



HAL
open science

Utopie de la transparence et machines de projection.

Alice Leroy

► **To cite this version:**

Alice Leroy. Utopie de la transparence et machines de projection.: De la nature des corps au cinéma.. Archives de Philosophie, 2018, Nouvelles recherches philosophiques sur le cinéma, 2 (81), 10.3917/aphi.812.0255 . hal-01966238

HAL Id: hal-01966238

<https://hal.science/hal-01966238>

Submitted on 27 Dec 2018

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

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

Utopie de la transparence et machines de projection De la nature des corps au cinéma

ALICE LEROY

adresse

Fantasma, *perception des spectres*

Qui a vu *Fanny et Alexandre* (1982), film testamentaire d'Ingmar Bergman innervé de sa passion pour le théâtre et les machines optiques¹, se souvient sans nul doute de l'une des premières scènes de veillées nocturnes au cours de laquelle le jeune Alexandre projette à sa sœur et ses cousines des scènes macabres qu'il commente en parfait petit fantasmagore. Les lanternes magiques et leurs projections spectrales ouvrent des brèches dans « la robe sans couture » du naturalisme de *Fanny et Alexandre* : elles imbriquent non seulement les mondes de l'artifice et du théâtre dans l'univers bourgeois des Ekdahl, mais elles permettent aussi la communication des vivants et des morts, dont elles rendent la présence sensible aux êtres imaginatifs, comme ces petits médiums que sont Fanny et Alexandre. Il n'est pas anodin que les spectacles de lanterne magique soient systématiquement, au cours du récit, précédés ou suivis de l'irruption d'allégories de la mort ou de revenants qui apparaissent aux jeunes enfants. Ainsi la mort elle-même, drapée comme l'une des statues qui décorent le salon de la demeure familiale et traînant sa faux sur le parquet, surgit-elle dans un angle du cadre lors de la scène d'ouverture, peu avant la séance de fantasmagorie d'Alexandre ; de même que plus tard, le spectre de leur père se matérialisera devant Fanny et son frère après un spectacle de lanterne magique. Ces fantasmagories éprouvent directement la sensibilité de l'enfant-spectateur, figure d'*alter ego* du cinéaste qui se souvient dans *Laterna Magica* de son enfance comme d'une période où l'imagination débordait constamment le réel :

Difficile de faire la différence entre ce qui était le fruit de l'imagination et ce qui était considéré comme réel. Avec un effort, je pouvais peut-être forcer la

1. Il importe à cet égard de voir la version longue (un peu plus de cinq heures, diffusée à la télévision) qui fait la part belle au surnaturel et à l'imaginaire propres au monde de l'enfance, plutôt que la version réduite à trois heures pour le cinéma.

réalité à demeurer réelle, mais il y avait, par exemple, les fantômes et les spectres. Que fallait-il que je fasse des fantômes et des spectres ?

La perplexité du jeune Bergman est comparable à la terreur des petites spectatrices des fantasmagories d'Alexandre : ces dernières ne distinguent plus entre les deux plans de l'image qui soudain se matérialise dans leur dos, sous l'espèce d'un farceur complice du jeune lanterniste. Dans *L'invisible*³, Clément Rosset convoque quelques « spectres et fantômes⁴ » : ceux d'*Hamlet*, dont il pense, d'accord avec la reine, qu'ils sont l'œuvre de l'imagination du jeune prince (« le délire a le don de ces créations fantastiques⁵ »), ceux des contes pour enfants, croque-mitaines qui, dans une variante hispanique, deviennent le « Coco » dont Goya fait un croquis dans l'un de ses *Caprices*⁶. La gravure représente deux jeunes enfants épouvantés par la vision d'une forme drapée de linges blancs qui s'avance sur eux, dos au spectateur, tandis qu'ils se réfugient dans les jupes de leur mère ou servante. Rosset identifie « deux plans distincts, (...) deux « sites » de réalité en quelque sorte, l'une pour l'existence, l'autre pour l'imaginaire, et le miracle est que ces deux plans coïncident⁷ ». L'imaginaire, en d'autres termes, ne relève pas d'une dénégation absolue du réel – sauf peut-être à sombrer dans le délire d'*Hamlet*, et encore, « ce qui importe n'est (...) pas qu[e celui-ci] (...) ne voie pas, mais qu'il croie voir ». Mais « le plus curieux de l'affaire », observe encore Rosset face au dessin de Goya, « n'est d'ailleurs pas la figure (...) de l'apparition mais dans l'apparition elle-même, dans le fait que l'apparition apparaisse ». Autrement dit, ce n'est ni la vraisemblance ni la monstruosité du fantôme qui épouvante, mais le fait que suggérée par le dispositif de projection, cette vision puisse se matérialiser hors de l'imaginaire ; car l'invisible désigne bien pour Rosset « ce qu'on ne voit pas mais qu'on finit par croire voir, à force d'en tenir l'existence pour certaine ».

