

# Entrelacs

2

Octobre 1994

60 francs

## des corps



Ecole Supérieure  
d'Audio-Visuel

# Les promesses du corps, de François Delsarte à Dziga Vertov

*"Un homme plein d'un grand sentiment demeure un moment immobile. Cet espèce de saisissement tient en suspens l'âme de tous les auditeurs"...*  
Abbé Dinouart, "L'Eloquence du corps ou l'action du prédicateur"  
chez Desprez, 1761, 2ème édition.

## Le pouce de Lazare

Le corps est-il une chose qui est mienne ou que je suis ?

En tout cas, le lien et la distinction entre le corps de l'homme et les manifestations de son esprit balisent bel et bien un territoire où des auteurs se "mangent entre eux", comme dit Goethe. Aïe ! je viens de me brûler...

Dans le cas de l'hystérie dite de conversion, le corps exprimerait des représentations refoulées sous la forme entre autres de contractures, de paralysie, de crises d'épilepsie, de vomissements, d'anorexie. Il y aurait peut-être comme un lien. Liaison que Freud n'a pas écartée, même s'il a toujours préféré souligner la différence.

Pour d'autres, "que le cerveau soit l'organe de la pensée ou son instrument ne change rien aux rapports du corps et du subtil réseau des fibres qui l'animent... et si le cerveau commande l'évolution, il n'en reste pas moins tributaire des possibilités sélectives d'adaptation de la charpente"... (1). Bref, une qualité d'articulation dont les métamorphoses du corps vont dépendre. Lorsque Marcel Mauss (2) observe "qu'il n'existe pas de façon naturelle de marcher et que ça varie surtout avec les sociétés, les éducations les convenances et les modes, les prestiges", il ne fait pas autre chose que de noter la faculté d'adaptation de la "charpente" et la complexité du travail de tout le corps pour donner naissance à des modes d'agir visibles qui témoignent et communiquent : le corps a ses techniques qui ne sont pas étrangères à la raison. Visibles ou invisibles, les traces de l'aventure des hommes lui collent à la peau. Le corps est ainsi témoin de son temps, et jusqu'au bout des doigts. Devant le tableau d'une résurrection de Lazare, François Delsarte explique au peintre, "excellent homme et bon chrétien, ce qui ne nuit jamais au talent", que

1 : in "Le geste et la parole, Technique et langage", André Leroi-Gourhan Albin Michel, p88.

2 : in "Sociologie et anthropologie", Marcel Mauss, PUF, p.363.

son Lazare n'est pas mort parce que le pouce n'est pas en rapport immédiat avec la phalangette du médian, critère indéniable de la mort, "comment avez-vous fait de votre Lazare un homme endormi ? Ne croyez-vous pas qu'en le voyant on ne se dise, voilà un Lazare facile à ressusciter" (3).

Pour François Delsarte, chanteur raté, acteur raté, qui surmonte ses échecs et produit une gestuelle de tout le corps qui lui est propre, "le corps de l'homme, diamant de la création, est l'alphabet universel de l'encyclopédie du monde" (4)... Son système d'expression reste mystérieux, mais "il est le premier à tenter de structurer une représentation de l'association du corps (voix, gestes et signes articulés) à l'esprit, de modéliser le passage de l'organique au symbolique" (5).

Une de ces planches, sur les variations du regard, fait penser aux "cadres de velours" de Vladimir Gardine (1920) qui suggère pas moins de 1245 compositions pour placer, au cinéma, la tête dans le cadre.

Introduit aux Etats-Unis par un de ses élèves, James Steele Mac Kaye (1842-1894), son système touche de nombreux pans de la culture et influence singulièrement les deux plus importants précurseurs de la Modern Dance : Isidora Duncan et Ruth Saint Denis. Jusqu'aux Ginger Rogers, Fred Astaire, Rita Hayworth, Cyd Charisse, Kim Novak, Marx Brother qui portent l'empreinte du Delsartisme américain car le grand chorégraphe Hermes Pan qui les a fait danser, s'il doit beaucoup aux rues de Nashville et de Memphis, doit surtout à la gestuelle étrange et mystérieuse d'une directrice d'Institution privée qui donnait des cours de maintien et de déclamation inspirés, disait-elle, d'un français : François Delsarte.

Le Cinéma et la Danse, surtout, dont le corps est la matière même, n'échappent pas à la force de cette singulière palette expressive. A la réserve près que les corps ne s'y disposent pas et ne s'y articulent pas de la même manière.

