



Université de Montréal

La musculature hyperbolique de la figure héroïque du film d'action américain des années 80

par

Mathieu R. Grenier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Avril 2016

© Mathieu R. Grenier

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La musculature hyperbolique de la figure héroïque du film d'action américain des années 80

Présenté par  
Mathieu R. Grenier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Dominic Arsenault  
Président-rapporteur

Richard Bégin  
Directeur de recherche

Bernard Perron  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

Le corps demeure un sujet d'études en vogue de nos jours. Une multitude d'articles et d'ouvrages abordent la représentation du corps au cinéma. Notre étude se concentre précisément sur le corps du héros du film d'action américain pendant la période classique des années 80. Il sera ainsi question de la musculature hyperbolique d'Arnold Schwarzenegger et de Sylvester Stallone. L'hypothèse de notre recherche est que la mise en scène du physique de l'acteur dans le film d'action demeure représentative de la conception héroïque de son époque.

Premièrement, nous explorons la construction héroïque spécifique au film d'action classique. Nous posons que cette figure de héros américain évoque une glorification de la corporalité qui renvoie à la conception mythologique du héros occidental, celle-ci relative à notre imaginaire collectif. Une attention particulière sur la performance de Stallone dans son rôle de John Rambo servira pour appuyer notre réflexion. Deuxièmement, une analyse de la représentation du corps de Schwarzenegger dans ses premiers rôles nous permettra de vérifier à quel point le physique de cet acteur correspond à un nouveau paradigme, un nouveau modèle corporel pour incarner une figure héroïque au cinéma. Troisièmement, nous considérons le contexte socio-politique américain pendant les années 80 afin de constater l'influence de la société dans la construction d'une figure héroïque au cinéma. Une étude de la figure héroïque « reaganienne » sera développée en fonction de la comparaison de ces deux *stars*. Nous pourrions appréhender comment la représentation du corps dans le film d'action américain peut contribuer à la construction sociale du corps dans notre société occidentale contemporaine.

**MOTS CLÉS**

Action

Film

Corps

Musculature

Héros

Mythe

Acteur

Figure

Symbole

Société

## ABSTRACT

The body stays a really popular topic of studies nowadays. Many articles and books address the representation of the body in cinema. This study concentrates precisely on the hero's body of the the american action movie during the classic period of the 80's. It will thus be question of the hyperbolic musculature of Arnold Schwarzenegger and Sylvester Stallone. The hypothesis of this research is that the staging of the actor's physique in the action movie stands representative of the heroic conception of its era.

In the first place, we explore the specific heroic construction in the classic action movie. We postulate that this american heroic figure evokes a glorification of corporality that returns to the mythologic conception of the Western hero, this one relative to our collective imaginary. A special attention on the performance of Stallone in his role of John Rambo will be used to support our reflexion. In the second place, an analysis of the representation of Schwarzenegger's body in his first roles will allow us to verify at what point this actor's physique correspond to a new paradigm, a new corporal model to embody a heroic figure in cinema. In the third place, we consider the american socio-political context during the 80's in order to note the influence of society in the construction of a heroic figure in cinema. A study of the « reaganian » heroic figure will be developed in function of the comparison of these two stars. We could apprehend how the representation of the body in action movie can contribute to the social construction of the body in our contemporary Western society.

**KEYWORDS**

Action

Film

Body

Musculature

Hero

Myth

Actor

Figure

Symbol

Society

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
MOTS CLÉS.....	v
ABSTRACT.....	vi
KEYWORDS.....	vii
TABLE DES MATIÈRES.....	viii
DÉDICACE.....	xiii
REMERCIEMENTS.....	xiv
<u>INTRODUCTION</u> .....	1
Vers une hypothèse concernant le corps dans le film d’action.....	3
L’articulation d’une réflexion sur le corps.....	4
<u>MÉTHODOLOGIE</u> .....	6
<u>Établissement d’un cadre théorique</u> .....	6
1. La question du mythe.....	7
2. La question du film d’action.....	7
3. La question du héros « reaganien ».....	8
<u>Corpus</u> .....	9
<u>Quelques précisions</u> .....	10
<u>1. LE CORPS MASCULIN DANS LE FILM D’ACTION</u> .....	12
1.1. Le film d’action, un terrain d’analyse fertile.....	12