La structure du film et le personnage d'Alexandre invoquent eux-mêmes ces « deux plans distincts » que Rosset décrit chez Goya. Les toutes premières images, avec l'enfant penché au-dessus d'un théâtre miniature dont il manipule les figurines de papier, en énoncent la dialectique : le théâtre et le réel, le monde enchanté de l'enfance et celui, désillusionné, des adultes, redoublés encore par les deux figures paternelles, celle d'Oscar, fantasque homme de

2. Ingmar BERGMAN, *Laterna Magica*, Paris, Gallimard, Folio, 1991 (1987), p. 26.

3. Clément ROSSET, *L'invisible*, Paris, Minuit, 2012.

4. *Ibidem*, p. 61-77.

5. William SHAKESPEARE, *Hamlet* (trad. V. Hugo), Paris, Le livre de poche, 1984, p. 89.

6. Intitulée *Que Viene el Coco*, la gravure est reproduite dans le livre de Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 66.

7. *Ibidem*, p. 67 ; pour les citations suivantes : p. 65, 68, 34.

théâtre qui meurt alors qu'il répète *Hamlet* et réapparaîtra à Alexandre tel le fantôme du roi du Danemark, et celle de l'évêque Vergerus, second époux de la veuve d'Oscar et austère homme d'Église. Le monde de Fanny et Alexandre se trouve constitué, ainsi qu'Oscar le décrit à ses enfants, de « réalités (...) concentriques : ça fourmille de fantômes, de revenants, de spectres, d'âmes, d'esprits frappeurs, de démons, d'anges et de diables ».

Si l'on comprend bien quel mécanisme perceptif emporte la croyance de ces âmes sensibles que sont les spectateurs de cinéma, qu'en est-il cependant de la nature paradoxale de ces corps d'image, de ces spectres matérialisés sur la surface de l'écran et qui paraissent bientôt la déborder ? L'efficace des machines de projection d'hier et d'aujourd'hui ne relève pas simplement de la sensibilité du spectateur mais de la matérialité paradoxale des images qui confondent celui-ci. Le spectateur est le produit d'un agencement technique qui, pour le dire avec Donata Pesenti-Campagnoni, « franchi[t] la limite de la représentation, pour glisser dans le domaine de la réalité et se superposer à celle-ci⁸ ». Ces « réalités concentriques » qui s'interpénètrent au gré des deux plans de l'image pour glisser hors de la limite de la représentation, sont ainsi peuplées par toutes sortes de corps, imaginaires et réels, immatériels et tangibles, virtuels et concrets.

Corps filmique, corps utopique

De quelle existence ces corps témoignent-ils ? De quelle chair sont-ils faits ? Qu'est-ce qui précisément leur donne corps ? On peut tenter d'en dessiner l'anatomie singulière à partir d'une conférence du moins cinéophile des philosophes français, Michel Foucault. On sait combien sont rares ses écrits sur le cinéma, au contraire de ceux qu'il a consacrés à la peinture ou la littérature, et cela bien que les films de Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras, Werner Schroeter ou Hans-Jürgen Syberberg, dont il s'est entretenu avec Serge Daney et Pascal Bonitzer dans les *Cahiers du cinéma* au cours des années 70, offrent un écho évident à ses propres terrains de recherche⁹. Mais comme le suggèrent Patrice Maniglier et Dork Zabunyan¹⁰ d'une part, et Antoine de Baecque d'autre part¹¹, l'apport le plus significatif de Foucault

8. Donata PESENTI-CAMPAGNONI, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », in Donata Pesenti-Campagnoni et Paolo Tortonese, *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 126

9. Quand d'autres ne sont pas, comme *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* de René Allio (1976), directement inspirés de ses travaux.

10. Patrice MANIGLIER, Dork ZABUNYAN, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.

11. Antoine de BAECQUE, « Les mots et les images », in Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel, *Foucault*, Cahiers de l'Herne, Paris, L'Herne, 2011, p. 282-288.