## Gravitation et enchaînement : de la danse au cinéma

La danse se place comme le premier des arts, peut-être parce que le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. En tout cas, elle meut le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique. Spontanée ou organisée, elle tente de traduire un sentiment ou une situation donnée, à l'aide le plus souvent d'éléments destinés à la rendre plus intelligible, plus efficace et peut-être plus conforme aux modes du moment. Colletet, poète français du XVII<sup>ème</sup> siècle la considérait comme "l'expression artificielle de nos plus secrètes pensées". Pour Nietzsche, "bien avant qu'il n'y eût des philosophes, on faisait danser pour décharger les passions, purifier l'âme, et adoucir la ferocia animi"... On dit qu'en l'appliquant, Terpendre apaisa une émeute, Empédocle calma un furieux et Damon guérit un jeune homme qui était

3 : in "François Delsarte, 1811-1871, Sources-pensées", Catalogue d'exposition, produit par le Théâtre National de la Danse et de l'Image/Châteauvallon, 1991, p. 90.

4 : Ibid., Avant-propos de Gérard Paquet, p. 4.

5 : Ibid., article de Geneviève Mordant, Passage de l'organique au symbolique chez François Delsarte, p. 96.

malade d'amour. Les danses pratiquées par les ménades et les satyres dans l'oribasié ont pu être utilisées à titre thérapeutique, afin de guérir certains troubles. Et l'ivresse choréique trouve encore sa place de nos jours pour satisfaire, au plus profond des "boîtes" de nuit, la fureur de vivre de la jeunesse. De fait, le patrimoine génétique de la danse est riche des pratiques rituelles, ludiques et théâtrales propres à de nombreuses civilisations dont certains actes efficaces passent par de singulières techniques du corps. Techniques fixées dans la tradition et soumises aux torsions de l'air du temps :

- En 1713, le conservatoire de la danse de Paris enseigne aux élèves de l'Opéra les principes de l'école française fondée sur la primauté de l'harmonie et de la grâce, le dédain de la prouesse apparente, la dissimulation de l'effort. Le danseur doit ainsi faire la mine d'échapper aux contraintes terrestres.

- Fin du 19<sup>ème</sup>, Isadora Duncan rejette l'usage du chausson au nom du retour à la pureté grecque. Elle juge la danse l'alliée des autres arts, sur un plan d'égalité qui exclut toute primauté picturale ou musicale.

- En 1964, l'Opéra de Pékin est le théâtre de la première représentation du premier ballet à thème révolutionnaire contemporain "Le Détachement féminin rouge". Pour le P.C. chinois, il s'agit d'échapper à d'autres contraintes et pesanteurs, car le film symbolise "le renversement de la bourgeoisie par le prolétariat, sur la scène, la naissance d'un ballet au service des ouvriers, paysans et soldats." (6).

6 : in "Cinéthique" n° 13,  
"Trois film chinois", pp.  
72-77.

Loin de vouloir détruire simplement les formes anciennes, les responsables de l'entreprise comptent sur la mise en œuvre du contenu nouveau pour éprouver la validité de telle ou telle forme ancienne, entraîner son élimination voire sa transformation : pour Wou Tsing-Hua, jeune héroïne révoltée, il faut mettre en lumière la nature de classe de la misère, les sentiments d'amour, de vengeance et de haine. Elle aura à sa disposition toute une série de pas typiques polyphasés et pour traduire l'indignation, le regard flamboyant, elle exécutera des figures telles que "pang-yué-pou jeté fermé", "tsou-tsien-ping-li soutenu en tournant" (7).

7 : *ibid.*

Tous ces pas et attitudes ne sont pas nouveaux, beaucoup sont repris, critiqués, transformés à partir des pas et attitudes utilisés par le ballet classique, les danses folkloriques et la boxe chinoise.

