De la bande dessinée au cinéma : puissances et fragilités des corps chez Alejandro Jodorowsky

Sophie Pierre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/5677>

DOI : 10.4000/entrelacs.5677

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Sophie Pierre, « De la bande dessinée au cinéma : puissances et fragilités des corps chez Alejandro Jodorowsky », *Entrelacs* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 06 novembre 2019, consulté le 05 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/5677> ; DOI : 10.4000/entrelacs.5677

Ce document a été généré automatiquement le 5 décembre 2019.

Tous droits réservés

De la bande dessinée au cinéma : puissances et fragilités des corps chez Alejandro Jodorowsky

Sophie Pierre

Introduction

- ¹ L'œuvre protéiforme d'Alejandro Jodorowsky, ample et multiple, est singulière et complexe. Cette étude se concentrera sur le Jodorowsky cinéaste et scénariste de bandes dessinées. Elle tiendra compte des spécificités de chacun de ces médiums et mettra en lumière la façon dont ils se complètent et se rencontrent à travers le travail du corps. L'œuvre jodorowskienne est traversée de motifs récurrents que l'auteur ne cesse de réactualiser, de relire à l'aune d'une pensée du corps. Il sera alors question d'estimer comment certaines de ces interrogations obsédantes, telles que le devenir de l'Homme ou encore la violence et la rédemption, modèlent les corps des protagonistes, qu'ils soient dessinés ou incarnés, et comment un système d'échanges s'invente à travers ces deux pratiques artistiques. Le corps, en tant qu'il est chargé de symboles, devient chez Jodorowsky particulièrement producteur de sens. Il devient un vecteur narratif puisqu'il est un élément principal de la fiction, qui impulse le récit, comme dans *Alef-Thau* par exemple. Il est également un facteur d'expressivité puisqu'il est traversé par des puissances figurales qui le modèlent et qui donnent à sentir la pensée de l'artiste. Michel Bernard rappelle que :

Toute interrogation du corps s'opère toujours directement ou indirectement, à l'intérieur du discours, tout comme ce discours lui-même ne s'élabore que sur et par la résolution des processus matériels de la dynamique énergétique de nos pulsions et de leur projection fantasmatique. Il ne faut jamais perdre de vue que tout questionnement sur la réalité et la valeur du corps implique la reconnaissance en même temps que d'un certain statut corporel de ce questionnement lui-même, la discursivité inévitable du corps senti, conçu et interrogé¹.

- 2 Ainsi le corps participe à la fois au discours mais également à sa mise en forme. Le corps des personnages est manifeste, il est un « nœud de significations vivantes² » qui génère un discours à travers les modes de représentation qui le matérialisent. Il est sculpté par des forces figurales qui rendent sensible la part invisible de l'image. Le corps est une figure, une forme composée pour donner à sentir autrement le discours de l'auteur. Ainsi le corps dans l'œuvre de Jodorowsky modèle l'image autant qu'il est modelé par cette dernière et interroge le statut du corps au sein de la fiction.

- 3 Qu'elles soient fixes dans la bande dessinée ou en mouvement au cinéma, « les images ne figurent pas des hommes mais peu ou prou et constamment des fonctions symboliques et toujours allégoriques³ ». Ainsi ces corps représentés, pris dans des programmes iconographiques particuliers, sont qualifiés par des attributs et des postures qui offrent une lecture iconologique du récit et participent à en densifier la compréhension : ce sera par exemple *El Topo* (Alejandro Jodorowsky), dans le film éponyme, lequel a un parcours jonché de références bibliques (le baptême, la marche sur l'eau), dont la rédemption est amorcée par son corps blessé (les mains, les pieds) et qui adopte la posture christique de la crucifixion. Ainsi ces programmes iconographiques font du corps :
 - un opérateur intermédiaire qui fait passer l'un à l'autre (forme à figure) par empreinte ; c'est une abstraction qui articule deux objets concrets ; ou, pour le dire autrement, elle est comme « le concept visuel » qu'incarne la forme⁴.

- 4 Erich Auerbach rappelle dans *Figura* que « l'interprétation figurative fait en sorte qu'une chose se substitue à une autre, la représente ou la désigne, cette forme d'interprétation est, au sens le plus large du terme, "allégorique"⁵ ». Les protagonistes ont dès lors une fonction allégorique et, dans leurs diverses incarnations, sont porteurs du regard de l'artiste. Effectivement les corps chez Jodorowsky se substituent souvent au langage verbal pour exposer autrement le discours, pour le laisser s'épanouir de façon figurative.

- 5 En outre, Philippe Dubois, alors qu'il commente la notion de « *Figura* » chez Auerbach, rappelle que la figure serait « une concrétisation de la forme en tant que concept⁶ ». En effet, les corps modelés⁷ permettent le surgissement dans l'image d'idées et de significations. Ils outrepassent le narratif, ils font sens et traversent plusieurs couches du discours pour en proposer une lecture transversale et intensive, qui ne se situe pas du côté de la « "rationalité", mais de l' "expression" et de l' "affect"⁸ ». En dépassant les modalités du discours, le corps figure, devient figure et construit un rapport sensible à la pensée véhiculée, dans notre cas, par l'objet filmique et bédéique.