à la pensée du cinéma se situe à une échelle plus large que ce souci anecdotique pour certaines œuvres cinématographiques qui rencontrent ses préoccupations. Les uns et l'autre soulignent en effet deux caractéristiques symptomatiques de l'approche foucauldienne du cinéma : la première relève de son appréhension du film comme archive mémorielle, selon une redéfinition des régimes d'historicité au cinéma. Elle naît à la fois de la rencontre du philosophe avec les *Cahiers du cinéma* en 1974, et avec des cinéastes, René Allio notamment qui décide en 1975 d'adapter le mémoire de Pierre Rivière¹² à l'écran en suivant la méthode généalogique de Foucault. C'est donc moins la dimension spatiale des images animées qui retient l'attention de Foucault que celle, temporelle, des polychronies, sinon même des anachronismes, dont elles peuvent se prévaloir dans leur rapport à la temporalité des récits et de l'histoire, à travers toutes les opérations de démontages du temps qu'accomplissent le découpage et le montage dans leurs écritures syncopées, événementielles et elliptiques. Autrement dit, Foucault découvre au cinéma des outils épistémologiques pour repenser l'histoire sans omettre ses discontinuités. Cette lecture a l'avantage de nouer l'intérêt, même secondaire, du philosophe pour le cinéma à partir des années 70¹³ avec le tournant généalogique de son œuvre à cette même époque.

L'histoire n'est pourtant pas le seul fil rouge qui lie Foucault au cinéma, et Dork Zabunyan avec Patrice Maniglier en proposent un second : le « corps filmique ». Le cinéma possède pour Foucault une « aptitude à montrer les corps en les arrachant à leur signification ordinaire, à leur fonction signifiante¹⁴ ». Ce rapport privilégié du cinéma au corps accuse une rupture entre l'image et le discours, et plus largement entre les régimes de visibilité et de lisibilité, en invitant à réévaluer les nœuds épistémiques entre le corps et l'image. Il enjoint surtout à déstabiliser les liens de causalité, les enchaînements discursifs et les montages syllogistiques entre les plans, le corps induisant toujours, dans l'ordre des images, un trouble et une perturbation. Pour le dire autrement, et en suivant cette fois Foucault sur le territoire d'un curieux oxymore, forgé à l'occasion d'une conférence de 1966, le corps au cinéma est un « corps utopique » : il échappe à une définition générique qui

12. Michel FOUCAULT dir., *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère... : un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1994 (1973).

13. Au regard des problématiques qu'il développe par exemple quant à une certaine tendance du cinéma qui fige la mémoire de l'Occupation et de la Résistance dans une histoire orthodoxe. Cf. « Anti-Rétro » entretien avec Michel Foucault réalisé par Pascal Bonitzer, Serge Daney et Serge Toubiana pour les *Cahiers du cinéma*, n°251-252, juillet-août 1974, reproduit dans Michel Foucault, *Dits et écrits*. I, 1954-1975, n°140, Paris, Gallimard, p. 1514-1528 ; et dans Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *op. cit.*, p. 129-135.

14. *Ibidem*, p. 102.

l'apparenterait à une somme de caractéristiques variables aussi bien qu'à une pure logique esthétique qui en ferait une entité transhistorique. Bien que la notion de « corps utopique » ne s'applique aucunement dans l'esprit de Foucault à une pensée du cinéma, elle actualise une pensée du corps filmique en faisant de celui-ci le produit d'une configuration épistémique des sciences et de l'imaginaire. Appliquée à l'échelle du corps, l'utopie détermine une capacité de débordement et de dérèglement de la réalité, physique, temporelle et anthropique du corps filmé. Rapporté à l'utopie, le corps échappe au modèle dualiste de la matière et de l'esprit au profit d'une dialectique des formes du multiple et des espaces-temps dans lesquels il se déploie.

Mais revenons aux termes de la conférence de Foucault. Le 11 décembre 1966 donc, ce dernier est invité à Radiofrance, dans le cadre d'une série d'émissions dites de « Culture française » consacrées à « L'Utopie et la littérature », pour délivrer une brève conférence qu'il a intitulée « Le Corps utopique ». Plus spécifiquement, et plus problématiquement aussi, ce n'est pas « le » corps mais « mon » corps qui est appelé au centre de cette réflexion sur l'utopie, Foucault recourant ici à une subjectivité redoublée par le fait que son propos porte non plus sur les espaces du « dehors », institutions et lieux sociaux, mais sur cet ultime espace du « dedans », le corps vécu¹⁵. « Mon corps, dit-il, c'est le contraire d'une utopie. (...) Il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. Mon corps, topie impitoyable¹⁶ ». C'est donc en tant qu'il est rapporté à l'expérience d'un sujet percevant que ce corps peut être pensé comme un *topos* absolu, un lieu auquel on n'échappe pas. Curieuse incursion de Foucault dans le champ et le lexique de la phénoménologie alors que *Naissance de la clinique* aussi bien que *Les Mots et les choses* lui opposent l'historicité, l'un du regard médical, l'autre de la configuration des savoirs : « à l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son corps – fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses » écrivait-il alors¹⁷. C'est bien une « structure anthropologique¹⁸ », que dessine la dialectique entre l'organique et le morbide, et entre le visible et l'invisible. C'est pourquoi le corps est dans l'archéologie foucauldienne tout à la fois objet et sujet du regard, et non simplement corps-objet du positivisme

