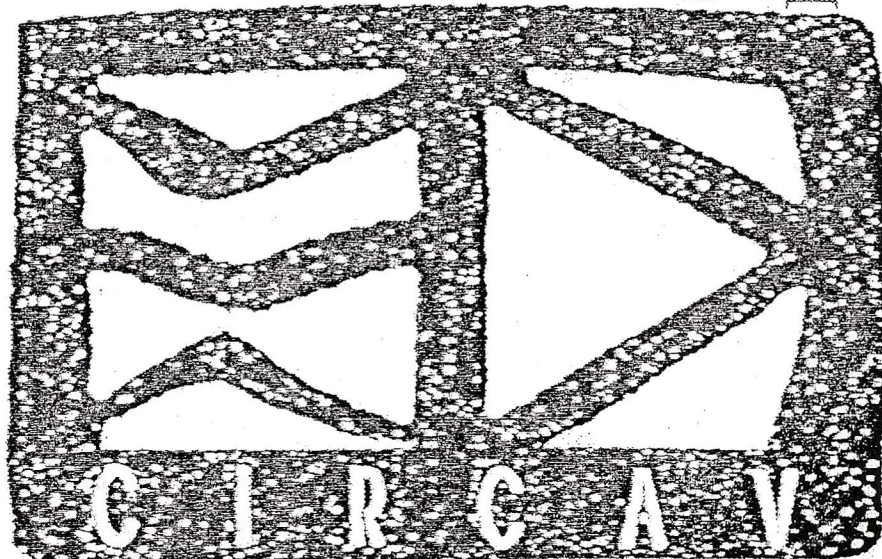


LES CAHIERS



N°5

L'IMAGE
ET LE CORPS

Centre Interdisciplinaire de Recherche
sur la Communication Audio-Visuelle

GERICO - Université de Lille 3

Le corps heureux

(Modèles culturels et attraction du corps
dans le cinéma muet italien)

par Elena DAGRADA

L'attraction et le corps

La représentation du corps humain constitue l'un des principaux éléments d'attraction, à la fois magique et scientifique, dès le cinéma des origines. Ce sont des corps en marche, corps morcelés, ou simplement corps en mouvement, ceux qui peuplent les écrans des premiers temps. Corps magiquement démembrés en gros plans involontaires par les trucs de Georges Méliès. Corps scientifiquement démultipliés par effet de décomposition, fixation et reproduction d'un simple geste chez Eadweard Muybridge. Corps aussi bien morts¹ que vivants, décomposés dans leurs parties ou dans les phases successives de leurs déplacements. Et encore corps épiés, braqués au télescope, surpris dans le quotidien d'une action quelconque par une caméra indiscreète; ou bien corps exhibés, sur la planche d'un théâtre ou d'un cirque, lors d'une virulente lutte acrobatique ou d'une Harmonieuse danse serpentine.

Mais ces premiers corps du cinéma, exhibés comme attraction par un cinéma d'attractions, en sont le simple *support* et ne constituent pas tout de suite des véritables modèles spectaculaires. Car l'attraction *du* corps, son spectacle absolu, présuppose un cinéma de narration qui mette en scène le corps de la *vedette*.

Un tel cinéma, comme on le sait, s'impose vers la fin de la première décennie de ce siècle, l'emportant sur un cinéma "des attractions" défini par Tom Gunning² comme un cinéma qui s'intéresse plus à présenter des "vues", fascinantes en soi grâce à leur fort impact spectaculaire, qu'à raconter des histoires. Ainsi, et paradoxalement, c'est surtout à partir des années dix que le spectacle du corps évolue d'objet privilégié de trucage ou connaissance parascientifique (anatomique, chirurgicale, médicale) à lieu de plaisir scopique à l'état pur. Son statut attractionnel en fait se transforme au moment où le cinéma crée les conditions pour la transformation de l'acteur en personnage, et du protagoniste en vedette, objet de culte, mythe. Un parcours à rebours seulement en apparence, si l'on considère la relation entre narration et attraction comme une dialectique, plutôt que comme une opposition radicale et chronologiquement irréversible. Tom Gunning, d'ailleurs, le précise bien³: si d'une part le cinéma institutionnel se narrative progressivement, d'autre part l'attraction reste une composan-