- 6 Aussi, le travail du corps chez Jodorowsky donne-t-il lieu à une mise en tension du visible ainsi qu'à une densification de la pensée qui s'articule autour d'une dichotomie entre les corps puissants et les corps martyrisés ou faibles, qu'ils soient organiques ou machiniques et quels que soient les univers fictionnels dans lesquels ils apparaissent. Cependant, il est important de noter que cette opposition n'est pas binaire et c'est pour cette raison que nous parlerons au pluriel de puissances et de faiblesses. Effectivement, ces notions apparaissent de façon complexe, sous des formes variées et semblent liées l'une à l'autre et aucun personnage n'apparaît comme irrémédiablement fort ou faible. Aussi, le corps permet d'aborder des thèmes essentiels tels que la marginalité et le pouvoir, la violence, le sacré, le devenir de l'Homme. Toutefois, il ne s'agira pas de dresser une liste exhaustive des motifs affectionnés par l'auteur, ni de faire une étude détaillée des multiples références qui forgent l'univers de l'artiste, mais de relever des

occurrences entre certaines bandes dessinées et certains films, de parcourir une partie de son œuvre, notamment les films *El Topo* (1970), *La Montagne sacrée* (*La Montaña sagrada*, 1973), *Santa Sangre* (1989), *La Danza de la realidad* (2014) ou encore *Poesía sin fin* (2017) et certaines bandes dessinées dont *Les Aventures d'Alef-Thau*⁹, *Le Monde d'Alef-Thau*¹⁰, *Pietrolino*¹¹, *Bouncer and Back*¹², *Face de Lune*¹³, *Les Méta-barons*¹⁴, *La Caste des Méta-barons*¹⁵, *L'Incal*¹⁶, *Final Incal*¹⁷ ou encore *Les Fils d'El Topo*^{18 19}, pour en apercevoir les contours, pointer des ressemblances et des caractéristiques qui s'actualisent dans la représentation des corps.

Matérialité des corps

- 7 Alejandro Jodorowsky travaille remarquablement à la figurabilité des corps et, à travers les deux médiums, définit une matérialité des corps qui enracine les récits du côté d'une force du sensible. Ainsi le spectateur ou lecteur est amené à être saisi par des émotions par l'intermédiaire des corps des protagonistes. Effectivement, de nombreux plans s'attardent sur des parties des corps des personnages, notamment sur leurs blessures, et rendent tangible ce rapport au corps, donnent à réfléchir à cette corporalité. Celle-ci s'affirme par détours mais définit le récit, lui donne de l'épaisseur. Prenons le film *Santa Sangre*, construit en deux parties : la première présente Phenix (Alex Jodorowsky), personnage principal interné en hôpital psychiatrique et dont on apprend grâce à des *flashbacks* qu'il a grandi dans un cirque. Sa mère, Concha (Blanca Guerra), qui vénère au sein d'une secte une jeune sainte dont les bras ont été arrachés, est acrobate et surprend son mari (Guy Stockwell) au lit avec une femme entièrement tatouée (Thelma Tixou). Elle lui brûle alors le sexe avec de l'acide. Son mari lui coupe les bras et se suicide. La deuxième partie du film se concentre sur Phenix qui devient le bras vengeur de sa mère. Ces quelques détails importent car ils permettent de comprendre le traitement esthétique du personnage de la mère, Concha. Alors qu'elle vénère une icône sans bras, une statue, Concha semble devenir sa réincarnation, sa forme humaine. Dans le passage d'une partie à l'autre du film s'opère dès lors un entrelacement esthétique très fort entre ces deux figures qui définira le devenir du personnage de Concha. Alors qu'on apprend à la fin du film qu'elle est en fait morte, cette protagoniste est très tôt caractérisée en tant que corps-marionnette. En effet, une longue séquence présente son numéro de cirque qui consiste à être suspendue dans les airs par les cheveux. Un plan s'attarde sur les fils qui la retiennent et qui dirigent ses mouvements. Par ailleurs, elle est un personnage avec une gestuelle très réduite, largement filmée en plan américain, comme si le cadre se refusait à l'identifier en tant que corps mobile. Le film travaille ainsi très rapidement à la désincarnation de ce personnage. Dans l'introduction, une longue robe rouge la dissimule et semble déjà avoir rongé sa chair. Ce rouge jaillit dans le cadre lorsque son mari lui coupe les bras. Son corps perd violemment son organicité et le film s'applique à la qualifier en tant que corps vidé de sa substance. Plus tard, l'imaginant encore vivante, son fils s'installe derrière elle et insère ses bras dans ses vêtements afin de devenir le prolongement de son corps, tel un marionnettiste. Enfin, on comprend à la fin du film que Concha était effectivement une marionnette fabriquée par Phenix et qu'elle était représentée au fil de l'intrigue telle que son fils l'imaginait. Ce personnage, détaché de la condition humaine, est une projection de la psyché de Phenix. Ainsi Jodorowsky interroge à travers Concha les motifs de la représentation et de l'incarnation. La question du corps de la mère devient définitivement centrale puisque sa dimension polymorphe permet

de rendre perceptible la maladie de Phenix. Elle devient une pure corporéité, un corps intensif, un corps sans organes²⁰, défait de son organicité et traversé par des vibrations qui définissent des seuils de sensations. Le corps, défait de sa substance organique, est travaillé par des puissances figurantes, devient pures sensations par lesquelles s'affirme la maladie de Phenix.

Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre*, 1989

- 8 Cette question de la matérialité du corps est également très importante dans la bande dessinée *Alef-Thau* puisqu'une pensée ésotérique du corps sous-tend le régime figuratif de l'œuvre : le corps d'Alef-Thau est ainsi envisagé selon qu'il est physique, éthérique ou astral.

Alejandro Jodorowsky et Arno, *Les Aventures d'Alef-Thau, Tome 1. L'Enfant tronc*, 1983