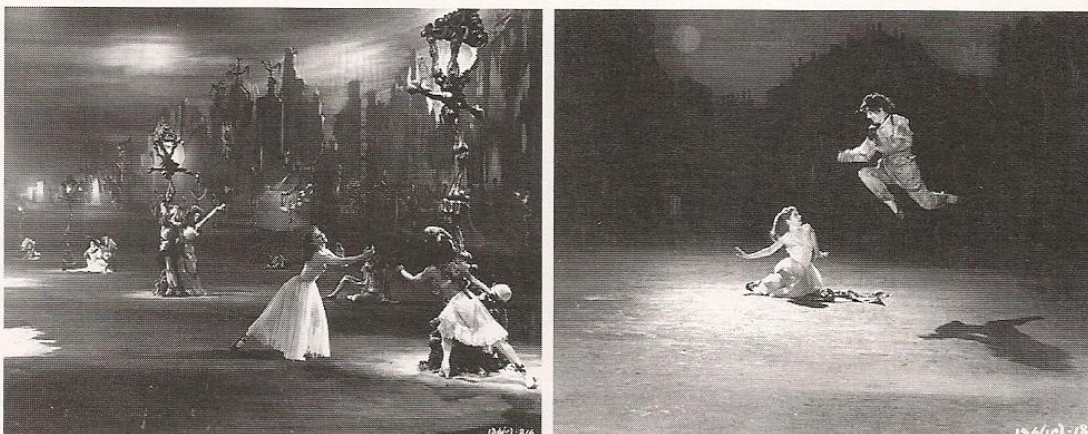
Cet exemple nous plonge directement dans le problème que rencontre la danse : son système de notation, c'est-à-dire la transcription des techniques du corps. Car aussi précise que puisse être la méthode employée, aucune ne paraît en mesure de conserver intégralement l'enchaînement des figures. Et c'est là que certains jugent opportun l'exploitation du film (Serge Lifar déplora de ne pas avoir pu le faire) comme complément indispensable à la notation. Sans nier la pertinence d'une pareille utilisation (relevé de données), c'est autour d'elle qu'un bon nombre de malentendus tendent les relations entre les choréauteurs (selon le mot de Serge Lifar) et les cinéastes. Car, lorsque la danse vient à l'intersection de l'audiovisuel, elle n'est que l'invitée et le film son hôte. Or, même en considérant le cinéma en tant que machine à

reproduire, l'effet des reproductions n'est pas mince. Selon Walter Benjamin, "chacun pourra constater combien une image, mais surtout une œuvre plastique, et au plus haut point une architecture, se laisse mieux saisir en photo que dans la réalité" (8). Dans le même ordre d'idées, Eric Rohmer a l'intuition que "Par rapport à la littérature, le cinéma ne dit pas la même chose dans un autre langage. Il dit autre chose". La danse, à quelques nuances près, ne paraît pas en mesure d'éviter le même sort.

Un film est un film ! Sa singularité résiste, sa singularité triomphe.

Lorsque "Le Détachement féminin rouge" devient film, les techniques du corps montent en film : elles sont observées de plus près, sous des angles différents dans une discontinuité du mouvement. Le spectateur a quitté son fauteuil d'orchestre : c'est un homme nouveau.

Tel Martin Scorsese lors de sa découverte du film de Michaël Powell "Les Chaussons rouges". Il prétend que ce film l'a décidé à faire du cinéma : "Les scènes de danse, dit-il, des "Chaussons rouges" étaient extraordinaires ; et je me souviens très bien m'être demandé comment ils avaient fait pour que Robert Helpmann se transforme en un bout de papier journal dans le ballet du rêve. Mais ce qui m'attirait plus que tout, c'était le mystère, l'espèce d'hystérie du film qui, à l'époque, m'avait beaucoup choqué" (9).



Pour ce film, Powell cinéaste a invité un choréauteur qui va rester maître des techniques du corps, des déplacements dans l'espace des plans, mais sans jamais empiéter sur leur enchaînement. Un enchaînement qui fait, de la plupart des séquences de danse, une aventure onirique où la grâce, le dédain de la prouesse apparente, la dissimulation de l'effort, bref, où les principes chers à l'école française sont relayés par les variations de valeurs de plan, d'angles de prise de vue, par diverses catégories de montage et autres fondus, mettant les corps des danseurs en état de lévitation et conviant à la douce ivresse d'une absence de pesanteur. Et voilà pourquoi Scorsese n'était plus sur son fauteuil, et n'était plus ce spectateur des plans frontaux de certaines comédies musicales, car il était comme "l'oeil" de Vertov, il ne tenait plus en place (10).

8 : in "L'homme, le langage et la culture", Walter Benjamin, p. 74, Denoël Gonthier, 1974.

9 : in "Scorsese par Scorsese", D. Thompson et I. Christie, p. 20, Ed. Cahiers du Cinéma, 1989.