1 - Cf. la série de films au titre *La Neuropatologia*, 1908 (presque entièrement perdue), réalisés par le Docteur Camillo Negro, qui proposent un véritable spectacle analytique du corps féminin à travers l'étude de quelques cas pathologiques. Pour une étude détaillée sur les "*Anatomy Lessons*", chirurgicales et cinématographiques, et leur relation à la mise en scène du corps féminin dans le cinéma muet napolitain, cf. Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993, pp. 271 sq.

2 - Cf. Tom Gunning, "*The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*", *Wide Angle*, VIII, 3-4, 1986.

3 - Cf. Tom Gunning, *op.cit.* p.68.

te essentielle du spectacle cinématographique, prête à reprendre le dessus, suivant les cas (et les genres), dans sa relation dialectique au récit qui l'héberge.

Les brèves réflexions qui suivent essaieront de montrer que ce rapport dialectique (et dialectiquement productif), qui subsiste entre attraction et univers du récit, s'accompagne d'une autre dialectique, à l'oeuvre cette fois-ci dans le domaine de l'attraction elle-même. Une dialectique qui s'explique précisément dans la mise en scène du corps et de son spectacle, et qui coïncide, au juste, avec un double modèle d'exhibition du corps masculin élaboré pour célébrer la virilité dans le cinéma italien entre les années dix et la fin des années vingt.

2. Genres et modèles iconographiques

Le spectacle du corps a connu, avant tout, l'élaboration de modèles féminins. L'iconographie de la femme fatale, mise au point d'abord en Europe par le cinéma danois et allemand, représente sans doute l'un des modèles de spectacularisation du corps les plus répandus et précoces. Par rapport à ce modèle de divisme féminin, essentiellement romantique et bourgeois, le cinéma muet italien se distingue tout de suite par la mise au point d'un modèle de divisme masculin, aux connotations nationales tout à fait particulières. En fait, à côté du plus connu des clichés féminins, repris et retravaillés entre autres par Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Leda Gys, le cinéma italien des années dix élabore une iconographie de l'homme fort, plus prolétaire que bourgeois⁴, du moins au tout début, début qui coïncide en partie avec les tensions idéologiques et culturelles à l'oeuvre dans l'Italie de l'époque.

Ce n'est pas la première fois que la virilité fait l'objet de représentation cinématographique; luttes acrobatiques et exhibitions musculaires étaient déjà partie du répertoire iconographique du cinéma des premiers temps, souvent dérivés du cirque et des spectacles de fêtes foraines (cf. entre autres *Die Springer*, un film allemand de 1895 où une famille d'acrobates s'exhibe devant un décor de cirque; ou encore *Comic Scene on Board Ship*, film anglais de 1898 où une lutte entre marins ne dédaigne pas la mise en valeur de la force musculaire). Néanmoins, c'est la première fois qu'une telle spectacularisation se produit dans le déplacement indiqué plus haut, de corps en tant que support d'attraction. En fait, le modèle d'homme fort élaboré par le cinéma muet italien représente le domaine de l'attraction du corps par excellence. Un corps heureux, musclé, expansé. Un corps excessif donc voué à produire un excès de vision chez son spectateur. Un corps, enfin, qui se rapproche du rôle de véritable attraction, habillée des formes musculaires d'un acteur devenu vedette, à la place du récit que le film par son corps nous raconte.

