'informe dans les œuvres concernées par l'expression de l'altérité s'en trouve justifiée : en effet, qu'y a-t-il de plus étranger que ce que l'on ne peut discerner, identifier ou nommer ? En sollicitant une esthétique de la marge et de l'ambigüe que véhicule l'informe, le cinéma nous confronte plus encore à cet « autre » corps, d'autant plus étranger qu'il est fictif mais en même temps si effroyablement proche que les modifications qu'il subit dans sa forme et dans son iconicité ne laissent jamais le spectateur impassible.
- 7 Outre son autosuffisance, l'informe se distingue par son caractère performatif. Il n'est pas une donnée mais un mouvement ou, comme le précise Rosalind Krauss, une « opération<sup>3</sup> ». L'informe se présente comme un devenir que le spectacle de la déconstruction formelle des corps cinématographiques qui sont contaminés par la propension de l'inhumain met explicitement à profit.
- 8 S'il a la faculté d'être littéralement spectaculaire, ce corps déconstruit est avant tout éminemment signifiant. Les épreuves qu'il subit et les stigmates laissés par celles-ci revêtent une fonction essentielle : véhiculer un sens plurivoque qui œuvre pour l'émergence d'une corporéité plus à même de prendre en compte la part maudite de l'humain, trop souvent occultée afin que l'humain soit préservé de l'inhumain.
- 9 Le cinéma a engendré de nombreux « corps-limite » dont la caractéristique est de célébrer la marge et l'écart à même leur forme, leur chair ou leur iconicité. Notre réflexion se cantonne cependant à la corporéité de ceux que l'on nomme communément les « monstres » et de personnages qui sont investis dans un « devenir-monstre ». Le caractère « limite » et transgressif de la première figure n'est plus à prouver : les

monstres incarnent à eux seuls, de manière extrême, la notion de limite et de marge et sont communément appréhendés comme étant la négation de l'humain<sup>4</sup>. Quant aux personnages qui sont plongés dans un « devenir-monstre », leur corps en apparence « lisse » se rapproche progressivement d'un état monstrueux, à la suite d'atteintes subies au sein de la diégèse ou d'un traitement pictural particulier ; le corps souffrant se fait à l'image de l'inhumanité ou du « mal-être » du personnage. Par ailleurs, notre approche de ces figures de l'altérité privilégie un certain réalisme, tant à l'échelle de la figure que de sa mise en scène. Créés selon un principe de vraisemblance, les personnages sont viables du point de vue de la réalité vécue et leur existence fictive ne fait pas appel au surnaturel. Ainsi, la majorité des films pris en compte participent du fantastique réaliste qui fait naître le « sentiment d'inquiétante étrangeté » à partir de l'insolite, qui ne privilégie pas l'imaginaire au détriment du réel. L'œuvre s'ouvre à l'imaginaire uniquement lorsque les manifestations de celui-ci demeurent dans les limites du crédible tandis que les éléments empruntés à la réalité n'apparaissent jamais sous la forme d'un réel brut : « C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissant l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité<sup>5</sup> ».

- 10 Ce principe d' « indiscernabilité » évoqué par Gilles Deleuze est d'autant plus évocateur que, concernant les films pris en compte, l'objet de la représentation est la monstruosité. Célébration du mixte, la monstruosité remet en question et ébranle les limites édictées – entre les espèces, les formes mais aussi les valeurs- qui servent à distinguer de manière manichéenne l'humain de l'inhumain et symboliquement le Bien du Mal. Elle les ébranle, les renverse ou les annihile complètement au profit de l'émergence d'un « entre-deux » et d'une ambiguïté latente.
- 11 Quant aux corps concernés par un « devenir-monstre », ils illustrent également cette altérité monstrueuse en réalisant, plus qu'une rencontre, un cheminement de l'humain à l'inhumain. Ce cheminement est d'autant plus terrifiant qu'il est entièrement provoqué, par conséquent profondément « contre-nature ». Ici encore, le travail du corps effectué au sein de l'œuvre érige le règne du mixte et de l'indiscernable : ces corps en devenir, plongés dans une expérience de la négation qui porte atteinte à leur forme initiale, ne sont au final ni complètement dépourvus de leur humanité, ni complètement inhumains : ils se situent dans un inquiétant entre-deux qui va à l'encontre de toute conception dichotomique ou manichéenne.
- 12 Si le traitement de la monstruosité au cinéma a explicitement relevé d'une soif de spectaculaire<sup>6</sup>, la mise en scène de différents monstres et de personnages qui incarnent l'altérité ne s'y est cependant pas cantonnée. Le « spectacle des monstres » s'est aussi avéré être, *a contrario*, le « spectacle de l'humain », beaucoup moins exceptionnel de prime abord. *A contrario*, car c'est par la négative que la mise en scène de l'inhumain met à nu l'humain. C'est en bouleversant la corporéité normative, en élaborant une nouvelle géographie symbolique du corps que la monstruosité filmée parvient à soumettre une corporéité nouvelle plus à même d'exprimer une intégrité humaine. C'est aussi en portant atteinte à une forme normative, en esquissant un passage de la forme vers l'informe, que l'image cinématographique permet l'invention d'une forme nouvelle, « autre », qui peut œuvrer pour une même intégrité du corps et de l'humain. Au cinéma, la mise en scène de corps-limite et la mise en œuvre d'une esthétique de l'informe ne sont pas uniquement le signe d'une adhésion de plus au spectaculaire ; elles sont surtout le signe d'une désolidarisation quant à une pensée ontologique manichéenne et quant à une esthétique