1.2. Une étude spécifique du corps masculin.....	13
1.3. La question de l' <i>action</i> au cinéma.....	14
<u>1.4. Un spectacle corporel.....</u>	15
1.4.1. La scène d'action.....	15
1.4.2. L'action, un <i>mode</i> ou un <i>genre</i> ?.....	17
<u>1.5. Des corps spectaculaires.....</u>	19
1.5.1. Pour une <i>analyse corporelle</i> du genre.....	19
1.5.2. La prédominance de <i>corps spectaculaires</i> .....	20
<u>1.6. La figure du culturiste.....</u>	22
1.6.1. Une musculature spectaculaire.....	22
1.6.2. Un nouveau modèle corporel.....	23
1.6.3. Le culturiste, une masculinité puissante?.....	24
<u>2. LA VALEUR HÉROÏQUE DU CORPS.....</u>	26
<u>2.1. La figure cinématographique du héros.....</u>	26
2.1.1. Le cinéma, nouvelle mythologie contemporaine.....	26
2.1.2. Le héros américain et l'apologie du « dépassement » individuel.....	28
<u>2.2. La figure mythologique du héros.....</u>	30
2.2.1. Glorification de la corporalité.....	31
<u>2.3. Rambo et la nouvelle figure cinématographique du héros américain.....</u>	32
2.3.1. La musculature du héros « reaganien ».....	33
2.3.2. Le <i>corps héroïque d'action</i> .....	35
<u>2.4. Du <i>corps héroïque</i> mythologique au <i>corps héroïque</i> cinématographique.....</u>	37

2.4.1. Le <i>corps héroïque</i> du récit mythologique.....	37
2.4.2. Le schéma du <i>corps héroïque</i> .....	38
2.4.3. Le <i>corps héroïque</i> du spectacle cinématographique.....	42
2.4.4. Une performance idéalisée du <i>corps héroïque</i> .....	44
<u>2.5. Représentation de la magnificence d'un corps réel</u> .....	45
<u>3. LA FIGURATION DU CORPS DE L'ACTEUR</u> .....	47
3.1. Du corps de l'acteur au cinéma à la figuration d'un héros.....	47
<u>3.2. L'ascension héroïque de Schwarzenegger</u> .....	48
3.2.1. Arnold Schwarzenegger, véritable figure héroïque.....	48
3.2.2. L'importance du <i>contrôle</i> du corps.....	50
3.2.3. Le potentiel mythique de cette <i>star</i> .....	51
<u>3.3. Schwarzenegger, nouveau paradigme corporel</u> .....	54
3.3.1. La culture corporelle des années 80.....	54
3.3.2. L'influence de <i>Pumping Iron</i> .....	55
3.3.3. Le culturiste, nouveau standard corporel.....	58
<u>3.4. La figuration du corps de Schwarzenegger</u> .....	60
3.4.1. Des rôles construits à son image.....	60
3.4.2. Le paradoxe de la musculature de Schwarzenegger.....	62
3.4.3. Conan, un corps guerrier aux racines mythologiques.....	64
3.4.4. Terminator et la performance du corps machinique.....	66
3.4.5. La symbolique du corps de Schwarzenegger.....	69
<u>3.5. Le potentiel social d'une figure héroïque</u> .....	70

<u>4. LE CORPS HÉROÏQUE : SYMBOLE SOCIAL</u> .....	71
4.1. Le héros « reaganien ».....	71
4.2. Le corps comme <i>symbole national</i> .....	72
<u>4.3. La figure héroïque « reaganienne »</u> .....	73
4.3.1. Contexte des États-Unis au vingtième siècle.....	74
La Guerre du Vietnam.....	74
Ronald Reagan et sa politique.....	75
4.3.2. Le « Corps rigide », symbole collectif.....	77
<u>4.4. Le corps emblématique de l'époque « reaganienne »</u> .....	78
4.4.1. <i>Rambo</i> -Stallone versus <i>Commando</i> -Schwarzenegger.....	78
4.4.2. Le différent <i>potentiel héroïque</i> de ces acteurs.....	81
4.4.3. Versions complémentaires du « Corps rigide ».....	84
<u>4.5. La disparition du corps hyperbolique</u> .....	85
4.5.1. Le déclin du « Corps rigide ».....	86
4.5.2. Le corps <i>révolu</i> .....	88
4.5.3. Un changement de figure héroïque.....	91
<u>4.6. Le corps héroïque comme <i>symbole social</i></u> .....	92
<u>CONCLUSION</u> .....	93
Boucler la boucle.....	93
Un rappel des conditions de la représentation du corps au cinéma.....	94
<u>Pour une ouverture vers une réflexion sociale</u> .....	95
Un discours sur notre condition corporelle.....	95