Car, exactement comme le modèle de la femme fatale, ce modèle masculin engendre un phénomène de divisme, qui souvent empiète dans l'identification des acteurs à leurs personnages. C'est sans doute le cas de Bartolomeo Pagano, l'ex docker au port de Gènes qui lie indissolublement son image à celle du personnage de Maciste. Mais l'acteur Bruto Castellani, a aussi lié son image à celle d'Ursus, Domenico Gambino à celle de Saetta, comme Luciano Albertini à celle de Sansonia. Et toujours comme pour les *divas*, essentiellement conçues pour le plaisir d'un regard masculin et voyeur, ce corps musclé s'exhibe pour

4 -Cf. Renzo Renzi, "Il Duce, ultimo divo", dans *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, sous la direction de Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1991.

le plaisir des yeux d'un public principalement masculin. Un plaisir, cette fois-ci, autocontemplatif, d'identification narcissique, puisque, masculins, ce sont les modèles culturels et comportementaux proposés.

L'homme fort à la virilité exhibée fait son entrée dans le cinéma italien à travers le film historique et mythologique, genre évocateur des fastes anciennes de la Rome impériale. Toutefois, il acquiert bientôt un statut autonome, devient un véritable genre en soi⁵, qui connaît son apogée entre la fin des années dix et le début des années vingt, et rejoint une telle popularité qu'il émigre en Allemagne, où le pouvoir de séduction de ses vedettes en renouvelle parfois le succès. Entre 1913 et 1930, presque deux cents films sont produits.

Son début officiel remonte au célèbre *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913), où Bruto Castellani apparaît dans le rôle d'Ursus, un "bon géant", esclave fidèle, à la force démesurée. Suit presque immédiatement *Spartaco*, ou *Il gladiatore della Tracia* (Giovanni Enrico Vidali, 1913), qui répète l'énorme succès national et international de *Quo Vadis* ?; ici, l'acteur Mario Guaita-Ausonia est salué par la critique comme "le *nec plus ultra de la beauté humaine*", comme "le plus beau et le plus splendide de tous (...) un corps à la plastique insurpassable qui a remporté le premier prix de la beauté masculine à l'Académie des Beaux Arts de Paris..."⁶. Mais c'est surtout avec Bartolomeo Pagano, alias

Maciste, que l'iconographie de l'homme fort s'impose comme modèle. Il fait son apparition dans *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) dans le rôle d'un esclave à la force exorbitante que le poète Gabriele D'Annunzio, auteur des intertitres, appelle Maciste : "un très ancien surnom du demi-dieu Hercule"⁷. Ce légendaire "esclave affranchi du vaillant pays des Marches" (toujours selon les paroles de D'Annunzio) s'affranchit l'an suivant du rôle de complice, et devient protagoniste dans *Maciste* (Vincenzo Denizot, supervisé par Giovanni Pastrone, 1915), le premier film d'une longue série qui portera son nom dans le titre. En 1916 sort en fait un *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone), en 1918 un *Maciste atleta* (Vincenzo Denizot), un *Maciste medium* (Vincenzo Denizot) et un *Maciste poliziotto* (Roberto Leone Roberti), en 1919 un *Maciste innamorato* (Romano Borgnetto), en 1920 une *Trilogia di Maciste* (composée par *Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste*, *Il testamento di Maciste*, de Carlo Campogalliani), et ainsi de suite jusqu'à la fin de la décennie, lorsque l'acteur se retire, en 1928. Mais les films de Maciste ne sont pas seuls, au contraire! Ils sont entourés de bien d'autres, où s'exhibent les corps musclés de Mario Guaita-Ausonia, Giovanni Raicevich, Alfredo Boccolini, Carlo Aldini, et al.

La structure narrative de ces premiers films de colosses, qui tourne essentiellement autour des thèmes de l'usurpa-

5 - Cf. surtout Vittorio Martinelli et Mario Quargnolo, *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Gemona, Edizione Cinepopolare, 1981; Alberto Farassino et Tatti Sanguinetti (sous la direction de), *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983; et plus récemment l'étude très approfondie de Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Ed. Yellow Now, 1992.

6 - Cf. *Pesti Kirlap* (4-1-1914); et *Neues Pester Journal* (4-1-1914); repris par Vittorio Martinelli dans sa "Filmographie" publiée en annexe dans Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, cit. pp. 215-352.