Crédit photo : BD Gest Toute la bande dessinée

- 9 Dans cette bande-dessinée, on suit l'évolution du personnage principal, Alef-Thau. Alors que ce dernier naît sans bras ni jambes, il acquiert ses membres au fur et à mesure de l'intrigue et des épreuves qu'il arrive à surmonter. Le corps de ce personnage est construit de façon multiple, en strates, et reflète le parcours et le paysage mental du protagoniste. Ainsi chaque partie du corps d'Alef-Thau figure une victoire du personnage.
- 10 Dans cette série, la corporalité divise les protagonistes, les partage en deux catégories : les mortels et les immortels. Ces derniers, alors même que le chef des immortels semble momifié, ont ainsi la capacité de littéralement désincarner les corps des autres personnages, de les liquéfier. Leur pouvoir leur permet de dominer les humains qui peuvent perdre à tout moment leurs fonctions organiques. Ce processus de désincarnation est très présent chez Jodorowsky qui, dans *Final Incal*, définit avec le dessinateur Ladronn un monde futur dans lequel les « bio », c'est-à-dire des humains, sont touchés par un virus biophage qui les désintègre, qui détruit les formes vivantes. Ainsi plusieurs vignettes montrent des personnages atteints par ce virus, qui se tordent de douleur, se voûtent et se déforment. Ils deviennent verts, ressemblent à des zombies et sont couverts par des pustules avant de mourir²¹. Ils sont vulnérables à la maladie contrairement aux corps mécaniques sur-puissants qui ne peuvent être touchés par l'infection. Ainsi les corps non biologiques sont mécanisés, harmonieux et grands, contrairement aux humains dont les corps sont gras ou au contraire frêles mais ne sont jamais vigoureux.
- 11 Chez Jodorowsky, il est ainsi bien question de chair, de matérialité des corps qui s'harmonisent autour d'univers variés (le cirque et la ville pour *Santa Sangre*, un monde fantastique et naturel pour *Alef-Thau*, ou encore un univers de science-fiction ultra-

technologique dans *L'Incal* et les *Méta-barons*) et donnent à voir le corps comme substance sensible, comme puissance figurante qui définit le rapport au monde des protagonistes. Ces différentes manières d'être au monde font partie pleinement de l'univers jodorowskien et s'exposent finalement à travers les motifs que sont la violence, la filiation, les rapports de domination et de soumission qui jalonnent son œuvre.

Corps et normes

- 12 Jodorowsky s'intéresse aux personnages en marge, aux corps que l'on ne montre pas, aux corps mécaniques, aux corps fantastiques, et il multiplie les modes d'appartenance au monde. Ces corps portent toujours des tenues qui renvoient à un imaginaire précis, que ce soit celui du cirque, celui du western, celui d'ordres religieux ou encore de mouvements contestataires, ils deviennent une grille de lecture pour comprendre chaque protagoniste. Commençons avec des personnages nus : Phenix dans *Santa Sangre* ou le vagabond (Horacio Salinas) dans *La Montagne sacrée* apparaissent dénudés en introduction et semblent être des feuilles vierges que le récit va remplir, complexifier devant nos yeux. Les vêtements viennent ainsi caractériser ces protagonistes et leurs assignent un rôle. Dans *Santa Sangre*, Phenix porte des costumes de magicien dès son plus jeune âge et dans la deuxième partie du récit adopte de nouveau une tenue costumée, figurant sa duplicité. Enfiler un costume semble le rappeler au drame qu'il a vécu dans sa jeunesse (la mort de ses parents) et modèle son attitude vengeresse. Chez Jodorowsky, les personnages vêtus se révèlent à travers leur costume : le pistolero d'*El Topo* entièrement nippé de noir (alors que son enfant, encore une fois, est nu), les méta-barons, dans *Méta-baron, Tome 1*, *Wilhelm-100*, *le Techno-Amiral*, et leurs armures qui rappellent celles de chevaliers, les skulls dans *Bouncer and Back* ou encore les punks réfractaires (forcément) dans *Face de Lune*. Le costume définit leur place dans le monde et pointe soit leur puissance, soit leur fragilité. Ainsi les punks s'opposent au système étatique et en semblent les proies privilégiées. Ils portent des vêtements trop courts, parfois déchirés, arborent des crêtes, portent des bottillons, de gros bracelets de cuir et vivent dans les égouts. Leur attitude résistante va de pair avec leur tenue qui contraste avec celle des représentants du pouvoir, que ce soit les cardinaux, les soldats ou le président, dont les tenues signalent leur fonction dans la société. Encore dans *El Topo*, les parias sont habillés avec des vêtements marron et semblent ainsi faire corps avec la grotte dans laquelle ils sont reclus. Aussi, lorsque El Topo, après sa crise mystique, les rejoint, il se rase la tête et porte une robe de bure, tel un moine franciscain. Il construit un nouveau rapport au monde autour de la fraternité, de la pauvreté, de la simplicité, qui est souligné par cette nouvelle tenue. Dans *La Montagne sacrée*, les puissants, pour accéder à l'immortalité, sont contraints de se dépouiller, de se débarrasser de leurs attributs matériels afin de parvenir à une forme de pureté. Ils se dénudent d'abord et terminent tous habillés de façon identique, avec un pantalon et un manteau à capuche bleue, et ont le crâne rasé. D'ailleurs, se raser les cheveux semble indiquer chez Jodorowsky le résultat d'une quête spirituelle. Il semble ainsi y avoir des passages significatifs de corps dominants et puissants à corps dominés (ou inversement avec le personnage de Séraphino, bossu, dans *Face de Lune* qui passe d'un état de soumission, toujours moqué, à celui de nouveau messie), un entrelacement entre ces deux pôles qui semblent nourris l'un par l'autre.

- 13 En outre, certains personnages évoluent dans des univers exubérants, fantasmagoriques, ou dans des univers de spectacle. Ainsi le rapport au monde des protagonistes semble directement influencé par les costumes et le maquillage qu'ils arborent. Des costumes aux teintes vives pour rappeler l'onirisme de l'enfance, aux teintes pâles caractéristiques de la partie davantage consacrée au père, les tenues dans *La Danza de la realidad* sont conçues de façon à rendre compte des émotions et de la psychologie des personnages²². Dans *Santa Sangre*, outre les parades et les clowns typiques de l'univers circassien, les enfants sont déguisés dès leur plus jeune âge. Ils semblent définis par leur costume, voués à être un « autre » de spectacle et invités dès lors à jouer un rôle. Les protagonistes, souvent relégués à la marge, se construisent en parallèle des normes sociales et affirment leur position à travers leurs vêtements. Le visage maquillé de blanc revient souvent dans les œuvres de Jodorowsky et définit une nouvelle fois le rapport au monde des protagonistes, que ce soit dans *Poesía sin fin* ou dans *Santa Sangre* : les personnages dont les visages sont ainsi maquillés perdent une part de leur expressivité mais adoptent un rapport plus sensible au monde (à l'image de Face de Lune, personnage transhumain hypersensible, capable de dompter les éléments naturels et dont le visage sans traits semble indiquer sa pureté et son innocence). Ils sont comme masqués, semblent ne jamais se dévoiler entièrement et sont des personnages particuliers, qui se trouvent au centre de la fiction et en déterminent le déroulement.