Une « Fantaisie de puissance héroïque ».....	96
Le rôle de <i>voûte sacrée</i> du film d'action.....	97
Créer pour se construire.....	99
<u>MÉDIAGRAPHIE</u> .....	102
<u>1. BIBLIOGRAPHIE</u> .....	102
<u>Références bibliographiques</u> .....	102
<u>Ouvrages consultés</u> .....	106
<u>2. FILMOGRAPHIE</u> .....	112

*Je dédie ce mémoire  
à tous ceux et celles  
qui ont l'audace et le courage  
de suivre le chemin de leur passion*

## REMERCIEMENTS

En premier lieu, j'aimerais particulièrement remercier mon directeur de recherche, Richard Bégin, pour sa présence rassurante tout au long de cette aventure. Sa sagesse et son énergie positive furent une source de motivation pour mettre à terme ce projet. Ses commentaires et conseils m'ont grandement aidé à persévérer. Sans oublier, bien sûr, notre goût mutuel pour la musique de Rush.

J'aimerais aussi remercier certains professeurs qui m'ont beaucoup influencé au cours de mon cheminement universitaire. Bernard Perron, Dominic Arsenault, Marion Froger, Michèle Garneau, vous m'avez encouragé avec votre passion pour le cinéma et votre dévouement pour votre enseignement.

D'un côté plus personnel, je tiens à remercier ma famille pour leur soutien moral et financier. À mes parents Michel et Manon, c'est grâce à votre éducation si j'ai pu me rendre ici aujourd'hui. Merci à mes frères Maxime et Benjamin pour leurs encouragements. Un petit mot également pour ma grand-mère Mariette qui m'a beaucoup aidé durant mon parcours universitaire.

Je tiens entre autres à souligner l'importance qu'ont eu mes amis durant ce périple. Merci à tous ceux avec qui j'ai pu rire, fêter et partager de bons moments afin de rendre tolérable la vie en rédaction. À ma gang de collègues de cinéma, Hugo Montembeault, Alex Ferraz, Félix "FillBilly" Brassard, Stéphane Vaillancourt et Félix "Viking" Leclerc, merci de m'avoir accompagné depuis toutes ces années à travers mes études en cinéma.

Aux personnes qui m'ont épaulé durant mes hauts et mes bas de leur propre et unique façon, je vous en suis fortement reconnaissant. Merci à Olivier Taillefer-Simard, Francis Michaud, Vincent Labelle, Marie-Pier Tardif, Jean-François Pilon, Simon Dulmag, Brian Element et Andréanne Beaupré.

## INTRODUCTION

Au moment d'écrire ces lignes, le film d'action en est à une période de renouveau. Avec l'arrivée sur nos écrans de la franchise *The Expendables* (2010, 2012, 2014), il est possible de constater que le genre puise dans ses racines. C'est d'ailleurs ce que soutient Harvey O'Brien en soulignant que le film d'action d'aujourd'hui récupère des éléments de l'époque du genre qu'il qualifie de « classique » : les années 80. Selon lui : « Finally, the genre seemed to come full circle [...] as *Die Hard 4.0* (2007) and the confusingly-titled *Rambo* (2008) resurrected iconic action heroes from the 1980's and placed them in hostile negotiation with the contemporary world » (2012, p. 16). Il précise que cette période « néoclassique » du film d'action marque la réapparition de figures héroïques classiques telles que John Rambo et John McClane. Comme le précise cet auteur : « These heroes remained reactive, decisive and victorious, but also acknowledged their age. This is indicative of a genre on an evolutionary cycle: not in a state of termination, but renewal » (2012, p. 16). L'exemple cinématographique par excellence pour illustrer ce constat demeure ladite trilogie de films *The Expendables*. Développés par Sylvester Stallone, ces films d'action permettent de voir le retour tant attendu d'acteurs iconiques des années 80 tels que Stallone lui-même, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Jean-Claude Van Damme et Chuck Norris. Un engouement concernant ces acteurs existe encore aujourd'hui. Il suffit de penser à la scène réunissant le *triumvirat* des films d'action des années 80 — Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone et Bruce Willis — dans le premier *The Expendables* (Sylvester Stallone, 2010). Ce moment cinématographique a été marquant pour les spectateurs, puisqu'il s'agissait de la première apparition sur un même écran de l'acteur Arnold