7 - Gabriele D'Annunzio, feuillet daté du 30 juin 1913, joint au scénario de Giovanni Pastrone pour le film *La vittima eterna*, puis titré *Cabiria*.

tion et la défense des faibles, a fait l'objet d'analyses approfondies⁸ qui n'ont pas manqué de déceler leurs structures idéologiques profondes, lourdes de la rhétorique du nationalisme fasciste naissant. D'ailleurs, la surprenante ressemblance physique entre le Duce et Bartolomeo Pagano n'a cessé non plus de stimuler des réflexions approfondies⁹. Ici, nous intéressé davantage leur aspect iconographique et le modèle de spectacularisation du corps qui émerge. Car Maciste, à l'instar d'Ursus, possède un corps lourd, encombrant, presque gros. Castellani, Pagano, Reicevich, sont charnels et massifs. Leur modèle figuratif est l'immobilité, leur force réside dans leur lourdeur, qui en limite les mouvements et se mesure pourtant aux effets qu'elle produit. Des effets, la plupart du temps, statiques (montagnes de corps réduits à l'immobilité, postures fatigantes conservées longtemps), exactement comme leur style de combat.

Pourtant, à côté de ce modèle, se produit une variante qui, tout en gardant comme dénominateur commun la célébration de la force, en renverse l'iconographie en remplaçant la lourdeur par la légèreté, et la staticité par le dynamisme.

En fait, vers la fin des années dix, un nouveau héros musclé apparaît dans le cinéma italien. C'est Luciano Albertini qui l'incarne pour la première fois, dans *La spirale della morte* (Filippo Costamagna et Domenico Gambino, 1917). Ici, Albertini n'interprète pas encore Sansonia (ou Sansone), le personnage auquel il associera son image dans plusieurs films *Sansone contro i filistei*, (de Domenico Gaido, 1918), *Sansone e la ladra d'atleti* (d'Amedeo

Mustacchi, 1919), *I figli di Sansonia*, (de Filippo Costamagna, 1920), *Sansone acrobata del kolossal* (d'Adriano Giovannetti, 1920), *Sansone burlone* (de Filippo Costamagna, 1920), *Sansone e i rettili umani*, (d'Amedeo Mustacchi, 1920...). Mais il introduit déjà dans le genre un modèle de force qui relève de la légèreté, de la vitesse et de l'élégance athlétique, par d'exhibitions de dynamisme et surtout d'acrobatie.

Ce dernier élément représente une nouveauté absolue par rapport à l'iconographie statique du colosse incarné par Maciste. En fait, si chez Pagano, Reicevich, Castellani, la puissance des muscles s'exprime par mouvements aussi bien lents que lourds, chez Albertini au contraire l'exceptionnelle force physique est conjuguée à une admirable agilité acrobatique qui s'accomplit par des mouvements rapides, légers et aériens.

Le véritable accomplissement de ce modèle est incarné par le personnage de Saetta, joué par Domenico Gambino, qui représente à la fois l'accomplissement de l'iconographie musculaire proposée par le mouvement futuriste pour le Corps des *Arditi*. Celui-ci est créé en 1917, comme corps d'assaut d'élite, destiné à se fondre en partie dans les *Fasci di Combattimento*, à l'origine du "fascisme originel", propose une véritable système de pensée très proche du futurisme (nombre de futuristes d'ailleurs s'enrôlent dans ce Corps comme volontaires dès sa création). Au point qu'en 1919 (année où Gambino/Saetta fait sa première apparition dans *Un demone gli disse* de Federico Elvezi, ainsi que dans *Il salto della morte* et *I tre vagabondi* d'Ettore Ridoni) le futuriste Mario Carli (qui est

8 - Cf. notamment l'analyse des structures narratives et idéologiques profondes opérée par Dall'Asta dans son *Un cinéma musclé*, op. cit.

