

Chorégraphie et expression pathétique dans *Body Rice*

Pourquoi partir d'une étude des mouvements du corps ? Dès ses premières recherches, dans son *Étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance Italienne*, Warburg mobilise le concept d'*empathie* (empathie), qui introduit le corps dans le processus identificatoire pour penser l'image dans son immanence. Ce concept en plein essor à la fin du XIX^{ème} siècle permit à de nombreux historiens de l'art de remettre en cause le jugement esthétique kantien qui ne s'adressait qu'au plaisir de la réflexion et qui caractérisait les beaux-arts par opposition aux arts d'agrément destinés au simple plaisir des sens⁴³. Le jugement esthétique kantien ne nie pas la valeur esthétique des arts d'agrément, mais ceux-ci n'ayant pour seule fin que la jouissance, ils ne proposent pas, dans le projet critique de Kant, un plaisir durable. Les historiens de l'art de la fin du XIX^{ème} siècle s'opposent à Kant par le refus de penser la relation sensuelle et affective à l'art comme une relation éphémère. Dans ce courant de pensée qui constitue un véritable trait d'époque, Warburg partit des mouvements du corps, et notamment de la danse pour montrer la permanence et la puissance de cette relation à travers l'histoire de l'art.

Pourquoi parler d'empathie, et quelle force ce concept peut-il avoir dans le cas de l'image filmique ? On peut d'abord s'arrêter sur la manière dont Winckelmann puis Goethe ont interprété le *Laocoon* (Fig. 3). Ce groupe sculpté, retrouvé à Rome en 1506 représente un épisode de la guerre de Troie, raconté par Virgile dans l'*Énéide*, où le prêtre troyen Laocoon et deux de ses fils sont attaqués par des serpents envoyés par Athéna pour punir le prêtre de sa méfiance face au cheval prétendument laissé comme une offrande des Achéens à Athéna. Winckelmann y vit un exemple de « noble simplicité » et de « calme grandeur », le visage du prêtre exprimant une sérénité propre à l'âme grecque qui triomphe ici de la douleur révélée par le reste de ses membres qui luttent contre les serpents ; une position intenable, et même ridicule pour Warburg. Face à l'approche statique et sereine de Winckelmann, et dans l'élan romantique qui traverse son époque, Goethe met en avant la souffrance, la terreur et le pathos que dégage le groupe sculpté par la violence du mouvement des corps. En 1798, dans « Sur Laocoon », il insiste sur le choix du moment

⁴³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », §44 « Des beaux-arts », Paris, Flammarion, 1790 (trad. 1995), pp. 290-293

représenté, le moment lors duquel l'action a trouvé son point culminant, juste avant la victoire des serpents. Pour Goethe, le Beau se manifeste ici « dans l'intensité maximale de son énergie ⁴⁴ » par le choix d'un moment transitoire entre deux états. Cette posture qui se situe dans l'intervalle permet alors de révéler un mouvement d'ensemble, et Goethe propose à ce sujet, un siècle avant la naissance du cinéma, une expérience consistant à n'observer le *Laocoon* qu'un court instant, comme nous percevrions, de nos jours, un photogramme dans un film :

Afin de bien saisir le dessein du *Laocoon*, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirais que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue vers le rivage. ⁴⁵

Alors qu'avec Winckelmann, le récit d'un troyen luttant contre les serpents envoyés par Athéna est incontournable pour comprendre la grandeur d'âme qui s'exprime dans ce groupe sculpté, la contemplation de cette œuvre tient avant tout, pour Goethe, à une mise en mouvement du regard qui nous implique par les sens. C'est l'empathie qui permet à Warburg de penser ce phénomène de transmission, cette capacité plastique des corps en mouvement à exprimer le pathos. Le mouvement des corps affecte le sujet qui les contemple par une identification anthropomorphe qui précède toute narration.