15. Cette articulation de l'hétérotopie et du corps utopique comme espaces du dedans et du dehors est suggérée par Philippe Sabot. Voir Philippe SABOT, « Langage, société et corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *mf/materialifoucaultiani*, 2012, p.17-35. [En ligne] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742/document>

16. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 9.

17. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990 [1966], p. 325.

18. Arianna SFORZINI, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014, p. 24.

scientifique ou corps-sujet de la phénoménologie – celle-ci ne dessinant jamais pour lui que l'envers du positivisme¹⁹. Au regard de cette critique portée à l'encontre de la phénoménologie, on ne saurait lire la subjectivité incarnée du *Corps utopique* comme un reniement : Foucault peut bien adopter un langage proche de celui de Merleau-Ponty quand il explique que le corps est « le point zéro du monde », celui-ci n'en reste pas moins ce qui échappe à la souveraineté du corps vécu ; « dans sa virtualité utopique, suggère Arianna Sforzini, il n'est réductible à aucune subjectivité stabilisée. (...) Le corps contient la capacité de dessiner, au sein de son présent et de sa présence, la contingence inattendue des altérités imprévisibles²⁰ ». C'est pourquoi, opposant dans un premier temps le corps et l'utopie, comme l'avers et l'envers du réel, Foucault montre que cette dernière ne peut finalement que procéder du corps, dont elle est toujours une élaboration, virtuelle ou concrète. Le corps utopique, en ce sens, ne s'entend pas comme une dialectique de la transcendance et de l'immanence – celle « d'un corps incorporel », ou plutôt celle du « grand mythe de l'âme » dont toute l'histoire occidentale découle. Pas plus qu'il ne désigne les formes merveilleuses dans lesquelles le corps se transfigurerait ou s'inventerait des facultés imaginaires : « Il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps²¹ ».

Dès lors, c'est à travers le jeu de l'identité et de l'altérité, de l'un et du multiple, de la clôture et de l'ouvert, que le corps actualise ses utopies, non seulement parce que « le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies²² », celles des mythes et de leurs anatomies superlatives ou monstrueuses, mais parce qu'il est aussi le vecteur de toutes les métamorphoses, transmutations et extases dans lesquelles le corps est mis hors de lui-même. Ces « opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace », Foucault les lit dans les pratiques et les rituels sociaux qui en modifient l'apparence (le masque, le tatouage, le fard), mais surtout dans celles qui l'affrontent à l'ordre du discours, la danse, la transe,

19. La phénoménologie propose ainsi de revenir à l'expérience du corps qui a elle-même permis la constitution d'un savoir sur le corps ; dès lors, comme l'explique Mathieu Potte-Bonneville, « Foucault (...) fait du positivisme, qui appréhende le corps en extériorité, et de la phénoménologie, qui prétend au contraire l'installer au foyer de l'expérience, les versants adverses et jumeaux d'une même configuration historique ». Voir Mathieu POTTE-BONNEVILLE, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques*, n°130, 2012, p. 79.

20. Arianna SFORZINI, *op. cit.*, p. 122.

21. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique*, *op. cit.*, p. 14.

22. *Ibidem*, p. 14-15.

la drogue, toute expérience portée par « cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps²³ ». Puissance de l'utopie qui tend à la société le masque de l'hystérique, de la possédée ou du cynique. On voit comment cette notion de corps utopique anticipe en quelque manière le tournant généalogique d'une histoire des corps : dans l'ambiguïté qui lie le corps objectivé de la médecine et des sciences à l'expérience du corps vécu (« mon corps » insiste Foucault), elle préfigure le jeu des corps assujettis et indisciplinés dans les écrits à venir de Foucault. Il n'est pas question pour autant de la réduire à une espèce de matrice du corps résistant à toutes les formes de pouvoir ; d'une part, parce que ce corps est essentiellement pluriel et hétérogène – et en ce sens, l'utopie vient précisément acter les singularités des corps –, d'autre part, parce que la notion d'utopie, dans sa nature ambiguë²⁴, redouble l'ambivalence du corps même : matière et chimère, puissance et servitude, jouissance et douleur. De la sorte, ce qui importe pour Foucault ce n'est ni la façon dont le corps médiatise la présence du sujet au monde ni sa résilience face aux discours l'objectivant, mais plutôt les techniques qui permettent de l'inscrire dans des espaces utopiques. Il s'agit là moins d'un objet de recherche que d'un opérateur pour penser les formes à travers lesquelles le corps échappe, historiquement et culturellement, à ses déterminismes sociaux pour exister dans d'autres espaces, utopiques mais non moins situés en regard du réel qu'ils contestent.