9 - Cf. spécialement Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979 et 1982; Renzo Renzi, *Il fascismo involontario e altri scritti*, Bologna, Cappelli, 1975.

aussi un des responsables de l'organisation politique des *Arditi*) décrit comme suit les apparences de l'*Ardito*: "élégance et dureté des muscles, rayonnement de faisceaux nerveux ultrasensibles (...) son coeur est une dynamo, ses poumons des pneumatiques"; surtout il posséderait des "jambes d'écureuil capables d'atteindre toutes les cimes et de franchir tous les gouffres" ¹⁰.

Bien sûr, personne n'est en mesure d'affirmer que Carli se soit effectivement inspiré du corps de Gambino/Saetta pour l'écriture de ce manifeste; toutefois, il a été pertinemment remarqué que cet "apôtre de la vitesse" ¹¹, a une qualité chère à Marinetti puisqu'elle permet de franchir les limites aussi bien du temps que de l'espace, et s'identifie parfaitement dans ce modèle. Saetta est petit, agile, et surtout rapide. Et il laisse de côté tout résidu de pesanteur.

Dans ce nouveau spectacle du corps, l'iconographie charnelle et terrestre exhibée par les colosses dannunziens comme Maciste, proches du mythe du surhomme, est remplacé par l'idéologie et surtout l'esthétique futuristes, qui épousent vitesse et légèreté aérienne. Et si pour sa part le cinéma futuriste ne produit pas beaucoup, ce sont les hommes forts qui en répandent l'image dans le cinéma, par le genre musculaire. Entre 1918 et 1921 les vedettes masculines proches de l'iconographie futuriste se multiplient : ils deviennent aviateurs, détectives, acrobates. Femmes et enfants aussi y ont accès, à condition de se masquer, c'est à dire d'adopter une nouvelle morphologie corporelle masculine et virile (Linda Albertini, femme de Luciano, déjà présente dans plusieurs films avec son mari, devient aussi une vedette du genre musculaire à part en-

tière : en 1920 sortent *Sansonette amazzone dell'aria*, *Sansonette danzatrice della prateria*, *Sansonette e i quattro arlecchini*, dirigés tous par Giovanni Pezzinga).

Mais surtout, ce qui nous intéresse ici, c'est que ces films, en fait, réduisent souvent le récit à simple prétexte pour mieux s'adonner à l'exaltation des prouesses musculaires et acrobatiques de la vedette, qui deviennent ainsi l'objet d'une pure contemplation, d'une jouissance scopique absolue. Ce deuxième modèle iconographique élaboré par le cinéma muet italien, en somme, propose une spectacularisation du corps masculin qui, passant par l'esthétique futuriste, non seulement oppose légèreté à pesanteur et vitesse à lenteur. Il accomplit parallèlement un idéal d'attraction du corps, de plaisir scopique à l'état pur.

3. Attraction et contemplation

Dans la première de ses études consacrés au cinéma des attractions, Tom Gunning ¹² indique Eisenstein et Marinetti comme étant à l'origine de son choix terminologique et analytique. Tous les deux, en fait, théorisent l'avènement d'un nouveau théâtre qui viserait à amplifier son impact sensoriel sur le spectateur.

Le terme "attraction" lui-même est repris par Gunning du jeune Eisenstein, qui l'utilise pour évoquer son attraction préférée des fêtes foraines : le *roller coaster*, curieusement appelé *American Mountains* en Russie. Or, le nouveau théâtre, selon Eisenstein, devrait proposer un montage d'attractions proches, dans leur effet, du *roller coaster*. Il devrait agresser le spectateur par des sensations à la fois physiques et

10 - Cf. Mario Carli, *L'Ardito-Futurista. Manifesto* (1919), dans *Arditismo*, Milano-Roma, Edizioni Augustea, 1929.

11 - Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, op. cit. p. 107

12 - Filippo Tommaso Marinetti

psychologiques fortes, qui l'empêcheraient de se plonger dans l'illusion mimétique et réaliste. C'est bien cet impact sensoriel, cette espèce d' "agression" sensuelle et psychologique que Gunning veut évoquer dans sa définition du cinéma des premiers temps comme un "cinéma des attractions" : il s'agit bien d'un cinéma qui, comme nous l'avons rappelé au départ, vise à exhiber des "images en mouvement", spectaculaires en soi, plus qu'à raconter des histoires.