classique. Elles sont, comme le précise Paul Ardenne, le signe d'un « refus et d'un pari » à la fois :

Le refus, c'est celui d'insérer la figure de l'humain dans les catégories renvoyant à l'imagerie du corps normé. Le pari, l'affirmation que l'image corps la plus proche de la vérité de l'être est non celle que prodigue le corps réalisé mais bien, contre l'évidence, l'image du corps anormal<sup>7</sup>.

- 13 Le pari est aussi de rendre le corps signifiant. En le chargeant de stigmates qui sont autant de signes, le cinéma transforme le corps qui, au-delà de sa présence matérielle au sein du cadre filmique, se dote d'une portée symbolique. Il véhicule du sens et revêt le pouvoir d'être critique et révélateur à la fois. Relevant du monstrueux, par conséquent transgressif, ce « corps-limite » remet en question la norme édictée en la transgressant. Dans un même temps, la réaction que ses transformations suscitent à la réception de l'œuvre a le pouvoir de souligner les interdits qui formatent et censurent nos images du corps. La dimension transgressive du corps-monstre révèle la nature de ce qui est transgressé. Quant à son existence, elle est à elle seule une remise en question des normes édictées. Par ce pouvoir de remise en question qu'il revêt, le corps-monstre s'érige comme un « corps critique » qui contribue à l'émergence de la corporéité sur le mode du questionnement. L'étymologie même du mot « monstre », certes encore incertaine, en atteste ; le monstre est celui qui « montre » (dérivé du latin *monstrum*) ou celui qui « avertit » (dérivé du latin *monestrum*).

## Le corps à l'épreuve

- 14 Dès lors que le corps est pensé, il n'est plus une donnée mais une construction. Dès lors que le corps est filmé, il est une entité montable et démontable. La première épreuve que le corps subit inmanquablement au cinéma est celle du cadrage qui l'institue d'emblée comme une entité susceptible d'être déconstruite, découpée, réinventée selon des exigences picturales. « Mis en cadre », le corps au cinéma risque déjà son propre délitement. Œuvre métaphorique sur le cinéma lui-même, *Peeping Tom* de Michael Powell illustre ce démantèlement corporel qui est inhérent à la représentation du corps au cinéma jusqu'à le rendre actif dans le crime qui a lieu au sein de la diégèse. Fait significatif : la caméra du personnage de Mark Lewis est avant tout un instrument mortifère qui lui permet de satisfaire sa folie du regard. Le cadrage en plan rapproché ou en gros plan de ses victimes précède et annonce leur disparition physique imminente. Le morcellement symbolique du corps qu'actualise le cadrage se concrétise jusqu'à aboutir à une atteinte corporelle matérielle.

Le cinéma, par les dispositifs qu'il met en œuvre, serait-il tératologique en son principe ?

- 15 Lorsque l'œuvre s'ouvre à l'inhumain, la déconstruction corporelle inhérente à la représentation cinématographique se renforce. Impliquée dans l'émergence d'une corporéité nouvelle, l'esthétique de l'informe intensifie la défaite corporelle et engage l'existence des corps fictifs dans un travail douloureux qui est à la fois « une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort<sup>8</sup> ». Elle fait appel à l'image filmique et aux éléments intra-diégétiques qui sont autant d'« accidents » corporels susceptibles d'altérer le corps dans sa matérialité.
- 16 Mis à mal, le corps perd de sa sacralité pour être réifié. Cette réification illustre, à l'échelle ontologique, l'empreinte d'une modernité qui institue le corps comme un principe d'individuation et qui traduit l'idée d'une désacralisation de la Nature. La