Dans cette perspective, l'image filmique a-t-elle une capacité spécifique à exprimer le pathos par les corps en mouvement ? *Body Rice* d'Hugo Vieira da Silva semble confirmer cette hypothèse. Les trois séquences de rave party apparaissent comme des moments du film dont l'intérêt réside essentiellement sur les mouvements corporels qu'ils donnent à percevoir. La chorégraphie y prime sur le récit. Dans la danse, l'expression corporelle est particulièrement visible, et ce sont justement les mouvements chorégraphiques qui constituèrent pour Warburg, dans sa thèse sur Botticelli, un moyen d'approche de la charge affective des images, les mouvements des corps y étant particulièrement amples et intensifiés. Georges Didi-Huberman, qui remarque que tous les personnages dansent dans le *Printemps* ⁴⁶, montre que l'étude de ce tableau par Warburg dans son *Étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance Italienne* met au jour une gestuelle puisée dans les danses païennes en comparant les recherches warburgiennes à *La Danse*

⁴⁴ Johann Wolfgang Goethe, « Sur Laocoon », in *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1798 (trad. 1996), pp. 176-177

⁴⁵ *Ibid.*, p. 170

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 256

*grecque antique*⁴⁷, un ouvrage paru en 1896 dans lequel Maurice Emmanuel étudie d'un point de vue archéologique les mouvements corporels dans des œuvres grecques antiques. La gestuelle qui est mise au jour dans l'analyse du *Printemps* par Warburg apparaît dans la danse grecque, et notamment dans les danses orgiastiques qui étaient pratiquées dans les cérémonies données en l'honneur de certains dieux Grecs comme Rhéa ou Dionysos. Maurice Emmanuel donne une définition de ces danses orgiastiques :

Y a-t-il des mouvements propres aux danseurs Bacchants et, en général, à tous les danseurs qui exécutent des danses orgiastiques ? À ne consulter que les monuments figurés, ce qui est la marque distinctive des danses orgiastiques, c'est, non pas la forme essentielle des mouvements qui les constituent, mais l'exagération de ces mouvements. Les danseurs pleins d'enthousiasme qui s'agitent en l'honneur de Rhéa, de Dionysos, de Zagreus ou d'Atys, puisent aux fonds communs des mouvements et des gestes de l'orchestique grecque, mais dans leur délire liturgique ils les amplifient jusqu'à les dénaturer, et ils vont au delà du grotesque : ils tombent dans de véritables crises.⁴⁸

Cette danse grecque exprime avant tout le désordre et la démesure, représentée notamment par des Ménades et des Bacchantes. « Le corps dansant, avec son vocabulaire gestuel reproductible, fait place à une chorégraphie plus mystérieuse plus « primitive » et pulsionnelle, une chorégraphie de *mouvements irreproductibles*⁴⁹ ». Les cambres, les renversements et les penchements exagérés de la tête, les sautilllements et les piétinements (*Fig. 4 à 6*) laissent émerger une danse tragique par laquelle viennent « le combat des êtres entre eux, le combat des êtres en eux-mêmes, le débat intime du désir et de la douleur⁵⁰ ». Face à une sérénité toute apollinienne, la danse fait apparaître la vie dans sa dimension dionysiaque.

Dans *Body Rice*, le dernier plan de la première séquence de rave party montre Pedro, l'un des personnages, âgé d'une vingtaine d'années, improviser sur une musique techno une danse irreproductible, violente et incohérente, dans laquelle chacun de ses membres se déploie précipitamment en passant par des contorsions et des agitations brutales (*Fig. 7 à 9*). La trace des danses orgiastiques y est très prégnante à travers les cambres du corps de Pedro, souvent suivies de retournements furtifs. Dans son ouvrage sur la danse grecque, Maurice Emmanuel commente la représentation d'une danseuse (*Fig. 10*) en insistant sur l'état de crise qu'elle manifeste :

La danseuse dont la cambrure est si forte et qui se contourne étrangement est une de ces bacchantes dont le délire orgiastique faisait des folles ou des malades. Le Docteur Meige n'hésita pas à reconnaître

⁴⁷ *Ibid.*, p. 259

⁴⁸ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Slatkine, 1896 (réédition 1987), p. 202

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p.263

⁵⁰ *Ibid.*, p.265

dans cette représentation, et dans d'autres, analogues, un état de crise pathologique, et une déformation due à un état nerveux spécial.⁵¹