Alejandro Jodorowsky, *Poesía si fin*, 2017

Crédit photo : Encuentros de dos mundos

Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre*, 1989

Alejandro Jodorowsky et François Boucq, *Face de Lune, Tome 2, La Pierre de faïte*, (1997), 2004

Crédit photo : Picclick

- 14 Ainsi, les costumes, le fard, donc les artifices, déterminent la trajectoire des personnages et influencent de façon significative leur rapport aux autres et aux normes.

Alef-Thau : le corps comme reflet d'un parcours initiatique

- 15 Dans cette bande dessinée, le corps est un élément central puisqu'il est le reflet de la psyché du protagoniste Alef-Thau. Son corps est constamment en mutation, édifié grâce à des éléments composites, il est en quelque sorte un transhumain et rejoint à certains égards les corps mécaniques d'autres récits de Jodorowsky, notamment ceux des Méta-barons²³. Alef-Thau naît sans bras ni jambes après que sa mère a été kidnappée et vidée de son fluide vital alors qu'elle était enceinte. Dans *L'Enfant tronc*, Diamante, qui est immortelle, fait pousser des bras et des jambes à Alef-Thau par l'intermédiaire du fluide vital. L'opération est cependant inachevée car Astral la kidnape et Alef-Thau se retrouve avec une jambe et demi. Dans *Le Prince manchot*, le personnage principal n'a pas de bras et porte une prothèse taillée dans l'arbre de sagesse à la place de sa demi-jambe manquante. Il est devenu un guerrier et arbore un cache-œil après qu'il a fait don du sien à l'arbre de sagesse afin qu'il lui indique la voie pour retrouver Diamante. Ensuite, alors qu'il a résolu l'énigme de la main matronale, un bras et une main apparaissent sur son corps. Après une chute, il casse sa jambe de bois et devient aveugle car il sollicite une nouvelle fois l'arbre de sagesse.

Alejandro Jodorowsky et Arno, *Les Aventures d'Alef-Thau*, Tome 2, *Le Prince Manchot*, 1984

Crédit photo : BD Gest Toute la bande dessinée

- 16 Il retrouve cet œil alors qu'il récupère celui de rubis de l'arbre de sagesse. Alef-Thau possède désormais une épée de cristal au bout de son bras qui lui permettra de briser l'invulnérabilité de Diamante. Il poursuit sa quête et gagne ses pleines capacités physiques dans *L'Empereur boiteux*, suite à quoi il s'exclame « Je suis complet²⁴ ». Le corps d'Alef-Thau est le reflet de son parcours initiatique, il le figure. Ce corps est à la fois fragile, puisque constamment sujet à la perte, et puissant, puisqu'il se reconstitue

grâce à la force du protagoniste et devient immortel. Jodorowsky réfléchit à la force psychique du personnage et à la façon dont celle-ci influence le devenir du corps, ce qui se précisera dans *Le Monde d'Alef-Thau*. Cette bande dessinée met en parallèle un monde réel dans lequel Arno, le créateur de la série, est dans le coma, et un monde imaginaire, celui dans lequel évolue Alef-Thau. Alors qu'Arno imagine les aventures héroïques de son personnage, il s'identifie à ce dernier et son corps sort progressivement de sa léthargie. L'auteur développe une réflexion complexe autour du corps qui s'inspire de l'occultisme, c'est-à-dire qu'il distingue corps physique, corps éthérique et corps astral. Il souligne leur intrication et la manière dont ils s'influencent l'un et l'autre. L'auteur offre une perception énergétique et extra-sensorielle du corps. Effectivement, à plusieurs reprises Alef-Thau forme un ectoplasme auquel son corps éthérique, reflet de son physique, est relié par un cordon ombilical. Dans *Le Roi borgne*, Alef-Thau libère un troisième corps de son ectoplasme, son corps astral, qui contrairement aux deux autres est complet et qui devient dès lors une projection de sa force mentale. Jodorowsky propose avec *Alef-Thau* une réflexion autour de la question du corps et caractérise la façon dont s'imbrique le corps et la psyché du protagoniste. Dans *Alef-Thau*, le corps du protagoniste est représenté en strates et inscrit à l'image la construction mentale du personnage. Le corps physique d'Alef-Thau est le marqueur de son parcours. Le corps éthérique et le corps astral mettent en images la force psychologique et la détermination du protagoniste, c'est-à-dire que la mise en représentation de son corps éthérique et de son corps astral est indispensable pour comprendre la psyché de ce personnage. L'auteur privilégie ainsi la mise en forme(s) du corps pour donner la teneur de son récit, pour définir la psychologie du personnage et réfléchir à la façon dont la représentation du corps caractérise la trajectoire d'Alef-Thau.