figuration suppose la « dé-figuration » tandis qu'en retranchant le corps jusque dans ses propres limites physiques et symboliques, elle introduit aussi l'idée insoutenable de sa disparition potentielle. Contrairement au cinéma classique qui prône le corps entier et qui apprivoise les corps de manière à rendre leur représentation conforme à une image normée, voire même à un idéal esthétique, la modernité cinématographique concrétise le règne du corps morcelé et manquant. Elle se situe dans la filiation d'une modernité qui annonce l'apparition du « *Schmerzenmensch* », soit de « l'homme de douleurs<sup>9</sup> ». Les corps représentés ne sont plus censés être bienséants, séduisants ni convenir aux images normatives du corps. Souffrant, béant, le corps se fait à l'image de l'Être qu'il est amené à refléter. Le corps-objet devient corps-texte : marqué, stigmatisé, le corps devient le lieu où se donne à « lire » et à voir les souffrances de l'Être. En dépit des apparences, les épreuves du corps dans les films pris en compte ne véhiculent pas un projet nihiliste ; au contraire, toutes permettent de rétablir ou de renforcer le lien existant entre le corps et l'esprit en soulignant son caractère spéculaire. Mue par une dynamique de négation qui s'attaque à la forme, l'esthétique de l'informe met à profit cette négativité pour instaurer une nouvelle corporéité et mettre à nu les interdits qui empêchent son expression.

- 17 Les films tels que *Freaks*, *Les yeux sans visage* ou encore *Dead Ringers* traduisent cette modernité en actualisant une corporéité faite de béances qui érige le corps dans sa dimension organique, en rétablissant la chair mortifiée dans la sphère du visible. Dès lors, l'obscène (ce qui est littéralement écarté de la scène soit du lieu où peut s'exercer le regard) intègre la scène tandis que la question des limites du voir et de l'exercice du regard au cinéma se fait encore plus tangible.
- 18 Chaque épreuve que le corps-monstre ou que le corps investi dans un devenir-monstre subit au cinéma s'attaque en premier lieu à la forme corporelle, relais immédiat avec le visible. Elle institue le règne de l'informe, d'une part en portant atteinte à la forme initiale du corps et en la rendant méconnaissable, d'autre part en esquissant une nouvelle géographie corporelle qui brouille les repères initiaux, les renverse et les réinvente.
- 19 Lorsqu'elle concerne les corps de personnages monstrueux, l'épreuve subie tend vers une surenchère de leur monstruosité déjà effective (comme c'est le cas pour les phénomènes de foire de *Freaks*, le personnage de John Merrick dans *Elephant Man*). Lorsqu'elle s'attaque à des corps lisses en apparence, l'épreuve subie déshumanise le personnage ou rend sa monstruosité invisible – car morale – évidente aux yeux du spectateur (comme c'est le cas des frères Mantle dans *Dead Ringers*, de Hans Beckert dans *M*, de Mark Lewis dans *Peeping Tom* ou de Christiane Génessier dans *Les yeux sans visage*). Dans ce dernier cas, la « monstration » cinématographique devient d'autant plus effrayante qu'elle revêt une connotation violente. La monstruosité cesse d'être inconcevable ou étrangère ; elle relève entièrement du possible puisqu'elle contamine un corps a priori ordinaire et familier (le personnage de Hans Beckert dans *M* étant, par son apparence même, l'incarnation du parfait quidam qui passe inaperçu et qui apparaît à titre significatif tout d'abord sous la forme d'une ombre).

## Le corps en morceaux

- 20 L'atteinte la plus fréquente que le corps est amené à subir dans sa matérialité et dans sa présence au sein de l'image filmique est le morcellement. Celui-ci engendre la dislocation de l'entité corporelle, l'anéantissement de son intégrité et aboutit à la célébration du fragment. L'inhumain étant à l'œuvre, cette célébration s'effectue par la négative. Tel un

contre-blason, elle érige la marge, l'écart et magnifie toute partie disgracieuse du corps où se concentre symboliquement l'altérité du personnage concerné. Les visages défigurés par la peur ou par une difformité dans *Peeping Tom*, la bouche grimaçante de Hans Beckert dans *M*, la tête de John Merrick qui semble désertée de toute humanité dans *Elephant Man*, les yeux de Mark Lewis où se loge sa criminelle perversité du regard dans *Peeping Tom...* toutes ces parties du corps que souligne le morcellement sont contaminées par le monstrueux et en traduisent la progression à l'échelle invisible de l' être.