Qu'il s'agisse du corps de Pedro ou de celui de la bacchante décrite par Maurice Emmanuel, la chorégraphie engendre une mise en mouvement du regard. Le plan de danse de Pedro émeut par le simple potentiel cinétique de l'image filmique. Dès les films du cinéma dit « primitif », ce potentiel énergétique semble contenu dans l'image filmique, alors que les codes narratifs n'étaient pas encore établis. Les *Danses serpentes* de Loïe Fuller, filmées dès 1896, notamment par Edison, les Frères Lumière et Alice Guy reposaient déjà sur l'émerveillement provoqué par les mouvements du corps (*Fig. 11 et 12*). Dans les *Danses serpentes* comme dans *Body Rice*, on admire des corps en mouvement et non des personnages agissants. Les « raveurs » de *Body Rice* et la danseuse des *Danses serpentes* n'accèdent pas au statut de personnage, tel que le définirait un récit. Tels des personnages fantômes, ils ne font qu'apparaître, puis disparaître sans exister dans une syntaxe narrative.

Comme dans les *Danses serpentes*, il est étonnant de remarquer l'aspect fantomatique que l'appareil cinématographique donne à certains des danseurs dans *Body Rice*. La première séquence de rave party s'ouvre sur un travelling balayant une trentaine de personnes dansant le long d'un mur d'enceintes (*Fig. 13 à 15*). Les corps des deux premiers danseurs paraissent partiellement transparents en raison d'un phénomène de diffraction des ondes lumineuses provenant du reflet du soleil sur la surface du lac en arrière-plan. Puis la poussière soulevée du sol par des pas agités, les rayons de soleil à travers les enceintes sur lesquelles est posé un stroboscope éblouissant, font apparaître les danseurs tels des spectres que le film ferait revivre. Le scintillement du stroboscope, les contours légèrement flou des corps, le grain de l'image, amplifié par la poussière, donnent aux personnages l'allure fantomatique de ceux du cinéma primitif. Les attitudes et les postures des danseurs renvoient alors à un répertoire gestuel vaste. Les deux premiers animent leur corps comme un bloc, et leurs bras restent solidaires du tronc, leurs pieds frappant le sol poussiéreux, comme dans la transe provoquée par une danse tribale. Le troisième personnage avec une longue chevelure rousse, apparaît agenouillé, tout aussi peu mobile, dans une chorégraphie très fermée sur lui-même. Soudain, alors qu'un son plus rythmé qu'on identifierait à un klaxon d'automobile commence à retentir, deux jeunes filles surgissent dans le champ par la droite du cadre. Elles sautillent, gesticulent, leurs bras s'agitent d'une manière presque aléatoire. Puis le reste de la foule entre progressivement dans le champ. Certains bondissent frénétiquement d'un endroit à un

⁵¹ Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Genève, Slatkine, 1896 (réédition 1987), pp. 101-102

autre, d'autres restent sur place en contenant leurs gestes, et quelques-uns restent, en arrière-plan, collés au mur d'enceintes.

Les danseurs s'agencent dans une disposition dissymétrique, un « désordre apparent ⁵²» qui constituait une règle dans les danses orgiastiques, selon Maurice Emmanuel. Ce désordre qui ne s'immisce seulement à l'échelle du groupe atteint les chorégraphies individuelles, ou plutôt les mouvements des corps qui s'écartent par instants du rythme imposé par la musique. Dans la première séquence de rave party, le plan de danse solitaire de Pedro contient ainsi des improvisations pleines de nervosité qui prennent le contrepied de l'eurythmie de la musique. Les retournements de son corps, les gesticulations de ses bras sont imprévisibles. La deuxième séquence de rave party contient un second plan dans lequel Pedro danse seul, dans un immeuble désaffecté cette fois-ci. Dans ce plan, outre ses bras qu'il projette violemment, sa tête effectue des balancements sournois qui ne s'accordent pas non plus sur le tempo. Les trois séquences de rave party contiennent chacune un travelling (deux travellings latéraux qui balaient le groupe de danseurs dans la première et la troisième séquence ; un travelling avant dans la deuxième séquence) qui donne à voir la diversité des postures des danseurs. Dans chacun de ces travellings, on peut remarquer des gestes, des mutations brutales dans la chorégraphie, qui marquent encore cette même rupture avec l'ordre et la mesure imposée par la musique répétitive. Bref, qu'il s'agisse des agités frénétiques des travellings des séquences de rave party ou des plans montrant les danses solitaires de Pedro, les corps improvisent sur un mode pulsionnel des variations arythmiques. De même, Georges Didi-Huberman commente ainsi les danses orgiastiques décrites par Maurice Emmanuel : « À l'eurythmie, à la symétrie et à la stricte mesure, fait donc place quelque chose comme une polyrythmie complexe, un désordre apparent d'où fussent paquet dissymétriques et géométries solitaires, battements souverains et moments de démesure. ⁵³»