En poursuivant la réflexion initiée par Foucault ce jour de décembre 1966, il faudrait alors se demander quels rituels et quelles techniques désormais *utopisent* le corps. Comment celui-ci échappe-t-il à sa présence et à son présent ? On peut formuler l'hypothèse suivante : dans la modernité, ce corps utopique s'incarne dans les images du cinéma, une technologie qui recoupe dans sa nature même la double ambivalence du corps et de l'utopie, présence aveugle, inscrite sur la surface d'une image, et absence projetée sur l'écran. Ici et ailleurs, sensibles et immatérielles, réelles et virtuelles, ces images animées sont ouvertes à la même potentialité utopique que les techniques à travers lesquelles le corps se soustrait à lui-même. Ainsi le cinéma naît-il à la faveur d'une articulation nouvelle entre le regard des sciences anatomiques et physiologiques et celui des pseudo-sciences et spectacles fantasmagoriques entre la fin du XVII^e et la fin du XIX^e siècles, l'un et l'autre saisissant le corps à travers des machines optiques inédites – du théâtre

23. *Ibid.*, p. 16 et 19.

24. L'utopie, comme y insiste Pierre Macherey, est constituée par un « dilemme ontologique », puisqu'elle n'a d'autre objet que le réel dont elle s'est affranchie : « Ce à quoi l'utopie a affaire, au-delà du réel, c'est au réel du réel, c'est-à-dire encore au réel, sur la nécessité duquel elle renchérit ». Voir Pierre MACHEREY, *De l'utopie !* Paris, De l'incidence, 2011, p. 70.

anatomique à la radiographie, de la lanterne magique au fantascopie – et l’assignant à un espace utopique, celui de l’omnipotence du regard. Rendu à cette utopie de la transparence, objectivante et spectrale, scientifique et fantasmagorique, le corps échappe à son opacité et à sa matérialité ; il existe dans l’ordre des images comme une trace impressionnée et comme une ombre projetée. En sorte que les projections fantasmagoriques comme plus tard les fictions macabres du cinéma composent avec les radiographies ou les films neurologiques une combinatoire auratique dans laquelle l’inquiétude et la mélancolie des spectres se mêlent à l’objectivité des vues médicales.

Spectres et hallucinations neurocérébrales

Dans un film de 1946, Michael Powell et Emeric Pressburger jouent de cette confusion des régimes, scientifiques et fantasmagoriques, de la transparence des corps au cinéma. Rien *a priori* ne signale *A Matter of Life and Death* comme une réflexion sur la nature du médium cinématographique, sinon qu’il est prétexte aux premières expérimentations en technicolor des Archers, la maison de production fondée par les deux cinéastes. La guerre touchant à sa fin, et le gouvernement britannique s’inquiétant du nombre croissant d’incidents opposant des soldats anglais aux troupes américaines, les Archers se voient confier la réalisation d’un film qui réconcilierait les deux camps²⁵. S’inspirant d’un fait divers, Pressburger imagine une intrigue aussi improbable que romantique : un jeune pilote de la Royal Air Force survit miraculeusement à une chute d’avion sans parachute et s’éprend de la jeune Américaine qui a recueilli ses derniers mots depuis la tour de contrôle de la base militaire où il était attendu. Aussi quand un curieux personnage apprêté et maniéré comme un aristocrate français du XVIII^e siècle, apparaît au rescapé et lui explique qu’il est venu pour l’emmener aux cieux, mission qu’il n’a pu accomplir la veille en raison d’une malencontreuse nappe de brouillard qui a paradoxalement sauvé la vie du jeune homme, ce dernier refuse tout bonnement de le suivre. La mort héroïque à laquelle il avait consenti la nuit précédente ne fait plus partie des projets de l’aviateur Peter Carter depuis qu’il s’est épris de June, la jeune standardiste américaine. Le « conducteur 71 », noble de sang et de de cœur, retourne donc aux cieux pour soumettre cette requête inhabituelle à une quelconque autorité supérieure compétente en ces hautes sphères, tandis que sur terre, on s’inquiète de l’état de santé du miraculé et des hallucinations dont il est victime de manière répétée. La prouesse d’un tel récit tient à son invraisemblance-même qui sou-