10 : "Je suis le ciné-oeil. Je suis l'oeil mécanique. Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles, je me déplace vers le mufler du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent." in "Dziga Vertov" Georges Sadoul, p.81, Editions champ libre, 1971. (cf. également "Angelin Preljocaj à l'ESAV" n.d.l.r.)

## L'homme à la caméra : la femme à l'écran.

11 : in "L'homme à la caméra de Dziga Vertov," Frédérique Devaux, Editions Yellow Now, p.54.

12 : in "Cinéthique" n° 17-18

13 : Ibid.

14 : Le 17 janvier 1937, il écrit dans son journal "Tu fais la queue aux bains publics et tu te demandes comment les autres réalisateurs se débrouillent pour ne pas faire la queue. Il s'agit sans doute d'un talent particulier : celui d'obtenir un appartement avec salle de bain. Celui d'avoir le droit d'utiliser une voiture et de partir tourner avec la caméra qu'il faut".

...Lorsqu'il obtient un petit appartement, le 30 décembre 1937, il vit un conte de fées car il n'entend plus les disputes dans la cuisine, il peut mettre sa bouilloire sur le gaz quand il en a envie, et l'eau ne dégouline plus du plafond comme dans le sous-sol de la rue Tverskaia, où il monte ses films avec Svilova, en tenant en l'air le bout de la pellicule pour ne pas mouiller le film, et où l'humidité décolle les rouleaux et rouille les ciseaux...

Ibid.

Enterré par Eisenstein entre autres, qui parle de "coq-à-l'âne formalistes et pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra" lors de sa sortie en 1928, "L'Homme à la caméra" est un film manifestement résistant puisqu'il refait surface (résurrection) à intervalles plus ou moins réguliers sous des bannières multiples et variées. Une fois célébré pour des qualités de formes, qui l'élève au rang d'une véritable symphonie visuelle, une autre fois agité comme Le manifeste du film documentaire, il aurait aussi "nourri la démarche d'un grand nombre de cinéastes underground américains" jusqu'à faciliter "l'expression de désirs jugés jusque-là tabous, la sexualité, la drogue, etc..." (11). La réception des écrits et des films de Vertov ne finit pas de surprendre. Si l'on s'en tient à l'une de ses formules, "Faire des films qui produisent des films", on peut dire qu'il a été servi. Pourtant, Vertov l'a suffisamment écrit et monté en film, il lutte pour la construction du socialisme et s'applique, dans ce cadre, à développer "une voie révolutionnaire pour la pratique filmique" (12). "Tout est fini" proclame-t-il, "Les tripes et les boyaux des émotions pendent du ventre de la cinématographie éventrée par l'éperon de la Révolution. Regardez-les dégouliner par terre, y laissant une trace sanglante à faire frémir d'horreur et de répulsion". Sa pratique est une rupture et non pas un simple changement de grimaces, "nous proposons du nouveau sur le plan artistique. Du nouveau sur le plan technique. Et du nouveau sur le plan de l'organisation. Donc tout ce qui se raccroche au vieux sera contre" (13).

Pour lui, tout commence, et cette quête de l'absolu lui vaudra peu de sympathie car elle gêne. Elle gêne d'autant plus qu'elle met en question la division documentaire/fiction. Il aura des succès et un peu de soutien, mais il rencontrera de tels obstacles qu'il ne travaillera ni ne vivra dans de bonnes conditions et en souffrira (14).

En dépit du succès populaire de certains de ses films et notamment de "Trois chants sur Lénine" qui en constitue le sommet, la critique et les histoires officielles du cinéma soviétique railleront ou ne laisseront pratiquement pas de place au ciné-œil (Jay Leyda auteur d'une Histoire du cinéma russe et soviétique passera même sous silence "L'Homme à la caméra"). Très vite ses projets seront rejetés parce qu'ils ne sont pas rédigés sous la forme de scénario, (faut-il rappeler que Vertov présente le ciné-œil comme un cinéma sans scénario -littéraire- mais non sans plan de travail) et il est même systématiquement écarté de la cérémonie du vingtième anniversaire du cinéma soviétique.

En réalité, Vertov, qui s'intéresse à la vie quotidienne et à son organisation, cherche à saisir la "vie à l'improviste" (formule à hauts risques) (15) pour fixer et organiser "chaque phénomène vivant caractéristique en une somme". Il

s'agit moins d'un acte expérimental que d'une vérification à la base, ou bien d'une diffusion dans les masses, de chaque décret ou décision particulière.