La chorégraphie désordonnée des danseurs de *Body Rice* ne fait pas seulement écho aux danses orgiastiques par les seuls gestes, mais aussi par l'amplification de ces gestes au moyen des vêtements, cheveux et pendentifs, qui secoués par la danse viennent les souligner et les accroître. Dans son *Étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance Italienne*, Aby Warburg accorde une importance particulière aux « éléments dépourvus de volonté » comme les vêtements ou les cheveux car ils amplifient les mouvements du corps (*Fig. 16*):

⁵² *Ibid.*, p. 296

⁵³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 265

Le mouvement extérieur des éléments dépourvus de volonté, c'est-à-dire du vêtement et de la chevelure, [...] était un signe extérieur commode : il pouvait être utilisé chaque fois qu'il s'agissait de donner l'illusion d'une vie plus intense, et Botticelli usait volontiers de ce procédé qui facilitait la représentation plastique d'êtres humains agités de passion ou même seulement émus.

Au XVe siècle, l'« Antiquité » n'impose pas absolument aux artistes de renoncer à toutes les formes d'expression qu'ils ont acquises par l'observation personnelle – comme ce fut le cas au XVIe siècle, quand il s'agissait de représenter des sujets antiques dans le style antique ; mais elle les rend seulement attentifs au problème le plus difficile dans le domaine des arts plastiques : fixer les images de la vie animée de mouvement.⁵⁴

Dans le domaine cinématographique, les *Danses serpentines* apparaissent comme un écho évident à ce procédé utilisé dans l'Antiquité et par les peintres de la Renaissance, entre autres, pour marquer le mouvement. Dans *Body Rice* aussi, les « éléments dépourvus de volonté » accentuent la capacité de mise en mouvement du regard propre à l'image filmique. Dans le deuxième plan de la première séquence de rave party de *Body Rice*, Katrin danse parmi un groupe compact à l'intérieur d'une grande tente. On ne perçoit ses gestes, relativement amples que par instants précis, lorsque le stroboscope s'allume. Ses cheveux soulignent les mouvements désordonnés de son buste, marquant le désordre dans lequel s'enchaînent ses postures successives et ainsi la démesure qui anime ce personnage (*Fig. 19 et 20*).

Il semble alors clair que *Body Rice* mette en lumière la capacité des films à présenter les personnages comme des corps en mouvement avant d'être des personnages agissant au niveau dramaturgique. Comme en dramaturgie, il y a pourtant bien une identification à un pathos qui habite le personnage. Mais ce pathos est exprimé par les mouvements du corps. Cela est d'autant plus prégnant dans *Body Rice* que les autres séquences du film, dans lesquelles les mouvements corporels sont relativement limités, nous livrent des personnages apathiques. Le récit, qui dans un film narratif plus classique, proposerait une identification à ces personnages par le biais des conflits auxquels ils se livrent, est trop lâche et détendu pour permettre un tel processus. En conséquence, les jeunes personnages de *Body Rice* oscillent entre deux états bien définis : d'une part l'excitation de la danse, d'autre part l'épuisement. Les trois scènes de rave party, pour cette raison, apparaissent dans le film comme des pics marqués par une intensité qui retombe aussitôt la fête terminée. Ces mouvements violents surgissent, inattendus, à l'image de ces fêtes diurnes au cœur d'un paysage aride et étouffant dans lequel la chaleur de l'été rend les corps fatigués et impuissants, et où le temps s'écoule lentement.