Schwarzenegger aux côtés de Sylvester Stallone<sup>1</sup>.

Il est pertinent de réfléchir aux raisons qui expliquent ce retour aux sources du film d'action. Que s'est-il passé dans l'évolution du genre pour qu'il y ait réapparition de certaines caractéristiques propres à la formule classique des années 80? Harvey O'Brien propose que ce retour aux bases constitue une conséquence relative à la période « postclassique » du film d'action : les années 90. À son avis : « The neo-classical action movie demonstrates a reaction against the displacement, relativism, illusionism and increasingly plastic reality of the post-classical period by a return to "old-school" virtues of decisive reaction to threats and traumas and a renewed commitment to the physicality of action » (2012, p. 89). Plusieurs facteurs, notamment l'arrivée du CGI (Computer Generated Imagery), auraient pendant cette période éloigné le film d'action de sa spécificité propre, à savoir l'expression physique associée à l'action directe du héros. Bien que le principal intérêt des films *The Expendables* ait été de ressusciter des acteurs iconiques du genre et de les placer dans une situation conflictuelle contemporaine, leur présence rend aussi honneur à cet excès corporel associé au film d'action classique. Ces films d'action contemporains proposent alors un regain pour l'aspect fondamentalement corporel du genre. Harvey O'Brien explique judicieusement cette particularité : « The effect of this renewed commitment to the physicality of action [...] speaks to the culture of 'old-school' fundamentalism where direct action [...] necessitates an experiential, kinesthetic sensation for cathartic effect » (2012, p. 90). Ce renouvellement de l'intérêt pour l'« expression physique de l'action » dans certains films d'action néoclassiques renvoie à la

---

1 Il serait pertinent de noter à ce sujet d'autres films d'action tels que *The Last Stand* (Kim Jee-woon, 2013) mettant en vedette Arnold Schwarzenegger dans son premier rôle principal depuis la fin de son mandat politique et *Bullet to the Head* (Walter Hill, 2012) avec Sylvester Stallone. Sans oublier *Escape Plan* (Mikael Hafstrom, 2013), une œuvre significative pour avoir réuni ces deux acteurs pour la durée complète d'un film.



caractéristique indispensable du film d'action classique : l'emphase sur le *corps*. Ce mouvement de retour aux sources du film d'action de nos jours influence les choix esthétiques et narratifs du genre, la série *The Expendables* étant probablement l'exemple le plus représentatif<sup>2</sup>.

### **Vers une hypothèse concernant le corps dans le film d'action**

Au regard de cette dernière période du genre, il serait intéressant de s'interroger sur le rôle qu'occupe le corps dans le film d'action. Le film d'action contemporain marque ainsi le retour de ces deux *stars* influentes de la période classique : Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone. Les années 80 ont été marquées par un type de héros arborant une musculature impressionnante, un nouveau modèle de figure héroïque que Susan Jeffords qualifie de « Corps rigide » (*Hard Body*) (1994). La réapparition sur les écrans de ce corps hypermusclé soulève plusieurs questionnements sur la relation entre le corps de l'acteur et la représentation du corps relative au genre de l'action. Ainsi, à partir des corps hyperboliques d'Arnold Schwarzenegger et de Sylvester Stallone, tous deux emblématiques de la période classique du film d'action pendant les années 80, serait-il possible d'avancer que la mise en scène du physique de l'acteur dans le film d'action demeure représentative de la conception héroïque de son époque? Cette recherche consiste en une analyse du corps de l'acteur dans le film d'action américain. La représentation du corps à l'écran étant traversée de discours, il sera pertinent d'explorer en quoi celui du héros peut être significatif d'une certaine culture. Plus précisément, nous examinerons les années 80