Corps et violence

- 17 La violence et les rapports de domination sont des thèmes inhérents à l'œuvre de Jodorowsky et définissent le rapport entre les personnages. La violence, lorsqu'elle surgit, abîme les corps, change leur apparence, réduit leurs capacités. Les sévices physiques subis par certains protagonistes modifient leur rapport au monde : lorsque les hommes dans *Méta-Baron* sont amputés de leurs membres par une machine inventée par Tétanus, ils deviennent des corps-tronc, incapables de faire le moindre mouvement ; lorsque Bari, le fils d'Othon, a les jambes détruites suite à un combat, il ne peut plus assurer la tradition des Méta-barons puisque son incapacité à se battre l'empêchera de devenir plus puissant que son père²⁵. Dans *Le Clown frappeur*, Pietrolino, alors qu'il est mime, perd l'usage de ses mains après avoir été violemment réprimé par des soldats nazis. Cette violence se lit sur le corps des protagonistes et le lecteur devient témoin de cette brutalité puisqu'elle s'affiche sans complexes et sans filtres. Pietrolino par exemple, lorsqu'il est arrêté par l'armée, après un spectacle jugé subversif, est enfermé dans un camp de concentration. Ensuite une succession de vignettes insiste sur les sévices qu'il subit : de nombreux gros plans s'attardent sur son visage tuméfié ou encore sur ses mains totalement détruites par les coups qu'il a reçus²⁶. La violence se lit dans la chair des personnages qui deviennent des victimes d'un monde barbare et déliquescant.
- 18 Cette violence est souvent corrélée au pouvoir qui s'affirme grâce à elle. L'armée est souvent représentée dans les œuvres de Jodorowsky où elle est au service du pouvoir et

terrorise, brutalise les populations qui sont constamment surveillées et réprimées²⁷. Que ce soit au début de *La Montagne sacrée*, du *Clown frappeur*, dans *Face de Lune* ou dans *Final Incal* avec les robot-flics, tous sont un relais violent du pouvoir. Dans *Santa Sangre*, l'armée vient très tôt saccager l'église dans laquelle les membres de la secte, dont Concha fait partie, prient. On retrouve également des soldats dans *La Montagne sacrée* alors qu'ils fusillent des citoyens, ou encore dans *Face de Lune*, où les soldats habillés en noir ressemblent à des nazis et attaquent avec acharnement les individus dissidents. D'ailleurs, plus les personnalités au pouvoir ont un corps faible, plus leur pouvoir s'incarne à travers une armée enragée : le Kondukator, vieux tyran dans *Face de Lune*, L'Iman dans *L'Incal*, L'Éminence dans *La Caste des Méta-barons* ou encore le Techno-pape dans les *Méta-barons* sont tous des personnages empêchés qui ne bougent quasiment plus. Ainsi la violence lorsqu'elle est étatique, organisée autour d'un pouvoir, est complète puisqu'elle est inhérente à ces systèmes.

- 19 La violence est cependant complexe chez Jodorowsky car elle est utilisée comme un socle narratif qui impulse la trajectoire des protagonistes. Il dépeint des univers qui se développent dans la brutalité et dont les personnages sont qualifiés à travers leur rapport à cette violence. Utilisée de façon plutôt binaire dans les *Méta-Baron*, dans *L'Incal* ou encore dans *Face de Lune*, puisqu'elle oppose le bien et le mal, elle est plus obscure dans *Santa Sangre* ou *El Topo* puisqu'elle n'est pas motivée par la défense de valeurs et paraît injustifiée. Dans ces deux films, la violence sert un dessein personnel (une volonté de vengeance pour le second, un désir de pouvoir pour le premier). Un autre type de violence apparaît dans *La Danza de la realidad* dans lequel le cinéaste reconstitue de façon imagée son enfance. Ici la violence est représentative de la trajectoire difficile du personnage du père. La violence qu'il exerce sur son fils semble être concomitante à celle que lui-même subit en tant qu'émigré russe et juif. Brutaliser son enfant semble un moyen de réaffirmer sa place dans la société, d'avoir au moins une place forte au sein d'un groupe, celui de sa famille.
- 20 La violence, bien qu'emblématique de formes de pouvoir qui se donnent à voir, n'est pas nécessairement une force puisqu'elle vient toujours compenser une faiblesse ou une peur. Cependant Jodorowsky l'utilise également pour amorcer la rédemption des protagonistes. Ainsi, ses personnages dans *La Montagne sacrée*, *El Topo* ou *La Danza de la realidad* par exemple, évoluent au cours du récit, se libèrent de leur violence et opèrent une catharsis.

Corps et sacré

- 21 Le sacré chrétien, le devenir sacré des protagonistes est un thème très important chez Jodorowsky. Il noue un rapport complexe à la religion chrétienne et oscille entre la critique de l'Église, dont les représentants se posent toujours du côté des puissants, et la célébration d'une religion salutaire et tutélaire. Que ce soit dans *Face de Lune* et ses cruels cardinaux, dans les *Méta-barons* et le « techno-pape », le « techno-Vatican », ou que ce soit dans *Le Pape Terrible*²⁸ et ses religieux défroqués, ces derniers sont dépeints comme pervers et éloignés de leur devoir pontifical. L'auteur se tourne vers une religion des origines, une religion pure qui s'incarne dans des figures profanes. Ainsi, Jodorowsky semble fantasmer une religion éloignée des instances ecclésiastiques qui paraissent, dans ses récits, souiller le message divin, le détourner à des fins autoritaires. Les cardinaux et autres représentants de l'Église sont toujours des

personnages manipulateurs et incapables de miséricordes, contrairement à des protagonistes profanes qui, par leurs actions et leur pitié, accèdent à la sainteté.

- 22 Jodorowsky imagine des personnages qui, par leurs actes, accèdent à la sacralité chrétienne. Ainsi il déploie toute une iconographie autour de la figure christique dont *El Topo* en est un exemple particulièrement significatif. Ce pistolero impitoyable, après avoir vaincu les maîtres du désert, culpabilise et entre dans une profonde crise existentielle, avant d'aller vers la rédemption. Cette seconde partie est d'ailleurs amorcée en amont, lorsque *El Topo* change l'eau salée en eau douce et que l'amante de Mara, saisissant sa faiblesse, lui tire dessus. *El Topo*, les bras en croix, s'avance vers celle qui continue à le blesser. Le personnage, du sang sur les mains et sur les pieds, affiche les stigmates du Christ. Il fait appel à Dieu et lui demande de lui indiquer le chemin de la vérité. Sauvé par les parias, une communauté mise en marge de la société car composée d'individus malformés, il devient leur libérateur, un guide à suivre. Le personnage opère une mutation et par ses actions devient un corps sacré, qualifié en tant que figure christique.