Ensuite Gunning cite aussi les écrits de Marinetti consacrés au *Teatro di Varietà*, qui tournent autour de l'idée d'attraction chère à Gunning, entre autres mettant en valeur la stimulation directe du spectateur pratiquée par le vaudeville. Une telle stimulation, en fait, on la retrouve aussi à l'oeuvre dans le cinéma des premiers temps, où le spectateur est constamment sollicité et, par conséquent, ne peut pas assumer une attitude passive.

Mais ce texte de Marinetti contient aussi des passages très suggestifs relativement à l'idéal futuriste de virilité, et de sa représentation. Car le théâtre de variété est, selon Marinetti, un spectacle où l'impact visuel se donne comme primordial, à cause d'un "rythme de danse rapide et entraînant", une "vitesse maximale, équilibrisme et acrobatisme maximaux (...) frénésie musculaire (...) force maximale (...)". "Tandis que le théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, la lutte monotone de la conscience, les analyses stupides des sentiments, bref (la chose et le mot sont immondes) la psychologie, le Teatro di Varietà exalte l'action, la vie en plein air, l'adresse, le pouvoir de l'instinct et de l'intuition. A la psychologie il oppose ce que j'appelle la physico-folie" ¹³.

On reconnaît ici l'iconographie du

corps musclé de la vedette futuriste, ses mouvements aériens, son allure athlétique, ses élégantes prouesses acrobatiques. Mais on reconnaît aussi une idée d'attraction essentiellement scopique et voyeuriste, commune aussi bien au théâtre de variété qu'à l'exhibition du corps vigoureux du héros musclé.

Alors que les premiers corps des colosses spectacularisés par le cinéma muet italien évoquent dès par leur lourdeur et leur iconographie statique une idée d'attraction agressive, le spectacle dynamique du corps de la vedette futuriste se donne au contraire comme objet de pure contemplation visuelle.

Une opposition dialectique se dessine alors. Puisque Maciste et Saetta incarnent deux traditions culturelles distinctes au sein du même genre musculaire, deux différents modèles iconographiques de force virile (qui se réunissent une seule fois dans un film malheureusement perdu, *Maciste imperatore* (de Guido Brignone, 1924), et qui plongent leurs racines dans les contradictions culturelles de l'Italie de l'époque). Ils incarnent aussi deux différents modèles d'attraction cinématographique, à y bien regarder déjà impliqués dans les références culturelles choisies par Gunning dans la mise au point de ce concept. Car si Eisenstein permet d'évoquer une idée d'attraction globalement sensorielle et agressive, Marinetti en souligne plutôt l'aspect voyeuriste et contemplatif, en privilégiant le plaisir des yeux.

A la dialectique entre attraction et narration, donc, il faudrait peut-être ajouter la dialectique toute attractionnelle entre agression et plaisir scopique. Une dialectique qui revient elle aussi tout au long de l'histoire du cinéma, et surtout traverse la mise au point des différents modèles de

13 - Cf. Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", cit.

1

spectacularisation du corps proposés au fil du temps. Non seulement, ceux élaborés pour l'exhibition du corps masculin, qui, bien sûr, survivent au futurisme et reviennent au cinéma sous plusieurs formes (toutes proportions gardées, l'opposition entre Maciste et Saetta se retrouve entre autres, dûment révisitée, dans le contraste entre le lourd Terminator et l'aérien Superman). Elle appartient aussi aux iconographies du corps féminin, ainsi qu'au goût du corps

morcelé, creusé et démembré qui trouve dans le gros plan une de ses incarnations possibles. Elle appartient, enfin, à toute image qui circonscrit, à l'intérieur d'elle-même, le spectacle d'un corps que l'on a envie de regarder.

Elena Dagrada, université de Bordeaux 3.