- 21 Le morcellement érige la partie aux dépens du tout et contredit l'idée de Beau qui, selon une acceptation classique, suppose un principe d'unité et d'harmonie<sup>10</sup>. Il revêt différentes formes dans les films pris en compte, mais chacune de ses manifestations est susceptible de susciter le sentiment de l'abject lié à l'idée sous-jacente d'une intégrité corporelle anéantie ou menacée. Les corps manquants, comme inachevés, des personnages de phénomènes de foire de *Freaks* (tels que l'homme-tronc ou l'homme-larve) actualisent la vue d'un morcellement qui est inhérent à la corporéité des personnages. Monstrueuse, celle-ci se laisse néanmoins progressivement apprivoiser par le regard. En effet, souhaitant explicitement humaniser les phénomènes de foire, Tod Browning adopte symboliquement l'échelle « monstrueuse » de ses personnages aux dépens de l'échelle humaine normative et la met en œuvre notamment pour le choix de l'échelle des plans. La verticalité humaine est délaissée au profit d'une horizontalité bestiale. Ainsi, solidaire avec les « freaks » qui rampent, la caméra se place au ras du sol lors de la scène de la vengeance et ne permet qu'une vision tronquée des personnages « normaux » dont on n'aperçoit que la partie inférieure du corps. De même, lors de la scène du banquet célébrant le mariage de la trapéziste Cléopâtre et du nain Hans, la partie inférieure du corps de Cléopâtre est occultée par la table qui opère tel un cadre à l'intérieur du cadre filmique. La séquence s'annonce prémonitoire : le corps est déjà manquant avant de l'être physiquement lors de la dernière séquence où Cléopâtre, mutilée par les « freaks », est réduite à l'état de poule. La corporéité monstrueuse des « freaks », qui célèbre le manque, régit l'image du corps et l'image filmique. Elle cesse d'être hors-norme et se constitue, au comble de l'inconcevable, comme une nouvelle norme tout en véhiculant une esthétique de l'informe.
- 22 De manière plus fréquente, le morcellement n'est pas une donnée mais un processus que les films *Dead Ringers*, *Peeping Tom*, *Les yeux sans visage* et *Freaks* mettent en œuvre : Cléopâtre est tronquée par le couteau des « freaks », le corps des patientes des frères Mantle est « remodelé » par les instruments tranchants de ces derniers, celui des victimes de Mark Lewis est transpercé par la lame de la caméra mortifère, le visage des victimes du professeur Génessier est déconstruit au scalpel.
- 23 Le morcellement ne se limite pas aux « accidents » intra-diégétiques ; il est également pris en charge par l'image filmique qui, grâce à ses dispositifs, instaure la vision du corps manquant et le règne du fragment. À cet effet, le cadrage et le choix de l'échelle des plans s'instituent comme les premiers vecteurs du morcellement. La nature profondément inhumaine et monstrueuse du gros plan que soulignait Georges Bataille à propos des photographies de Jacques-André Boiffard se vérifie ici encore : privilégié par les cinéastes tels que Michael Powell, Georges Franju et Fritz Lang, il réalise d'une part la séparation visuelle d'une partie du corps, sa déformation par sa disproportion, et sa surcharge expressive. Par ailleurs, le gros plan œuvre pour l'emblématisation du fragment ; investie d'une fonction dramatique et d'une expressivité à l'excès, la partie semble se libérer du tout auquel elle est censée appartenir, se doter d'une autonomie monstrueuse car contre-

nature et signifier à elle seule toute l'inhumanité du personnage. Que ce soit les mains ou la bouche (le visage) de Hans Beckert dans *M*, les yeux de Mark Lewis dans *Peeping Tom* ou encore le visage de Christiane Génessier dans *Les yeux sans visage*, chacune des parties du corps isolées par le gros plan et détachées visuellement de l'ensemble corporel symbolise la monstruosité du personnage concerné. Morcelé, le corps devient critique et spéculaire. Mais tout en étant morcelé, c'est le corps tout entier qui, à travers ses fragments, est investi dans l'expression de l'inhumain. Montées ou démontées, ces parties sont déplacées, perverties dans leur fonction initiale afin d'être replacées dans une perspective monstrueuse. Les mains tuent (*M*), l'œil est investi dans l'excès mortifère de son exercice (*Peeping Tom*), le dedans vomit son anomalie (*Dead Ringers*).