⁵⁴ Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus et Le Printemps* de Sandro Botticelli. Etude de la représentation de l'Antiquité au début de la Renaissance Italienne », in *Essais Florentins*, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1893 (trad. 1990, 2^{ème} édition, 2003), p. 90

Ainsi, à l'opposé des scènes de danse, qui marquent l'expression pathétique la plus intense, les scènes de sieste mettent au premier plan l'apathie déglacée par ces personnages. Mais dans ces scènes également, le mouvement, aussi limité soit-il, a une valeur affective. Il s'agit plus d'un régime de sursaut et de tremblement que d'excitation. Dans deux séquences de sieste situées avant la première séquence de rave party, par exemple, les deux personnages principaux, Katrin et Julia, expriment une tension qui surgit inopinément. Dans la première de ces deux séquences, Julia est recroquevillée sur une banquette dans une caravane (*Fig. 21*). Malgré la musique techno très rythmée, son corps est mou, quand, soudain, un sursaut vient troubler l'atmosphère languissante du moment. Dans la deuxième séquence, c'est Katrin, laissée seule dans une autre caravane, qui se recroqueville sur elle-même, puis qui serre contre elle un ballon de baudruche (*Fig. 22*). Seule la musique venant de la chaîne donne du rythme à la scène, mais Katrin reste amorphe, son corps entourant le ballon, jusqu'au moment elle fait exploser celui-ci avec une cigarette qui se consume. *Body Rice* semble ainsi marqué par une nervosité qui rend les corps tout aussi expressifs dans la sieste que dans la danse. Ainsi, le mouvement, dans de nombreuses séquences du film, est tremblant ; on pourrait plutôt parler de micromouvements. Ces micromouvements trouvent leur intensité maximale dans les spasmes qui atteignent le corps de Joaquim, un personnage qui vit à proximité de la communauté de jeunes. Dans sa voiture, en compagnie de Katrin, puis face à Dieter, lors d'une scène de dîner, il est pris de crises de tremblements qui semblent dues à son alcoolisme. L'alcool est un élément très présent dans le film ; les personnages boivent, beaucoup. Et à l'image de Joaquim, le film dégage une nervosité anormale, comme s'il était un corps malade dont le système nerveux aurait été détraqué par l'alcool.

Il semble ainsi que la charge affective des images filmiques ne se situe pas que dans la démesure, mais également dans le mouvement limité, à l'échelle du détail. L'analyse du film se fait alors plus délicate que face à la fureur dionysiaque exprimée dans les scènes de rave party, exigeant de se porter sur des mouvements quasi-imperceptibles qui semblent échapper à cette analyse, et qui pourtant révèlent une tension sous-jacente tout au long du film sous une forme symptomatique. L'enjeu des travaux de Warburg réside précisément dans la compréhension de ces symptômes et de l'histoire sous-terrainne qu'ils invoquent. Il s'intéresse entre autres à Nietzsche et Burckhardt, qu'il qualifie de « très sensibles sismographes dont les bases tremblent lorsqu'ils reçoivent et transmettent les ondes ⁵⁵ ».

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 118

Didi-Huberman met en avant cette comparaison technique avec « un appareil capable d'enregistrer des *mouvements souterrains* – mouvements invisibles, voir insensibles – dont l'évolution intrinsèque peut donner lieu à ces catastrophes dévastatrices que sont les tremblements de terre ». Il s'agit de mettre en œuvre une connaissance des symptômes du temps, mais Didi-Huberman précise qu'avec Warburg, il s'agit également pour l'« historien-sismographe » de faire l'expérience de ce symptôme : « Warburg insiste pour dire que le séisme du temps atteint l'appareil inscripteur lui-même : lorsque surviennent – ou *souviennent* – les ondes du temps, le « très sensible sismographe » tremble sur ses bases ⁵⁶ ». L'expérience de ce symptôme mettrait alors au jour une « empathie du temps » qui transmettrait à l'intérieur de l'historien le séisme en puissance. Cette expérience du symptôme qui se joue sur un mode empathique apparaît alors comme la manière dont les micromouvements révèlent leur puissance au sein d'un film quasi-immobile, symptômes prémonitoires des séquences de rave party qui apparaissent comme des séismes.

Au milieu du film, une séquence échappe provisoirement à ce régime : dans les poubelles d'un entrepôt, Katrin trouve un petit robot, un jouet, qui entame une danse enjouée face à elle. Katrin s'agenouille face au robot et commence à imiter ses gestes (*Fig. 23*). La scène a un côté comique qui semble confirmer la définition bergsonienne du comique des mouvements : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. ⁵⁷ » D'après lui, le dessin comique « nous fait voir dans l'homme un pantin articulé » dans lequel nous apercevons, « comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne ⁵⁸ ». Le comique, « ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. ⁵⁹ » Les mouvements automatisés du robot n'ont pas de force pathétique, aucun détail dans la chorégraphie ne vient trahir la régularité de sa danse. « Le comique exige [...] pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur ⁶⁰ » explique Bergson au début du *Rire*. Cette séquence apparaît en somme comme un moment sans vie, sans symptôme d'un pathos enfoui. Située exactement au milieu du film, elle anesthésie momentanément ce corps hypernerveux auquel pourrait être comparé le film.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 125