Partant, "L'Homme à la caméra" fourmille d'informations suffisantes pour apparaître comme un film de vérification et/ou de diffusion d'une décision particulière concernant la place de la femme dans la société soviétique.

Elle y occupe pratiquement la moitié du film (la moitié du ciel...) et, en fragments disparates (plus ou moins pris à l'improviste), elle monte en film pour être active dans pratiquement tous les aspects de la nouvelle organisation sociale (organisation des fragments pour l'unité du film).

En 1922, Vertov fonde avec sa femme, E. Svilova, et son frère Mikhaïl Kaufman, le Soviet Troïk (le Soviet des trois : le conseil des trois). La plupart des films de Vertov seront le fruit de leur collaboration, et notamment des coups de ciseaux de Svilova. Or, dans le film "L'Homme à la caméra" elle occupe la place qu'elle tient dans l'équipe, elle tend devant ses yeux la pellicule, la fait défiler, l'arrête, en observe les photogrammes, choisit et mesure les morceaux, les coupe, les colle, si bien, qu'elle semble partager avec Vertov les décisions qui feront naître, de l'enchaînement de mille et un morceaux de corps, un nouveau corps, une femme nouvelle.

Dans la vie quotidienne, Svilova est aux commandes pour donner un sens et un rythme. Dans le film, Svilova passe à l'image pour désigner une des nombreuses tâches qui n'échappent pas, ou qui s'ouvrent, aux femmes.

Le film est moins le montage chronologique d'une journée dans une ville (il y a bien un matin avec le réveil d'une femme mais il n'y a pas de soir) que le déroulement d'une projection dans une salle de cinéma. Vertov aborde centralement le thème de la réception, de la conquête des écrans et des réactions du spectateur en présence des films à la manière de Vertov, et selon la proportion léniniste : "Si vous avez de bonnes actualités, des films éducatifs sérieux, il importe peu que, pour attirer le public, soit projetée en même temps une quelconque bande sans utilité, d'un type plus ou moins ordinaire". Cette directive ne recevra jamais le moindre commencement d'exécution. Vertov avait bien son projet, mais... "Le fait que le programme d'une salle soit entièrement occupé par un drame artistique, place le travail des Kinoks dans le domaine des actualités et du film scientifique, c'est-à-dire dans une situation extrêmement désavantageuse, l'assujettit au cinéma artistique, qui a, à sa disposition, les capitaux et les meilleurs équipements de production.

Au tableau :

cinéma artistique = 95 %

film scientifique, éducatifs et de paysages = 5 %,

il faut opposer le tableau :

ciné-œil (vie quotidienne) = 45 %

scientifique-éducatif = 30 %

drame artistique = 25 % (16)

15 : Les kinoki précisent la pensée de Vertov : 1° Montage au cours de l'observation / 2° Montage après l'observation / 3° Montage pendant la prise de vue / 4° Montage après la prise de vue / 5° Montage à vue (recherche des séquences de montage / 6° Montage final.. in "Dziga Vertov", Premier Plan n° 35, p. 29, 1965.

16 : in "Cinéthique" n° 17-18, p. 72



... une décision particulière...





17 : in article de Jean-Pierre Albert "Le corps défait", paru dans "Le corps en morceaux", "Terrain 18, carnets du patrimoine ethnologique", p. 33, 1992.

Ainsi, le public réel du film "L'homme à la caméra" est invité à assister à la projection d'un film du ciné-oeil où les spectateurs-personnages découvrent un autre monde, marchent, rient -espace de travail, espace de divertissement- où des spectatrices, le regard rieur, avide, assistent à la métamorphose de leur corps sans présenter le moindre symptôme de dysmorphophobie, tout à la joie d'un corps de femme qui le matin s'éveille, s'offre au saut du lit dans une quasi-nudité, se lave, s'habille avant de déployer, au dehors, ses mille et une mains pour embraser le nouvel horizon, espace de liberté et d'émancipation. Dans ce film, point de fautes à se faire pardonner. Dans ce film, nulle mise en chaîne qui organise la défaite de la chair pour affirmer le triomphe de l'esprit. Bref, on est, dans ce film, loin de ce qui fait la Sainte, "la destruction minutieuse de son corps" (17). Ici, il s'agirait plutôt d'une construction, dans l'enthousiasme, d'un corps omniprésent dans les affaires d'ici-bas. Les morceaux de corps montés en film se mettent au travail, pivot de tout le reste, avec enthousiasme pour apprendre, progresser et faire tourner de main de maître. Un visage en surimpression sur une machine à écrire fait corps avec la machine. Un métier à tisser tourne comme un manège avec, sur l'axe central, la surimpression d'un visage souriant de femme : ça y est ! ça tourne, aussi, autour de moi.