## La déformation

- 24 Tout comme le morcellement, la déformation établit, dans les films pris en compte, une relation spéculaire entre le visible et l'invisible, entre le corps et l'esprit. Ici encore, la défaillance des corps reflète l'altérité de l'être. Mais la déformation pousse plus loin encore la révolution formelle qui est à l'œuvre puisqu'elle concrétise la mise à mort de la *mimesis*<sup>11</sup>. En effet, la forme nouvelle qui résulte de la déformation n'est plus dans un rapport de ressemblance, ni même de dissemblance, avec la forme initiale ; elle ne prétend plus s'y référer. La représentation du corps ne concorde plus avec l'image du corps.
- 25 Les instruments de la déformation corporelle sont à la fois intradiégétiques et filmiques. Doués d'une riche symbolique, le masque et le miroir sont, parmi les éléments intradiégétiques, les instruments les plus fréquents de la déformation corporelle.
- 26 Traditionnellement lié au travestissement et à la monstruosité<sup>12</sup>, le masque fait partie intégrante du processus de déformation qui amorce le démantèlement de l'entité corporelle et l'émergence de l'informe dans *Elephant Man* et *Les yeux sans visage*. Parce qu'il permet l'expression de l'excès, la transgression des limites par le travestissement, le masque est un puissant facteur d'altérité qui annihile le principe de ressemblance. Par ailleurs, vecteur d'anamorphose et d'occultation, il actualise l'émergence de l'informe en favorisant l'expression de l'ambigüe et de l'indiscernable. De manière significative, dans les deux œuvres concernées, le masque est arboré par le corps-monstre : il occulte sa monstruosité tout en renforçant l'altérité du personnage. Au visage de chair de John Merrick dans *Elephant Man* et de Christiane Génessier dans *Les yeux sans visage* se substitue une chose sans vie et surtout sans forme qui favorise l'altérité et l'hétérogénéité. Parce qu'il ne se réfère à rien et qu'il ne peut en aucune manière s'incarner, cet ersatz de visage est plus monstrueux encore qu'un visage de monstre. Plus marginalisé qu'il ne l'était par le port du masque, le corps-monstre devient cet étrange étranger dont les quelques restes ou semblants d'humanités ont disparu et ont été annihilés. La fonction traditionnellement prêtée au masque s'en retrouve pervertie : celui-ci ne sert plus à occulter mais à identifier et à renforcer l'altérité du personnage.
- 27 À la mise à profit l'objet masque s'ajoute la création de visages-masques qui concourent également à la déformation de l'entité corporelle. Ces visages-masques ou ces « stone faces » (visages de pierre)<sup>13</sup> que sont celui de Mark Lewis dans *Peeping Tom* ou de Hans Beckert dans *M* bouleversent la symbolique du visage. Filmé en gros plan, dépourvu de toute expressivité, le visage n'est plus le lieu privilégié où se loge l'humain mais au contraire celui où se donne à voir la naissance de l'inhumain. Ce traitement particulier du

visage tend à le figer afin qu'il devienne une entité opaque à l'image de l'opacité et de la complexité du personnage.

- 28 En devenant l'instrument de la déformation corporelle, le miroir fait également l'expérience d'un déplacement et d'une perversion de sa fonction initiale qui, à l'origine, est d'être spéculaire et d'instaurer un rapport de ressemblance du même au même. Comme contaminé par la monstruosité qui se déploie au sein de la narration, il véhicule de la dissemblance et de l'écart entre la figure et son reflet. Le miroir déformant qui fait partie intégrante de la caméra mortifère de Mark Lewis dans *Peeping Tom* en fournit un exemple significatif : « ce qui me regarde ne me ressemble pas<sup>14</sup> » et c'est dans cette incompatibilité entre la figure et son reflet que se situe la radicale et monstrueuse altérité.
- 29 La plupart des films cités investissent le miroir dans sa symbolique, le dotent d'une fonction dramatique et formelle qui est intimement liée à l'invention d'un corps critique et spéculaire ; avec la présence de corps-monstre, les miroirs prolifèrent à l'intérieur du cadre filmique... comme pour mieux en assurer l'expansion effrayante. Déformants, ils sont non seulement révélateurs mais créateurs de monstruosité. Aux personnages interdits de miroir, (Christiane Génessier dans *Les yeux sans visage* et John Merrick dans *Elephant Man*), dépourvus de reflet et par conséquent symboliquement dépossédés de leur humanité, s'ajoutent les personnages dont le reflet n'est plus en accord avec le modèle initial.