25. Le sujet délicat des relations anglo-américaines a déjà fait l’objet de deux productions antérieures des Archers : *49th Parallel* (1941) et *A Canterbury Tale* (1944).

tient sans difficulté deux lectures opposées mais non contradictoires : ou bien l'on croit aux visions de Peter et il est à nos yeux une espèce de mort-vivant, en sursis du fait d'une erreur administrative d'un malheureux fonctionnaire de l'au-delà ; ou bien on accorde crédit au diagnostic du neurologue qui le soigne, le Dr Reeves, auquel cas le jeune pilote souffre d'un fort trauma crânien qui lui vaut de graves hallucinations. Ce rescapé miraculeux relève ainsi de deux juridictions concurrentes, celle des dieux et celle des hommes, autrement dit, celle du purgatoire des âmes et des arts divinatoires et celle des sciences et de la neurochirurgie.

Opposant le monde des vivants et celui des morts comme le technicolor au noir et blanc, confrontant le regard d'un neurologue visionnaire à celui d'un envoyé de l'autre monde, qui plus est Français et aristocrate guillotiné (personnage ô combien digne de l'univers fantasmagorique de Robertson !), *A Matter of Life and Death* se présente comme un jeu de piste invitant le spectateur à relever les indices d'une autre histoire du cinéma, à travers l'entremêlement constant des registres fantastique et scientifique. Il est remarquable que le personnage du docteur Reeves, digne représentant d'une conception positiviste du cerveau et des troubles dont souffre Peter, soit introduit lors d'une curieuse séquence qui le voit observer le monde extérieur avec une *camera obscura*. Fasciné par les machines optiques et la puissance de l'imaginaire, le personnage de Reeves trouve son pendant dans la figure décalée de l'envoyé céleste. Eux seuls passent d'un monde à l'autre, et saisissent véritablement, bien qu'en des termes très différents, les enjeux de l'audience de Peter devant un tribunal de l'au-delà qui doit décider de son sort. Les deux ne sauraient pourtant être plus antagonistes : l'un, neurologue et par là digne représentant de la science qui prend alors l'ascendant sur les explications psychologiques des troubles psychiques, appartient pleinement à son époque ; l'autre, aristocrate déchu de ses privilèges et de sa tête durant la Révolution française, est un plaisant anachronisme.

De manière remarquable, ces deux personnages ne portent pas seulement deux interprétations concurrentes du film – l'une rationnelle et médicale, l'autre fantastique et surnaturelle. Chacun incarne un pan de l'histoire du cinéma : Reeves, une imagerie scientifique qui ne cessera de nourrir les inventions techniques du médium ; le conducteur céleste, une « hantologie » de l'image qui court des spectacles de lanternes magiques aux films de fantômes en passant par la photographie spirite. On perçoit mieux alors la façon dont ces deux logiques, scientifique et fantasmagorique, s'entrelacent au sein d'une même configuration épistémique propre à l'invention du cinéma : d'un côté, on a affaire à une histoire des appareils optiques déployés dans l'espace du laboratoire d'anatomie ou de physiologie, du théâtre anatomique à la radiographie en passant par le chronophotographe d'Etienne-Jules Marey –

utopie scientifique d'une transparence des corps défaits de leur épaisseur par le truchement de technologies de vision ; de l'autre, on retourne à la magie des spectacles d'optiques et de la nécromancie qui a si fortement nourri un imaginaire populaire propre à la culture visuelle moderne. Les deux rationalités concurrentes qui soutiennent la lecture du film de Powell et Pressburger portent ainsi témoignage de la double *épistémè* qui assure à travers l'histoire du médium cinématographique l'alliance d'une culture scientifique et d'une culture plus populaire. Plus encore que cela, elles montrent que pour le cinéma, il n'y a pas d'antinomie entre ces deux *épistémè*, mais une continuité, une association qui supporte toutes les inventions, techniques, esthétiques et narratives, de ce médium né dans les laboratoires et les baraques de foire.