---

2 Il serait opportun d'ajouter la série des films *The Bourne* (2002, 2004, 2007) avec Matt Damon et les nouveaux *James Bond* (2006, 2008, 2012, 2015) avec Daniel Craig. Sans oublier la plupart des films de Jason Statham qui présentent un attrait pour cette « expression physique de l'action ». Un autre excellent exemple qui illustre parfaitement cet articulation du corps en action à l'écran demeure *John Wick* (Chad Stahelski, 2014) avec Keanu Reeves.

avec la période du cinéma dit « reaganien », laquelle a été marquée par une hypermuscultation de l'acteur de film d'action.

### **L'articulation d'une réflexion sur le corps**

Le corps de l'acteur sera au centre de l'analyse. Nous remettons en question principalement l'importance du corps de l'acteur dans la construction d'une figure héroïque propre au film d'action. Selon Vicente Sanchez-Biosca, étudier le corps à travers sa représentation au cinéma permet d'interroger le statut du corps dans notre société. La culture visuelle permettrait ainsi d'explorer les diverses conceptions corporelles contemporaines (1996, p. 7). Pour le film d'action, il est possible de déceler dans la période classique du genre une nouvelle conception héroïque à travers la représentation particulière des corps de Schwarzenegger et Stallone. Il apparaît opportun d'explorer comment la représentation du corps dans le film d'action, à travers les codes du langage cinématographique, contribue à ériger une figure héroïque. Le cinéma peut, par une mise en scène spécifique, transformer le corps réel de l'acteur en une figure iconique idéale à laquelle peut s'identifier le spectateur. Afin de bien appréhender une étude de la figure héroïque du film d'action classique, il sera question de trois pistes de réflexion. Tout d'abord, quelle est la construction héroïque spécifique au film d'action classique? Ensuite, comment le langage cinématographique se déploie-t-il pour représenter l'acteur et l'ériger en nouvelle figure héroïque? Et finalement, en quoi celle-ci reflète-t-elle particulièrement l'état d'esprit américain dit « reaganien »?

En nous référant à la démarche d'interrogation du statut du corps au cinéma, développée par Vicente Sanchez-Biosca (1996, p. 7-8), la structure de notre argumentation s'articulera autour de trois axes : l'imaginaire mythologique duquel s'inspire cette articulation héroïque du corps, la représentation spécifique du corps de l'acteur dans le film d'action classique et l'influence du contexte sociopolitique américain dans la construction de cette figure héroïque « reaganienne ». Notre intérêt repose principalement sur cet excès de corporalité popularisé par les corps démesurés, hyperboliques, de Schwarzenegger et Stallone. Premièrement, nous posons que la figure du héros d'action classique évoque une glorification de la corporalité qui renvoie au mythe du héros dans notre tradition occidentale. Avec l'exemple de John Rambo à l'appui, il sera question de la transfiguration cinématographique du corps réel de l'acteur en une nouvelle figure héroïque. En explorant l'imaginaire collectif relatif à l'héritage mythologique greco-romain, nous pourrions ainsi mettre en lumière la relation entre le *corps héroïque* du mythe et le *corps héroïque* du film d'action classique. Deuxièmement, en considérant la représentation du corps de l'acteur dans le film d'action classique, il sera pertinent de vérifier à quel point le corps de Schwarzenegger correspond à un nouveau paradigme, un nouveau modèle corporel pour incarner une figure héroïque. Une étude du corps de cet acteur à travers ses premiers rôles sera développée. Troisièmement, à notre avis, qu'il soit mythologique ou bien cinématographique, le *corps héroïque* demeure indissociable du contexte sociopolitique duquel il provient. C'est pourquoi une étude de la figure héroïque « reaganienne » sera développée en fonction de la comparaison de ces deux *stars*.<sup>3</sup>

---

3 Il est important de noter que les figures héroïques de Jean-Claude Van Damme et de Chuck Norris furent populaires dans les années 80. Par contre, ces acteurs, avec leur corps agile de professionnel d'arts martiaux, d'emblée moins spectaculaire que celui du culturiste, n'ont pas réussi à s'imposer davantage au cinéma. Une des principales raisons qui explique ce fait reste avant tout leur absence des grands studios hollywoodiens. C'est pourquoi il ne sera pas question de ces derniers dans cette analyse.