### La disparition, ou l'éloge de l'invisible

- 30 Faire disparaître pour mieux montrer, tel est le pari des œuvres citées qui favorisent la désertion des corps. Mais le plus grand défi est celui de rendre le corps signifiant même lorsqu'il est relégué à l'invisible et qu'il vient à manquer.
- 31 Le stade ultime des épreuves du corps-monstre est celui de sa propre disparition. Celle-ci s'annonce plus radicale à la fois par la démarche formelle qu'elle engendre et la symbolique qu'elle véhicule à l'échelle ontologique. Escamotée, la forme n'est plus à réinventer à partir de ses restes mais à partir du vide, tandis que la défaite des corps qui se joue à l'écran inscrit la corporéité sous le signe de la perte effective. La dimension démiurgique du cinéma est poussée à son comble : s'il dispose de la présence des corps fictifs dans l'espace du visible, il arbore également le pouvoir de les faire disparaître en relayant leur présence dans cet inquiétant ailleurs qu'est l'espace de l'invisible. Tous les films pris en compte appliquent significativement la disparition corporelle aux corps-monstre ou en devenir-monstre qui se soustraient au regard et désertent le champ visuel. Les instruments de cette nouvelle épreuve continuent d'être à la fois diégétiques et picturaux ; en ayant recours à des moyens aussi divers que la mise à profit de l'ombre, du masque, du clair-obscur ou de la caméra subjective et du hors-champ, ceux-ci rappellent que le cinéma est aussi le lieu par excellence où le corps peut exprimer sa nature fuyante<sup>15</sup>.
- 32 Omniprésent dans la pensée et la parole collectives, « M. » est cependant physiquement absent du cadre filmique et de l'espace diégétique durant les premières séquences du film. Le mode de figuration elliptique du personnage monstrueux crée un lien significatif entre altérité et invisibilité, entre humanité et visibilité. Moteur de la psychose qui gagne la société entière, « M. » n'est pas un corps incarné mais une idée terrifiante qui se propage. Par ailleurs, la désertion corporelle de « M. » assure son anonymat qui accentue

la charge effrayante du personnage. Tout d'abord dépourvu de figure, « M. » apparaît sous la forme d'une ombre, puis d'un son acousmatique (le sifflement qui devient emblématique de la présence du monstre dans l'espace du hors-champ) ; enfin, traqué, il demeure cet homme de l'ombre en inscrivant sa présence dans l'espace du hors-champ. Ce n'est que lorsqu'il a la possibilité d'exprimer son humanité que le personnage retrouve une présence visible au sein du champ visuel. Mû par sa folie et sa perversion du regard, Mark Lewis (*Peeping Tom*) fuit de manière symptomatique le regard des autres<sup>16</sup>. Réalisateur machiavélique, il est l'homme invisible par excellence<sup>17</sup>. Sa présence est relayée à l'obscurité du champ, à l'invisibilité qu'offre la caméra subjective ou de manière plus radicale au hors-champ. Avec *Dead Ringers*, la disparition corporelle est tout d'abord motivée par des contingences filmiques : refusant tout recours aux effets spéciaux et souhaitant qu'un même acteur (Jeremy Irons) joue les deux personnages des frères jumeaux, David Cronenberg choisit de ne faire exister qu'un seul des personnages au sein du champ visuel tandis que la présence du second est reléguée au hors-champ. Ce sont les limites du corps réel (celui de l'acteur) qui dictent l'existence des corps fictifs au sein de l'espace diégétique. Mais, la disparition corporelle revêt progressivement une fonction métaphorique en signifiant la nature monstrueuse de la relation gémellaire des frères Mantle qui oscille entre union et séparation pour finalement mener à une fusion mortifère. Dans *Les yeux sans visage*, les états du corps témoignent d'une nette prédilection pour les formes de l'absence : chaque apparition de Christiane Génessier dans le champ visuel prépare sa disparition énigmatique tandis que le personnage est investi dans un devenir-cadavre qui le désincarne et le déshumanise progressivement.

- 33 Ici encore le paradoxe est amené à faire sens : traditionnellement exhibée et soumise à l'excès du regard, la monstruosité ne cesse de se dérober au visible. Le mode de présence de « l'homme-éléphant » dans l'œuvre éponyme de David Lynch illustre cette équation entre disparition et monstration : le « monstre » se soustrait à la vue lorsqu'il est menacé par l'excès du voir. Le corps absent se transforme en un corps critique qui remet en question l'idéologie du visible au cinéma<sup>18</sup> et qui la détrône en la remplaçant par une apologie de l'invisible. Appliquée aux corps-monstre, l'épreuve de la disparition dénonce et rejette le mode de représentation de l'altérité au cinéma qui se fonde sur un excès du voir ; elle lui oppose un autre qui souhaite exprimer la corporéité à travers l'évanescence des corps et l'altérité à travers la puissance suggestive, inquiétante, de l'invisible.
- 34 Présent, le corps est toujours menacé de disparaître ; absent, il suggère sa possible apparition. Par ailleurs, plus le personnage se dérobe, plus il se montre. Sa disparition répétée, dramatisée, devient à elle seule révélatrice de toute son altérité.
- 35 La disparition dramatisée des corps suggère l'idée que pour *être*, il faut tout d'abord *apparaître*. Dans un même temps, plus le corps vient à manquer dans sa matière, plus il apparaît dans sa complexité. Que ce soit Hans Beckert dans *M*, Mark Lewis dans *Peeping Tom* ou Christiane Génessier dans *Les yeux sans visage*, chacun des personnages disparaît pour mieux réapparaître en dévoilant la nature profonde de leur être qui participe de l'infigurable et de l'invisible. Escamoté, le corps semble pourtant n'être jamais autant présent ; au lieu de se situer dans le plein et dans le visible, la présence se loge dans la trace, dans l'empreinte, dans le résidu. La labilité et la complexité inhérentes à la notion de corporéité s'en trouvent renforcées : échappant à la vue, le corps échappe à la pensée.
- 36 « Tout est là, devant moi, sauf mon corps » : transposé à la dérive des corps qui est à l'œuvre, le constat émis par Bernard Noël traduit l'inquiétude que provoque cette perte.