⁵⁷ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF., coll. « Quadrige », 1899 (réédition 2006) pp. 23-24

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25

⁶⁰ *Ibid.*, p. 4

Au terme de cette analyse partielle de *Body Rice*, il semble bien que les images de film puissent être habitées, ou non, par une charge affective qui émerge sous la forme du symptôme. Mais des symptômes de quoi ? Pour compléter cette analyse, il reste encore à s'interroger sur cette vie sous-terrainne, cerner ces mouvements invisibles qui se cachent sous la surface de l'image et qui font la nervosité malade du film. Jean-Philippe Tessé, dans sa critique de *Body Rice*, évoque à juste titre un film qui « n'a nullement pour objet un remède, mais juste une maladie. » Il décrit cette maladie comme le résultat d'un parcours entre les époques :

Filmer la maladie, c'est parcourir le chemin qui mène de l'énergie punk du générique à l'étourdissement par la danse et la techno, en passant par la torpeur, l'ennui, le rien, l'inactivité. [...] L'énergie punk s'est perdue, étouffée par le libéralisme triomphant anglo-saxon d'un côté, et par la gauche traîtresse et déceptrice de l'autre. Elle est sortie moribonde de ce tunnel, et revient remuer les corps de zombies somnambules des ravers anesthésiés. C'est cette histoire-là, l'histoire d'une énergie, qu'entreprend de raconter *Body Rice*.⁶¹

En évoquant l'« énergie punk », Jean-Philippe Tessé fait ici référence au générique de début, fait à partir d'images extraites de *3302*, un court-métrage, réalisé en 1979 par Christoph Döring. Cette séquence d'images en noir et blanc, tournées en super-8, commence par des plans tournés de jour depuis l'avant d'une voiture roulant dans les rues de Berlin. Dans trois plans successifs, la voiture freine brusquement face au Mur. Puis de nuit, sur la banquette arrière d'une grande voiture, apparaissent à la suite plusieurs jeunes personnages agités. D'abord deux jeunes hommes assis côte-à-côte (*Fig. 23*), puis une jeune femme introduite par un insert sur son reflet dans le rétroviseur, puis une autre jeune femme (*Fig. 24*), puis l'un des deux jeunes hommes à quatre pattes sur la banquette, courbé et tiré vers l'extérieur par une laisse accrochée autour de son cou (*Fig. 25*), puis ce même personnage apparaît brièvement assis sur la banquette, il regarde la caméra, défiant, et fait mine d'embrasser furtivement l'objectif (*Fig. 26*) avant de disparaître hors de la voiture avec l'autre jeune homme qui le suit. Dans la suite du générique, composée essentiellement d'un long plan cadré depuis l'avant de la voiture, apparaissent les titres du générique de début sur un fond d'autoroute sillonnant la ville. Le montage de cette séquence est rapide, haché, découpant l'action des personnages en des gestes élémentaires qui traduisent une grande excitation. Les personnages impertinents, adoptent des postures ostentatoires, fumant, mettant leurs pieds contre les sièges avant, poussant la provocation jusqu'à jouer une scène à

⁶¹ Jean-Philippe Tessé, « En arrière, jeunesse », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, Phaidon, janvier 2008, n°630, p. 29

connotation sadomasochiste avant de lancer un baiser à la caméra. L'« énergie punk », qu'évoque Jean-Philippe Tessé, se manifeste ici de manière fugace.

Comment penser le parcours de cette énergie à travers les époques ? Warburg conceptualisa le rapport symptomatique du geste avec la mémoire en inventant les *Pathosformeln*. Didi-Huberman, montre en quoi la nature fossile des *pathosformeln* peut être expliquée en prenant modèle sur celle du symptôme en psychanalyse – on reviendra sur la notion de symptôme –, afin de saisir la nature fossile du geste :

Les temps survivants ne sont pas des temps enfuis, ce sont des temps enfouis juste sous nos pas, et qui resurgissent en faisant trébucher le cours de notre histoire. Dans ce trébuchement résonne encore – étymologiquement – le mot *symptôme*.