## MÉTHODOLOGIE

### Établissement d'un cadre théorique

Afin d'analyser la représentation du corps de l'acteur, il est intéressant de se référer à la sociologie du corps. Tel que le propose David Le Breton : « La sociologie du corps est un chapitre de la sociologie plus particulièrement attaché à la saisie de la corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires » (2012 [1992], p. 3). Le corps étant devenu un sujet d'étude populaire depuis les trente dernières années, les recherches abondent afin de mieux appréhender notre rapport à celui-ci. Dans la lignée des travaux de Marcel Mauss<sup>4</sup>, ce courant théorique conçoit le corps à travers ses usages sociaux et rompt avec la conception structuraliste biologique qui le pose comme expression naturelle de la personne. Le corps constituerait ici plutôt l'objet d'une construction sociale et culturelle. Dans cet ordre d'idées, nous aimerions nous inscrire dans cette veine théorique et ainsi proposer une étude de la représentation cinématographique des corps de Schwarzenegger et Stallone en rapport avec le contexte socioculturel des années 80. Comme Christine Detrez l'affirme : « Corps et société semblent indissociables [...] le corps est façonné par la société et pour la société, les deux niveaux interférant souvent » (2002, p. 221). Ce champ de la sociologie nous permettra de mieux appréhender l'importance du corps de l'acteur dans la construction de la figure héroïque des années 80.

---

4 Voir l'article « Les techniques du corps » (1934) de Marcel Mauss en ce qui a trait à la notion des usages sociaux du corps. Cet auteur a considérablement influencé l'émergence de la sociologie du corps.

## **1. La question du mythe**

Afin de bien cerner la question du corps dans le cadre de l'expérience du film d'action, il est primordial d'établir une base théorique assez large. Pour bien explorer toutes les pistes de recherche possibles et de mieux contenir le sujet, une approche interdisciplinaire sera préconisée. Comme point de départ, il est intéressant de retourner à la théorie du mythe élaborée par Joseph Campbell. Ce mythologue a décortiqué en profondeur l'un des mythes les plus importants de l'esprit humain : celui du héros. En s'appuyant sur son schéma héroïque, il est possible de remarquer une certaine ressemblance entre le récit mythologique et la structure narrative du film d'action classique. Concernant l'importance du corps chez le héros mythologique, il sera question des travaux des philosophes Michela Marzano et Antonella Besussi. Il n'est pas erroné de considérer Hollywood comme la nouvelle mythologie contemporaine, c'est pourquoi ce détour par le mythe nous permettra de mieux explorer la valeur héroïque associée au corps du héros du film d'action hollywoodien classique.

## **2. La question du film d'action**

Le film d'action étant omniprésent dans notre culture contemporaine, son importance en tant qu'objet culturel ne doit pas être occultée. Ainsi, pour analyser ce genre, l'apport des *Cultural Studies* se veut essentiel. Considérer le film d'action dans un rapport culturel demeure la lignée théorique de la plupart des écrits recensés. Bien qu'il ne s'agit pas ici d'une analyse de genre, il demeure important de recourir à ces études pour bien comprendre l'impact culturel et social du film d'action. Les principales théories utilisées pour décortiquer les thèmes et codes

cinématographiques de ce genre seront celles d'Harvey O'Brien, d'Eric Lichtenfeld, d'Yvonne Tasker et de Lisa Purse. En ce qui concerne précisément le spectacle du corps masculin, l'apport des *Gender Studies* représente une contribution importante. Le corps de l'homme à l'écran demeurant un sujet d'étude populaire, plusieurs théoriciennes ont ainsi examiné sa représentation dans le film d'action. Notre analyse aura principalement recours aux travaux d'Yvonne Tasker et de Susan Jeffords. Afin de bien argumenter cette étude du film d'action, d'autres théories spécifiques sur ce genre provenant de différentes sources serviront de suppléments informatifs.