À travers l'utopie scientifique d'une transparence des corps acquise par le truchement d'appareils de vision de plus en plus perfectionnés, et celle, fantasmagorique, d'outre-mondes convoqués par de spectaculaires mises en scènes nourries d'un imaginaire sans borne, les sciences et les techniques de l'image informent une esthétique du corps qui en déploie les virtualités utopiques. C'est donc que le corps utopique au cinéma, en s'attachant à la dialectique du visible et de l'invisible, à la temporalité et à la nature des images, ne se résume pas à l'alternative entre le redoublement mimétique du corps réel et « la genèse d'un "corps inconnu"²⁶ » que Deleuze suggère quand il se demande dans *L'Image-temps* quelles peuvent être les modalités spécifiques de présence du corps au cinéma. La question qui l'occupe, on s'en souvient, est celle de l'incarnation : au contraire du théâtre, la présence des corps au cinéma est différée, ou tout au moins, articulée à une autre échelle, celle « d'une croyance capable de nous redonner le monde et le corps à partir de ce qui signifie leur absence²⁷ ». Mais les modalités de cette croyance se distribuent entre deux polarités, l'une propre aux attitudes et postures réalistes des corps ordinaires – proche de l'ontologie bazinienne dans la réduction mimétique du cinéma à son référent –, l'autre à la théâtralité du corps cérémoniel, qu'il soit grotesque ou glorieux – les attitudes obéissant en ce cas à la parodie et les postures à l'exagération. Cela ne revient pas à assigner au cinéma un réalisme des corps et à faire du théâtre le lieu de leur réinvention, Deleuze s'intéressant bien plus à l'indiscernabilité des nuances et aux registres de la croyance qui fondent l'existence des corps au cinéma (la théâtralisation des corps, chez Carmelo Bene ou John Cassavetes, ouvre la voie d'un « cinéma des corps²⁸ »). Une troisième hypothèse vient même compliquer le

26. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minituit, 1985, p. 262.

27. *Ibidem.*

28. *Ibid.*, p. 250.

jeu de ces polarités en faisant du corps de cinéma l'instance de bouleversement du sens de l'action²⁹. Deleuze n'en réduit pas moins le corps aux gestes, attitudes et postures qui qualifient sa présence, ordinaire ou excessive, réaliste ou discordante, au regard de la fable cinématographique. Et s'il peut, ailleurs, louer la picturalité des corps défigurés des toiles de Bacon, c'est parce que « la peinture, dit-il, n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter³⁰ ». Non que cette plasticité n'existe pas au cinéma mais elle informe toujours une lecture dualiste des images du corps : soit que celles-ci travaillent une esthétique du corps gracieux ou monstrueux, soit qu'elles attestent ou contestent la vérité de ses représentations par le truchement de la caméra. *A contrario*, le corps utopique propre aux images du film ne dessine pas une alternance entre vérité et fiction et ne se rapporte pas non plus à la problématique de l'incarnation : c'est un outil heuristique pour penser les modes d'existence des corps à la surface des écrans. Il n'est d'ailleurs pas transhistorique mais toujours lié à des configurations épistémiques : ainsi de l'utopie scientifique de la transparence des corps dans le champ de la médecine et de la physiologie qui rencontre la ronde des spectres dans le domaine des arts nécromanciens et des spectacles de fantasmagorie au cours du XIX^e siècle. À cette première configuration du corps utopique au cinéma qu'on pourrait nommer « utopie de la transparence », parce qu'elle conjugue le regard anatomo-physiologique des sciences et celui, spectaculaire, des projections spectrales de fantasmagorie, on pourrait ajouter d'autres *épistémè* : celle, par exemple, propre aux années 1920 et à ce qu'il conviendrait d'appeler une *utopie de la réversibilité*, parce qu'elle invoque le jeu des temporalités (montage) et des vitesses de l'image (ralenti, accéléré) au gré d'une interprétation hétérodoxe de la physique einsteinienne et de la théorie de la relativité. Ou celle, *utopie de l'hybridité*, qui qualifie les processus contemporains d'hybridations de l'humain et du non-humain à travers un cinéma qui décentre aujourd'hui la figure humaine au profit de la sensorialité de l'animal. Tentatives d'un cinéma documentaire, scientifique (ethnographique, éthologique) ou d'avant-garde pour fonder dans le champ des images des communautés hybrides mêlant différents modes d'existence, animales, humaines et végétales. Chacune de ces utopies – transparence, réversibilité, hybridité – déploie simultanément un espace de correspondances entre voir et savoir, entre les possibilités techniques et esthétiques du film et l'avènement d'un nouveau regard ou régime de pensée scientifique.