Alejandro Jodorowsky, *El Topo*, 1970

- 23 On retrouve également cette imitation du Christ dans *Face de Lune* avec ce personnage au visage sans traits, doté de forces surnaturelles, qui répand le bien autour de lui et édifie une cathédrale salvatrice qui ramène la végétation à la fin de la série. En outre, les références à la Vierge Marie, au Jardin d'Eden et au mythe de la création sont très nombreuses, que ce soit dans *Les Fils d'El Topo* avec les personnages Abel et Caïn²⁹, dans

Alef-Thau, où Diamante et Alef-Thau, s'ils deviennent mortels, seront sujets aux maux qui rongent l'humanité, ou encore dans les *Méta-barons* et les paradis en guise de récompense. Ainsi certains récits de Jodorowsky jouent avec des références à l'Ancien et au Nouveau Testament, voire s'agrègent autour de cette notion de passage, cette notion de prophétie en acte, et offre au récit un devenir cathartique. Effectivement les personnages transfigurés chez Jodorowsky offrent une ère nouvelle au monde dans lequel ils évoluent. Chacun de ces protagonistes devient une « figure de salut³⁰ » et révèle un fait à venir, une vérité prophétique qui transforme leur univers et les individus qui le composent.

Corps en devenir

- 24 Jodorowsky interroge le devenir des corps selon plusieurs modalités dans ses films et ses bandes dessinées, et cette problématique s'actualise à travers les thématiques de la filiation et du corps dans une société ultra-technologique.
- 25 Le lien filial est toujours le fruit de relations déliquescentes qui marquent les corps des protagonistes et définissent leur relation à autrui. Ainsi, dans *Santa Sangre*, qui se concentre sur la maladie de Phenix, Jodorowsky ouvre le film sur l'enfermement dans un hôpital psychiatrique du personnage principal et poursuit avec la présentation des parents : d'abord la mère que l'on voit défendre de façon hystérique le temple dans lequel prie sa secte, puis le père qui boit fortement et s'adonne à des relations adultérines. Le déroulement narratif suggère ainsi un lien de cause à effet entre le comportement des parents et la trajectoire funeste du protagoniste. Jodorowsky questionne de nouveau la filiation dans *Face de Lune* avec le personnage de Séraphino, bossu informe dont la relation avec sa mère est tendancieuse, ou encore Pretty John, bossu, vulgaire et misogyne dans *Bouncer and Back*, qui est issu d'une union entre la Reine Mère, une ancienne prisonnière, et d'un moine déchu, sauvé de la barbarie de ses pairs. Tout comme Séraphino, Pretty John a une relation quasi incestueuse avec sa mère. Encore, Cain, prénom significatif s'il en est et dont le père fut un barbare, reproduit les mêmes atrocités que son père dans *Les Fils d'El Topo*. Ainsi, et bien que cette liste ne soit exhaustive, il apparaît que la filiation est une notion problématique chez Jodorowsky qui se lit sur les corps des protagonistes et s'incarne dans des identités incertaines qui développent des maladies, des mal-être ou affichent des difformités physiques.
- 26 En outre, l'auteur interroge par l'intermédiaire des différentes catégories que sont le corps-robotique, les humanoïdes ou encore les transhumains, le devenir de l'humanité. Il invente de nombreux personnages dont les corps ont été modifiés, machinisés. Nombre de ses bandes dessinées sont ancrées dans un univers de science-fiction et font état d'un monde saturé de béton, de machines ou encore d'espaces désertiques. L'auteur semble imaginer une forme de corporéité qui répond à ces espaces.
- 27 Le Tome 1 de *Final Incal* débute avec une grande chute, dans la cité-puits, de John Difool pendant laquelle il s'exclame « je dois me souvenir³¹ ». Rattrapé par des robots-flics, il est sommé de leur confier ses souvenirs. À travers la mémoire de John Difool, le lecteur apprend qu'il a subi une opération visant à effacer une partie de son passé. Il se souvient ensuite d'un moment durant lequel il boit de l'alcool, mange, fume et prend des médicaments en regardant des films pornographiques. Il est ainsi qualifié pleinement en tant qu'humain, c'est-à-dire à travers le désir sexuel ou le besoin de se

sustenter. En débutant le récit par la chute d'un personnage humain, les auteurs semblent en souligner le devenir incertain. Aussi le récit est caractérisé par une opposition permanente entre le corps robotique et le corps organique, et les termes « chair », « cellule » reviennent à de nombreuses reprises pour marquer la frontière avec les « techno », les androïdes, les corps transformés. En outre, le corps humain est amené à mourir, à littéralement se dissoudre puisqu'il est atteint par un virus, crée par le Benthacodon, un « vampire électronique né des expériences technos³² » qui ronge la matière organique. Encore, on retrouve ce devenir machinique des corps dans *La Caste des Méta-barons* dans lequel les méta-barons se mutilent et remplacent une partie de leur corps par de la robotique afin de devenir plus puissants. Wilhelm-100, cruel Techno-Amiral, n'a quant à lui d'humain que le visage et le reste de son corps est robotisé grâce à des prothèses.

- 28 Le devenir des corps est également questionné à travers le clonage qui interroge le mythe de la création et le rapport à la mort. Chez Jodorowsky, le clonage revient à plusieurs reprises, renvoie à l'immortalité et oppose une nouvelle fois les humains aux transhumanoïdes. Dans la série des *Méta-barons*, il est question de cloner le méta-baron pour sa puissance, mais dans *Final Incal*, le clonage devient un projet de société. Les personnages sont clonés dans des corps entièrement métalliques, afin de ne plus être vulnérables aux maux qui rongent l'humanité et sont donc voués à ne plus mourir, à ne plus disparaître³³. Les limites du corps semblent repoussées, étirées puisqu'on peut apercevoir dans *Final Incal* une femme de 95 ans qui vient d'accoucher. Aussi Virginie Blum, dans un compte-rendu de l'ouvrage de David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, rappelle que selon l'auteur :

Les différentes fonctions de l'organisme sont conduites à ne plus mourir ; elles sont ainsi soumises à transcender la mort, poursuivant sans relâche « une quête de rationalité » (p. 65) tout en éloignant encore un peu plus le corps « de toute référence à la nature et à l'homme qu'il incarnait » (p. 75). D'autre part, la mercantilisation de cette entité biologique marque la transformation des normes et valeurs culturelles dans le lien social entre individu et corps. Cette perspective fait à présent apparaître l'importante désacralisation du corps qui s'est jouée au cours de ces derniers siècles³⁴.