### **3. La question du héros « reaganien »**

Concernant la figure du héros « reaganien » et partant du concept de « Corps rigide » de Susan Jeffords, nous examinerons précisément la représentation du corps dans le film d'action classique. Afin de bien saisir l'exemplarité de cette figure héroïque et de comprendre à quel point son impact dans l'histoire du cinéma a été important, plusieurs aspects doivent être explorés. Tout d'abord, il faut considérer la concrétisation du film d'action dans les années 80, ce que James Kendrick nomme le « Cinéma d'action pur » (*Pure Action Cinema*) (2009, p. 79). C'est à ce moment-là qu'un nouveau type de héros à la musculature impressionnante a vu le jour. Qu'il soit qualifié de « Corps rigide » par Susan Jeffords ou bien de « Corps hyperbolique » (*Hyperbolic Body*) par Harvey O'Brien (2012, p. 41), ce héros au corps hypermusclé occupe une place primordiale au sein de notre recherche. Tel que mentionné précédemment, ce corps hyperbolique sera spécifiquement celui d'Arnold Schwarzenegger et celui de Sylvester Stallone. Le parcours professionnel et cinématographique de ces deux *stars* reste emblématique de l'évolution du film d'action et de la société américaine des années 80. En décortiquant les rôles

de ces acteurs en rapport avec le contexte sociopolitique des États-Unis sous Ronald Reagan, il sera possible de comprendre l'importance de cette nouvelle figure héroïque que nous nommerons le héros « reaganien ».

### Corpus

Notre sélection de films à l'étude se concentrera principalement sur des films marquants par leur représentation des corps de Schwarzenegger et de Stallone. Tout d'abord, il serait difficile de ne pas analyser *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985). Considéré comme l'« ultime œuvre du genre » (*uber-text of the genre*) (O'Brien 2012, p. 1), ce film demeure probablement le plus emblématique de la période classique. Une étude de John Rambo, ce nouveau héros cinématographique, sera déployée en fonction du mythe du héros. Il est aussi propice de s'intéresser au contexte d'apparition du corps de Schwarzenegger à l'écran. Ce pourquoi les œuvres suivantes seront abordées : *Pumping Iron* (George Butler, 1977), *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982) et *The Terminator* (James Cameron, 1984). Bien que notre *corpus* s'éloigne ici quelque peu du genre de l'action, cette sélection des premiers films de Schwarzenegger demeure déterminée par l'articulation intéressante et significative du corps de cet acteur. Dès ses premiers films, Schwarzenegger sera filmé de manière à mettre en scène son imposante musculature. Ensuite, afin de bien cerner le corps du héros « reaganien », une comparaison sera effectuée entre Schwarzenegger dans son rôle de John Matrix (*Commando*, Mark L. Lester, 1985) et Stallone dans son rôle de John Rambo (*Rambo: First Blood Part II*, George P. Cosmatos, 1985). Nous terminerons le tout avec le film *Predator* (John McTiernan, 1987), une œuvre qui se présente comme annonciatrice de la fin de cette période et comme un

précieux indicateur du changement de figure héroïque à venir.

### **Quelques précisions...**

Comme l'explique Mark Gallagher : « The action film has historically been a “male” genre, dealing with stories of male heroism, produced by male filmmakers for principally male audiences » (1999, p. 199). Dans cette optique, il serait juste d'affirmer que le film d'action s'adresse principalement à la gent masculine. Bien que ce constat puisse très bien être infirmé par plusieurs films d'action mettant en scène une héroïne, il reste que cette divergence propre au genre nécessiterait une étude à part entière. Le choix de se concentrer seulement sur la dimension masculine du genre relève d'un souci de précision, et non pas d'un manque de considération. C'est pourquoi il ne sera pas question de la représentation du corps de la femme dans le film d'action. Il s'agit ici d'une analyse du corps masculin, sans toutefois y déceler un discours social sur la masculinité. À ce sujet, de nombreux théoriciens et critiques, notamment Tasker, Gallagher, O'Brien et Donovan, s'entendent pour dire que le film d'action présente le reflet de certaines angoisses sociales associées aux hommes. Tel que l'explique Barna William Donovan : «A large part of the history of the violent action film is really the history of modern masculinity. It is a history of how art reflects society's definitions of manhood, society's ideals of the perfect man, and how this genre reflects men's self-image» (2009, p. xi). Notre intérêt n'est pas de questionner en quoi les corps hypermusclés de Schwarzenegger et Stallone ont influencé la construction sociale de la masculinité occidentale. Au contraire, nous désirons analyser la représentation du corps dans le film d'action comme un spectacle cinématographique en soi. Nous considérons le corps, qu'il soit masculin ou féminin, comme la source de l'action, et donc



du spectacle. La sociologie du corps demeure ainsi pertinente pour saisir quelles sont les répercussions sociales concernant l'engouement pour ces corps hyperboliques. Avec cette approche, nous désirons mieux comprendre comment le physique de l'acteur conditionne la construction de la figure héroïque du film d'action.