- 37 Car la disparition corporelle est toujours inquiétante : elle actualise l'idée d'une perte du corps qui, lorsque la disparition se fait totale et irrémédiable, introduit l'idée de mort, soit de la perte ultime. Il ne suffit plus de voir pour croire ou savoir. L'ellipse corporelle place la corporéité sous le signe d'une invention et d'une production constantes. Le vide laissé par le corps dérobé est à remplir ; il appelle, sollicite le déploiement de l'imaginaire à la réception de l'œuvre. L'esthétique de l'informe poursuit son cheminement : escamotée, la forme est à reconstruire et à réinventer mentalement. Délogé de sa passivité, le regard doit effectuer un véritable travail de reconnaissance à partir du vide ; il est amené à percevoir la nature des formes et figures qui ont déserté le cadre filmique mais qui continuent de le hanter par leur absence inquiétante. L'invisible n'est plus appréhendé comme une négation du visible mais au contraire comme une extension de celui-ci, soit comme un autre visible.

## Le cinéma à l'épreuve de sa monstration

- 38 Les interdits n'y peuvent rien : la monstruosité est à l'œuvre. Ils appellent leur propre transgression : le cinéma s'en charge à son tour. La modernité artistique ayant instauré l'éclat de la chair, la fêlure de l'être et la valorisation de l'écart, l'œuvre cinématographique s'ouvre à la vérité de l'homme, à sa part maudite en s'instituant comme le lieu de prédilection des états du corps.
- 39 En modelant le corps de manière à ce qu'il soit spéculaire et signifiant, qu'il exprime l'indicible, le cinéma semble réhabiliter la physiognomonie et la revisiter au profit d'une intégrité à retrouver. Mais les apparences demeurent trompeuses : les corps « lisses » risquent à tout moment de perdre leur normalité apparente au détriment d'une humanité, tandis que les corps aberrants peuvent s'ériger en une nouvelle norme et révéler, contre toute attente, leur humanité.
- 40 Critique et révélateur, le corps à l'épreuve de l'informe l'est aussi quant au cinéma et à ses mécanismes mis à nu. Si le cinéma révèle ses aspirations démiurgiques et tératologiques par le sort qu'il peut réserver aux corps qu'il met en scène, il s'institue également comme le lieu par excellence de la monstration. Les états du corps générés par l'esthétique de l'informe brusquent le regard du spectateur et ne cessent de repousser les limites du voir : l'intériorité corporelle est mise à nu, l'invisibilité participe du visible, l'impossible relève du possible. Les œuvres citées dénoncent l'excès du voir à laquelle est soumise la représentation de l'altérité au cinéma en lui opposant une économie du visible mais elles y participent également en alimentant la curiosité du spectateur qui ne demande qu'à voir (et à savoir ?) toujours plus.
- 41 Il reste à nous demander si le cinéma n'est pas le lieu ultime de la monstration et si le cinéaste n'est pas l'ultime « montreur » dès lors qu'il tente de donner à voir ce qui se soustrait au visible et qui participe de l'irregardable.