- 29 Jodorowsky pense le devenir des corps, interroge le regard que la société porte sur le corps, à travers la question de l'hérédité et celle plus large de l'avenir du corps technologique ou du corps dont on repousse les limites. Il pense l'ère post-humaine et ancre ainsi pleinement ses interrogations dans des problématiques contemporaines.
- 30 L'auteur réfléchit à la plasticité des corps, à leur devenir, en multipliant les modes de représentation et en ne cessant de complexifier cette question par l'intermédiaire de leur mise en forme. De nombreuses corporéités jalonnent son œuvre, prodigalité qui reflète dès lors une conception du corps comme moyen privilégié de penser le monde, de réfléchir l'être au monde, c'est-à-dire d'interroger la façon dont les corps interagissent avec le monde qui les entoure et comment ils sont définis par ce rapport à leur environnement. Le corps chez Jodorowsky est une figure qui permet à l'auteur de traiter ses thèmes de prédilection. Ainsi, « la *figura* joue avec les paradoxes, tendant ses significations dans un mouvement perpétuel entre la trace matérielle et l'image ressemblante, entre l'empreinte physique et l'idée mimétique³⁵. ». Le corps chez Jodorowsky est ambivalent et sa puissance réside souvent dans la psyché des protagonistes, amenant à définir sous un autre jour ces notions de faiblesse et de force. Jodorowsky envisage le corps comme le reflet de l'âme, et la puissance se donne à voir

dans les actes des personnages, dans leur façon d'être au monde qui transcendent leur corporéité. Ainsi l'auteur invente un système d'échanges, construit des personnages en miroir, des corps en regard des précédents, il tisse un fil entre ses œuvres par l'intermédiaire d'une pensée du corps et suggère une lecture transversale de ses pratiques.

NOTES

1. Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 163.
2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 174.
3. Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997, p. 84.
4. Philippe Dubois, « Figure », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 13. « Auerbach précise : “au sens strict, *forma* signifie ‘moule’, et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient” (p. 12). [...] la *Figura* est en quelque sorte un opérateur intermédiaire qui fait passer de l'un à l'autre par empreinte ; c'est une abstraction qui articule deux objets concrets ; ou, pour le dire autrement, elle est comme le ‘concept visuel’ qu'incarne la forme. »
5. Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Éd. Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1993, p. 61, (traduction Marc André Bernier).
6. Philippe Dubois, « Figure », *op. cit.*, p. 13.
7. Erich Auerbach note que « *Figura* » tient en partie du terme latin « *Fingere* » qui signifie « modeler » (*Figura*, *op. cit.*, p. 9).
8. François Aubral, « Variations figurales », dans *Figure, figural*, *op. cit.*, p. 200.
9. *Les Aventures d'Alef-Thau* s'enracinent dans un univers fantastique dans lequel le jeune Alef-Thau, alors qu'il naît sans bras ni jambes, gagne en aptitudes physiques après avoir remporté les épreuves auxquelles il était soumis.
10. *Les Mondes d'Alef-Thau* est une bande dessinée dans laquelle le lecteur découvre Arno, le créateur d'Alef-Thau. Suite à un accident qui le plonge dans une profonde léthargie, Arno imagine le héros de la bande dessinée qu'il a créée et retrouve peu à peu toutes ses facultés physiques et mentales.
11. Pietrolino est le personnage principal de la bande dessinée éponyme. Avec son compère Simio il tente de faire face à la barbarie nazie grâce à des spectacles de mime.
12. Dans une conquête de l'Ouest sans lois, le Bouncer tente d'établir une justice. Dans *Bouncer and Back*, neuvième tome de la série, il s'agit pour le héros de s'évader d'un pénitencier régit par ses propres règles afin de juger Pretty John.
13. Dans *Face de Lune* s'affrontent de nombreux clans dans une société dictatoriale. Au milieu de ses luttes pour le pouvoir se distingue Face de Lune, un personnage qui semble avoir de mystérieux pouvoirs.
14. La série des *Méta-barons* est la suite de *La Caste des Méta-barons*. Elle débute après l'anéantissement de l'Empire, alors que les Technos-technos ont imposé leur pouvoir. Les Méta-

barons vont tenter d'anéantir le pouvoir des Technos-technos après que ces derniers aient fait appel à un terrible guerrier pour défendre la source de l'Épiphyte.

15. *La Caste des Méta-barons* est une série qui s'inscrit dans le même univers que celui de *L'Incal*. Les Méta-barons sont de très puissants guerriers, dont les greffes robotiques augmentent leur force physique.

16. Dans *L'Incal*, le lecteur est plongé dans un futur dystopique où se côtoient humains, extraterrestres et corps robotiques. Il suit John Difool, un drôle de détective qui a reçu l'Incal, pyramide recherchée par de nombreux clans.

17. Dans *Final Incal*, le détective John Difool retrouve peu à peu la mémoire qu'il avait perdue après une opération du cerveau. De nouveaux défis l'attendent, dont l'un n'est autre que sauver l'humanité d'un étrange virus qui ronge les chairs humaines.

18. *Les Fils d'El Topo*, suite du film *El Topo*, suit le parcours du fils du pistolero qui veut se venger de son père.