29. C'est pourquoi « le cinéma du corps s'oppose essentiellement au cinéma d'action. L'image-action suppose un espace dans lequel se distribuent les fins, les obstacles, les moyens, les subordinations, le principal et le secondaire, les prévalences et les répugnances : tout un espace qu'on appelle hodologique », *Ibid.*, p. 264.

30. Gilles DELEUZE, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996, p. 12.

Le corps utopique déplie ainsi les modalités historiques et esthétiques à travers lesquelles le corps des images informe les images du corps et leur confère une dimension critique – se retournant alors tout autant vers le médium qui les incarne, pour en révéler les techniques et les puissances, que vers le corps objectivé des sciences dont elles éprouvent les limites. C'est l'empreinte lumineuse des coureurs de la station physiologique de Marey qui déjoue l'invisible du mouvement à travers ses strates superposées. Ce sont les projections des lanternes de peur et des fantascopes qui convoquent la présence des morts au sein des vivants. Ce sont aussi les horizons cinématiques ouverts par la théorie de la relativité et mis en œuvre par le cinéma – jusque dans sa manière de filmer le corps sportif pour saisir les temporalités intimes de l'effort et de l'extase. Ce sont enfin les zoomorphismes d'un cinéma contemporain, occupé à déjouer l'anthropocentrisme des images. Il faudrait ainsi engager une archéologie des imaginaires scientifiques et esthétiques des films pour dénouer les logiques épistémiques à travers lesquels le corps au cinéma échappe à ses déterminations objectives pour s'inscrire dans un régime utopique.

La voie des apparitions

S'il y a pour Rosset une « poétique de l'invisible³¹ », celle-ci tient à ce que les « visions » que nous en procurent des dispositifs optiques comme la lanterne magique, la fantasmagorie et le cinéma ne nous illusionnent pas mais opèrent la fusion de deux plans, le voir et le croire, le réel et l'imaginaire, la vision et la voyance, mais aussi la fascination et l'effroi, et même, chez Goya, le « tragique » et le « comique³² ». La voie des apparitions dans *Fanny et Alexandre* inscrit cette « poétique de l'invisible » dans une réflexion sur les registres de la croyance, dont l'enfance et les spectacles de projection délimiteraient le territoire. Chez Michael Powell et Emeric Pressburger, le rendez-vous manqué du héros avec sa propre mort devient prétexte à une réflexion sur la nature du cinéma et sa double généalogie scientifique et fantasmagorique. S'appuyant sur un argumentaire médical soigneusement constitué, le film place du même coup le corps humain dans une indécelable ambiguïté : entre la vision positiviste des neurosciences qui, en 1945, ont fait des progrès considérables dans la cartographie du cerveau, et celle, fantastique, d'une esthétique toujours à la bordure du phantasme, il fait se côtoyer les fantômes et les vivants dans une improbable comédie sentimen-

31. Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 79. C'est le titre de l'ultime chapitre de son ouvrage.

32. *Ibidem*, p. 71.

tale. À la charnière de deux mondes et de deux rationalités, *A Matter of Life and Death* opère ainsi la synthèse du principe d'objectivité attaché à la mécanique du cinéma ou de la photographie, et des pouvoirs de suggestion de l'image affectant directement la matérialité des corps. En choisissant de ne pas opposer, comme deux régimes inconciliables d'intellection du monde, les personnages du D^r Reeves (le neurologue) et du conducteur 71 (le fantôme), Powell et Pressburger ne font prévaloir aucune logique – scientifique ou surnaturelle – sur l'autre, ils tendent au contraire à suggérer que l'efficacité du film tient à leur confusion, en sorte que l'image n'est jamais le lieu d'aucune vérité ni d'aucune illusion. C'est sans doute pourquoi ils privilégient la figure d'un neurologue sur celle d'un psychanalyste, dont les tourments de l'âme auraient constitué le terrain d'études : si Reeves ne doute pas des hallucinations de son patient, il n'en défend pas moins une lecture physiologique de ses troubles sans pour autant rester insensible aux charmes morbides d'un autre monde. S'esquisse là une ligne de force discrète qui lie la nature des images du cinéma à la matérialité ambiguë du corps, l'un et l'autre matière et surface d'inscription-projection des images, saisis dans une même utopie de la transparence qui unit le registre organique au registre spectral. Face à une telle confusion des sciences et des arts de l'hallucination, les survivances des dispositifs de vision ancestraux du cinéma, lanternes de peur et *camera obscura*, n'invitent plus une croyance primitive dans les puissances de l'image mais une topographie fantasmatique de l'âme errante du spectateur de cinéma.

Résumé :

Mots-clés :

Abstract :

Keywords :