## NOTES

1. *L'Invention de la figure humaine*, Avant-propos de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 7.
2. Georges Bataille, *Revue Documents* (1929), Paris, Mercure de France, 1968, p. 382.
3. Concernant l'informe, Rosalind Krauss insiste sur son caractère performatif en ces termes : « L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire », dans *L'Informe mode d'emploi*, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
4. Rappelons à cet effet la formule de Georges Canguilhem qui, considérant les monstres, les qualifie de « vivant de valeur négative », dans *La Connaissance de la vie*, (1965), Vrin, Paris, 1998, p. 172.
5. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, (1983), Paris, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1999, p. 15.
6. Rappelons à cet effet la filiation qui existe entre les spectacles forains et le cinéma à ses débuts. Tout d'abord cantonnée aux cabinets de curiosité et aux spectacles forains, l'exhibition de monstres humains se transpose dans un « cinéma de phénomènes » lorsque le cinéma fournit aux spectateurs le spectacle de « curiosités » dont ils sont fervents et qu'il procure une nouvelle scène à l'exhibition des monstres. Des œuvres cinématographiques sont projetées dans des foires tandis que certaines œuvres se situent dans la continuité du spectacle forain. Ainsi, en 1902, le film – à l'origine d'usage scientifique – de la séparation de deux sœurs siamoises par le professeur Doyen est projeté ultérieurement dans les fêtes foraines.
7. Paul Ardenne, *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. du Regard, 2001, p. 380.
8. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 21.
9. Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 73.
10. Dans son traité intitulé *La Métaphysique*, Aristote énonce déjà les règles classiques qui permettent de définir un « bel objet ». Il y souligne l'importance de l'« intégrité » qui sous-entend que l'objet beau est celui auquel rien ne manque, qui est achevé. Dans cet ordre d'idée, le fragment, tenu pour l'expression de l'inachevé, est classé dans la catégorie du laid.
11. Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 159.
12. Gilbert Lascault précise à ce propos : « Le monstre est lié au masque ; le masque fait de l'homme qui le porte un monstre », dans *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 401.
13. L'expression est empruntée à Jean-Louis Leutrat qui évoque cette manière de dévisagifier le visage en lui ôtant tout signe d'humanité (le mouvement et l'expressivité) et la considère comme l'un des motifs récurrents du cinéma fantastique, dans *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Jean-Louis Leutrat, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995, p. 92.
14. En référence au constat émis par Jean Clair lorsqu'il envisage le masque de Méduse et qu'il souligne l'altérité qui naît à partir de la dissemblance qu'elle actualise : ce qui nous regarde ne nous ressemble pas, dans *Méduse*, Paris, éd. NRF/Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989, p. 57.
15. Rappelons à cet effet, que dès ses débuts, le cinéma fait disparaître les corps, traduisant une dialectique du visible et de l'invisible et un double régime visuel qui réservent au corps un statut particulier au sein de la diégèse. Ainsi, *Escamotage d'une dame* (1896) de Georges Méliès concrétise déjà la disparition corporelle en ayant recours au trucage.

16. À ce propos, de manière à rendre plus sensible la problématique du regard qui est à l'œuvre, les personnages épargnés par la folie criminelle de Mark Lewis, à savoir Helen et sa mère, sont ceux qui opposent à l'excès du voir une restriction du voir. Helen se soustrait à la caméra de Mark Lewis tandis que sa mère, aveugle, par conséquent handicapée du voir, ne peut alimenter la perversion visuelle qui est en cours.

17. Dans sa réflexion sur l'homme invisible au cinéma, Gérard Legrand note qu'en amont de l'œuvre cinématographique, le réalisateur est par définition « l'homme invisible qui agit sur l'écran ». Avec *Peeping Tom*, Michael Powell dramatise et met à profit cette donnée cinématographique qui participe activement à la folie criminelle en cours au sein de la diégèse. L'invisibilité permet le déploiement du voyeurisme. Le personnage de Mark Lewis maîtrise et génère sa propre disparition en se soustrayant du champ visuel, Gérard Legrand « Le cinéma comme site de l'homme invisible », dans *L'invention de la figure humaine*, p. 148.

18. « Chaque nouvelle découverte technique modifiait, modifie et s'attache aux conditions de visibilité. [...] Le cinéma cherche à nous faire voir ceci, à nous faire voir cela. Constamment dans son évolution technique, il s'adresse à notre œil pour toucher notre compréhension et notre sensibilité », dans *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Germaine Dullac, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », 1994, p. 119. Ces propos de Germaine Dullac témoignent de l'adhésion au visible qui alimente la création cinématographique et qui s'accroît avec les progrès techniques réalisés.

---

## RÉSUMÉS

À partir de la notion de l'informe est analysé le « devenir-monstre » de certains personnages cinématographiques. Le corps monstre s'érige comme un « corps critique » : une mise en scène de l'inhumain qui dévoile l'humain. Cette nouvelle corporeité « crée un lien significatif entre altérité et invisibilité, entre humanité et visibilité ». Mais ne participe-t-elle pas à cet excès du voir qu'elle dénonce d'autre part ?

The notion of inform is used, in order to analyse the “monstrous evolution” of certain film characters. The monster-body stands as a “critical body”: a presentation of the inhuman which reveals the human. This new corporeity “creates a significative link between otherness and invisibility, between humanity and visibility”. Isn't it part of this vision in excess it seeks to condemn in another instance?

## AUTEUR

**SELEN ANSEN-LALLEMAND**

Doctorante en Esthétique, université Marc-Bloch, Strasbourg