19. Alejandro Jodorowsky et Arno, *Les Aventures d'Alef-Thau*, Los Angeles, Les Humanoïdes associés, coll. « Eldorado », 1983-1989 ; Alejandro Jodorowsky et Marco Nizzoli, *Le Monde d'Alef-Thau*, Los Angeles, Les Humanoïdes associés, coll. « Eldorado », 2009 ; Alejandro Jodorowsky et Olivier Boiscommun, *Pietrolino*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2007-2008 ; Alejandro Jodorowsky et François Boucq, *Bouncer and Back*, Grenoble, Glénat, 2013 ; Alejandro Jodorowsky, Jerry Frissen et Valentin Secher, *Méta-baron*, Los Angeles, Les Humanoïdes associés, 2015-2018 ; Alejandro Jodorowsky et Juan Gimenez, *La Caste des Méta-barons*, Genève, Les Humanoïdes associés, 1992-2000 ; Möbius et Alejandro Jodorowsky, *L'Incal*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Eldorado », 1981-1988 ; Alejandro Jodorowsky et José Ladronn, *Final Incal*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2008-2014 ; Alejandro Jodorowsky et José Ladronn, *Les Fils d'El Topo*, Grenoble, Glénat, 2016.

20. Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2002, p. 47. « Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. ».

21. Alejandro Jodorowsky et José Ladronn, *Final Incal*, Tome 1. *Les Quatre Difool*. op. cit., p. 19. Un homme, après sa contamination, crie « ARGH je me dissous ».

22. Pascale Montandon, costumière du film, insiste sur la dimension symbolique des couleurs qu'elle a utilisée pour les costumes. Elle décrit avoir imaginé des couleurs capables de donner le ton d'une émotion afin de renforcer les intentions de chaque séquence (voir Franck Senaud, « Pascale Montandon. *La Danza de la realidad*. Rencontre. », *Préfigurations*, n° 73, Janvier/Février 2014).

23. Le personnage Alef-Thau rappelle ainsi les méta-barons qui se mutilent et se font greffer des méta-prothèses armées afin de devenir plus puissants (voir Alejandro Jodorowsky, Jerry Frissen et Valentin Secher, *Méta-baron*, Tome 1. *Wilhelm-100, le Techno-Amiral*, op. cit.).

24. Alejandro Jodorowsky et Arno, *Les Aventures d'Alef-Thau*, Tome 3. *L'Empereur boiteux*, op. cit., p. 29.

25. Les Méta-barons sont une lignée de guerriers réputée comme la plus puissante de l'univers. Chaque guerrier doit faire face à deux rites initiatiques : se mutiler un membre et, à 16 ans, triompher de son père et le tuer lors d'un combat.

26. Pietrolino est ensuite dénommé « l'infirme » par les soldats nazis (dans Alejandro Jodorowsky et Olivier Boiscommun, *Pietrolino*, Tome 1. *Le Clown frappeur*, op. cit.).

27. Dans *Face de Lune*, de grandes tours de contrôle servent à surveiller en permanence la population.

28. Alejandro Jodorowsky et Theo, *Le Pape Terrible*, Paris, Delcourt, coll. « Histoire & Histoires », 2009-2013.

29. Le personnage principal, El Topo, a deux fils, dont Caïn qui veut anéantir son frère Abel afin de se venger de son père qui l'a abandonné.

30. Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 14.
31. Alejandro Jodorowsky et José Ladronn, *Final Incal. Les quatre Difool. Tome 1, op. cit.*, p. 3.
32. Alejandro Jodorowsky et José Ladronn, *Final Incal, op. cit.*, p. 24.
33. Il faut cependant noter que ces humains, lorsqu'ils sont clonés, perdent certaines de leurs facultés telles que le goût.
34. Virginie Blum, « David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* », *Lectures* [en ligne], Les comptes rendus, 2008, mis en ligne le 05 octobre 2008, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://lectures.revues.org/666>.
35. Philippe Dubois, « Figure », *op. cit.*, p. 20.

RÉSUMÉS

Cette étude se concentrera sur la question du corps dans les films et les bandes dessinées d'Alejandro Jodorowsky et tentera de comprendre comment un imaginaire du corps propre à l'auteur se tisse entre les deux médiums.

Le corps, qu'il soit martyrisé, handicapé ou puissant et sexuel, est toujours un élément fondateur des récits de l'auteur. La matérialité du corps en tant qu'elle définit le rapport au monde des protagonistes est inhérente au discours de l'artiste. La question du corps sera particulièrement envisagée à travers le lien qu'elle élabore avec le sacré mais aussi avec d'autres thématiques chères à Jodorowsky telles que la marginalité ou le pouvoir. Il s'agira de définir comment ces motifs se lisent, s'appréhendent à travers la mise en scène des corps des protagonistes.

Le corps sera considéré en tant que figure et étudié comme vecteur narratif, pourvoyeur de formes indissociable du regard que porte l'auteur sur le monde.

This study will focus on the question of the body in the movies and comics of Alejandro Jodorowsky. It will try to understand how the author's very own body imaginary weaves itself between the two mediums.

Indeed, the body, be it martyred, handicapped or powerful and sexual is always a founding element of the author's stories. The materiality of the body as a definition of the relation to the world of the protagonists is inherent to the artist's discourse. The question of the body will be especially considered through the link it builds with the sacred, but also with other themes dear to Jodorowsky, such as marginality or the power. It will be question of defining how these motifs are read, apprehended through the staging of the bodies of the protagonists.

The body will be considered as a figure, and studied as a narrative vector, supplier of forms inseparable from the author's outlook on the world.

AUTEUR

SOPHIE PIERRE

Titulaire d'un Master en études cinématographiques de l'Université de Strasbourg, Sophie Pierre a travaillé sur les figurations des corps et de l'espace chez Yorgos Lanthimos. Ce travail fera l'objet d'une publication prochaine aux presses universitaires de Strasbourg. Elle a également

contribué à un dictionnaire consacré au cinéaste Bruno Dumont (dirigé par B. Thomas, à paraître).