Et dans le monde du film, à la cadence de ce "manège", tout bascule (plans inclinés), l'ancien s'écroule (le Bolchoï est replié comme un château de carte)... L'homme à la caméra pénètre la foule, fait éclater la peau du visible en de nombreux fragments qu'organise le montage, pour que ça s'ouvre, ça se croise et ça s'interpénètre. Dans ce singulier entrelacement, ce nouveau corps de femme conquiert des places et contribue à l'équilibre comme au rythme de l'ensemble. La femme souffre pour la naissance de son enfant, dans le même temps, quelque part dans la ville un homme est victime d'un accident. La simultanéité de ces événements passe par un montage parallèle qui traduit une palpitation violente entre la vie et la mort. En toute modernité, l'accouchement est filmé entre les jambes de la mère, lieu de la venue au monde : en 1928, nouvelle vue donnée au monde.

Mais pour Vertov, le cinéma aussi change de bases et la femme n'y est plus seulement une mère. Au café, atablée devant un verre de bière, elle discute avec les hommes : le ciné-oeil y était puisque l'homme à la caméra émerge du verre de bière... Ailleurs, elle apprend à nager, plonge, court, saute en hauteur, s'étire sur la plage et offre ses seins nus au soleil... Dans ces nombreuses figures, qui défient les pesanteurs, il y a de l'Emilien Corrège, vivantes d'espoir, chargées de nouveaux parfums et de sourires.

De l'atelier (machine à coudre) chez le coiffeur, de l'usine (wagons de charbon) chez la manucure, ce nouveau corps tient ses promesses, jusqu'au bout des doigts (verni des ongles, colle des pellicules).

Pour l'avènement de ce corps, Vertov et Svilova n'ont pas hésité à soumettre le temps et l'espace à de singulières tractions (contraction, dilatation), accéléré,

marche arrière, ralenti et arrêt sur image (décomposition du mouvement et gros plan sur le temps) d'une part, procédé de caches et de surimpressions dans le cadre (un montage vertical où se retrouvent les effets d'une riche collaboration autour du photo-montage avec Rodchenko et Maïakovski), d'autre part, ils ont surtout compté sur le pot de colle pour monter en film les morceaux.

En effet, sans nier la dynamique interne de ces unités, Vertov attribue à leur enchaînement la supériorité qualitative : "La matière première de l'art du mouvement, dit-il, n'est nullement le mouvement en lui-même, mais les intervalles, le passage d'un mouvement à l'autre... L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ces éléments, donc des intervalles..."

Dans le cas de la jeune ouvrière qui emballe les cigarettes, le geste interne au fragment est rapide, précis et sa répétition désigne une cadence soutenue, mais c'est dans la coupe (principe mécanique de l'enchaînement), le passage dans un autre fragment de la même gestuelle que s'effectue le saut et que le film s'emballe (tendance stakanoviste ?) frénétiquement, proche d'une ivresse choérique.

Pour être complet, il ne manque à ce corps que la parole.

Ce sera chose faite avec le film "Enthousiasme" (ou "La Symphonie du Donbass", premier film sonore selon Vertov) (18) où, dès la première scène, une jeune femme qui prête l'oreille (casque sur les oreilles) écoute la retransmission radiophonique d'un concert donné à Moscou. Un corps de femme (suite et fin) nous montre la voix.

Guy Chapouillié

Professeur, Cinéaste, Directeur de l'ESAV

18 : Le 17 novembre 1931, Charles Chaplin écrit de Londres à Dziga Vertov :

"Je n'aurai jamais imaginé que les bruits industriels pouvaient être ainsi ordonnés et devenir aussi beaux. Je considère "Enthousiasme" comme une bouleversante symphonie. M. Dziga Vertov est un musicien. Les professeurs doivent aller à son école, et non discuter avec lui. Félicitations."