Fantômes [inconscients] traduits dans le langage moteur, projetés sur la motricité, figurés sur le mode de la pantomime ⁶²» (*ins Motorische übersetzte, auf die Motilität projizierte, pantomimisch dargestellte*), les symptômes hystériques selon Freud – comme les *Pathosformeln* selon Warburg – se comportent, non comme des fossiles au sens trivial, mais bien comme des *fossiles en mouvement* ⁶³. Ce mouvement conjugue l'énergie présente du geste avec l'énergie antique de sa mémoire, la *survenance* d'une crise et la *survivance* d'un éternel retour. C'est donc quelque chose comme une danse tragique.

À partir de là peut se penser quelque chose comme une chorégraphie dionysiaque de l'image et, par-delà, une métapsychologie du geste dans laquelle celui-ci serait envisagé comme la « matière première des traces mnésiques ⁶⁴ ». À ce titre – paradoxal –, le geste, si intense soit-il, révèle sa nature de fantôme : c'est un *mouvement revenant* qui fait danser le présent, un mouvement présent moulé dans l'immémorial. Bref, c'est un *fossile fugace*. [...] La théorie warburgienne des *Pathosformeln* ouvrait bien la question de l'image corporelle – et de son expressivité – à celle d'une obscure danse des temps stratifiés. ⁶⁵

Mis en lumière par les *pathosformeln*, le geste est alors la manifestation d'une énergie enfouie se réactualisant dans les corps tels des « fossiles en mouvement ». Dans *Body Rice*, cette image corps qui emporte le film vers son versant obscur, troublant l'inertie présente par la survivance d'une énergie punk qu'on croirait pourtant étouffée. Le statut d'empreinte de ce « fossile fugace » qu'est le geste semble par ailleurs trouver une certaine légitimité au cinéma. En 1945, dans « Ontologie de l'image photographique », André Bazin explique que la photographie, dans sa genèse, prend l'empreinte du modèle et que ce processus se complèterait avec le cinéma, « l'image des choses [devenant] aussi celle de leur durée, et comme la momie du changement. ⁶⁶ » Le cinéma prend l'empreinte du mouvement, il a cette nature fossile particulière qui dans une perspective warburgienne lui confère sa force affective. On retrouve ici le projet proposé par Agamben: recueillir le « potentiel cinétique »

⁶² Sigmund Freud, *Etudes sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1895 (trad. 1973), p. 161

⁶³ Cf. M. David-Ménard, « Symptômes et fossiles. La référence à l'archaïque en psychanalyse », *Les évolutions. Phylogénèse de l'individuation*, dir. P. Férida et D. Widlöcher, Paris, PUF, 1994, p. 253

⁶⁴ C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p. 223 et pp. 271-303

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 339

⁶⁶ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1945 (réédition 2008), p. 14

des images pour en entrevoir la force de survivance. Comment synthétiser cette survivance du geste ? Aby Warburg y parvient par l'usage novateur qu'il fait de la notion de symbole.



3. Groupe du Laocöon, œuvre des Rhodiens Agésandre, Athénodore et Polydore, IIe ou Ier siècle av. J.-C., musée Pio-Clementino, Vatican



4. Cambrures du corps dans les danses orgiastiques grecques. (Maurice Emmanuel)



5-6. Cambrures du corps dans les danses orgiastiques grecques. (Maurice Emmanuel)

Page suivante : 7-9. Danse de Pedro dans *Body Rice*





10. Délire orgiastique. (Maurice Emmanuel)



11. Loïe Fuller, *Danses serpentine*, 1896. Photogramme extrait d'un film Lumière



12. Loïe Fuller, *Danses serpentine*, 1902. Photographie de Frederick Glasier
Page suivante : 13-15. Travelling de début de la première séquence de rave party dans *Body Rice*



16-18. Amplification du geste par les
« éléments dépourvus de volonté »
(Botticelli et Maurice Emmanuel)



19-20. Danse de Katrin sous la tente dans *Body Rice*

Page suivante : 21-22. Scènes de sieste dans *Body Rice*. 23. Danse de Katrin avec le robot dans *Body Rice*



23-26. Générique de début de *Body Rice*