## 1. LE CORPS MASCULIN DANS LE FILM D'ACTION

### **1.1. Le film d'action, un terrain d'analyse fertile**

Le choix d'opter pour une étude du corps masculin dans le film d'action ne relève pas du simple hasard. Le film d'action américain reste probablement l'un des genres les plus populaires et influents d'Hollywood. Tel que le présente Eric Lichtenfeld : « For more than three decades, the American action film has represented potent ideas of what America is – ideas that are founded on even more fundamental myths of what America has been » (2007 [2004], p. 8). Il est possible d'expliquer la longue existence du genre de l'action par sa résistance particulière face aux changements sociaux. Dans son étude du film d'action contemporain, Lisa Purse affirme que : « Action cinema's cultural and commercial resilience can be partly explained by its adaptability. As my attempt to classify the films at my local multiplex illustrates, contemporary action cinema is a resolutely hybrid form » (2011, p. 1). Sa faculté d'adaptation lui a permis de perdurer à travers le temps et d'évoluer parmi plusieurs phases pour devenir, à notre avis, un précieux outil d'analyse sociale ainsi qu'un des genres les plus importants de notre culture contemporaine. De plus, la facilité avec laquelle un film d'action peut s'hybrider avec d'autres genres tels que l'horreur, la comédie ou bien la science-fiction, et par le fait même, de se renouveler, permet d'atteindre un plus large public. Cet alliage entre *adaptabilité* et *hybridité* explique en partie ce qui a permis au film d'action de résister et de s'instaurer comme étant le genre le plus influent d'Hollywood.

## 1.2. Une étude spécifique du corps masculin

À notre avis, il y a un intérêt à explorer le corps, ici de l'homme, dans le film d'action. En effet, le film d'action est devenu le nouveau porte-étendard de tout récit narratif en lien avec une aventure extraordinaire où le protagoniste principal doit prouver son statut héroïque par ses actions. Comme l'exprime Richard Slotkin, le film d'action constitue le genre le plus important, un amalgame des éléments narratifs essentiels de tous les autres genres orientés vers l'action tels que le western, le film d'horreur, le film de gangsters, le film de guerre, le film de science-fiction ou encore le film de cape et d'épée (Slotkin dans Lichtenfeld 2007 [2004], p. xi). Ainsi, le film d'action constitue une excellente source pour analyser le rapport entre *corps* et *cinéma*. Un discours spécifique sur le corps masculin s'y trouve véhiculé, différent de celui proposé dans les autres genres cinématographiques. Tel que l'explique Lisa Purse, les genres en soi ne sont pas des catégories fixes et stables. Au contraire, ils sont sujets aux changements sociaux et culturels qui les redéfinissent constamment. (2011, p. 1). C'est pourquoi ce discours sur le corps reste bien sûr indissociable de la société américaine et des techniques de production hollywoodienne. Il ne s'agit pas ici d'une étude du genre en soi, mais il demeure essentiel de considérer l'aspect générique du film d'action pour bien appréhender la question du corps masculin. Dans son dernier livre *The Hollywood Action and Adventure Film* (2015), Yvonne Tasker propose une analyse exhaustive de la théorisation du genre de l'action depuis ses débuts. Cet ouvrage nous permet de mieux appréhender la représentation du corps de l'acteur propre au film d'action.

### 1.3. La question de l'*action* au cinéma

Avant tout, il demeure opportun de poser la question : qu'est-ce que l'*action* au cinéma? Selon Yvonne Tasker : « For action the key sign is the movement of the body through space; the body is central to action whether it is superhuman or simply enhanced. Heroic bodies both withstand and inflict violence » (2015, p. 5). L'action au cinéma pourrait entièrement reposer sur l'idée du *mouvement* du corps de l'acteur à l'écran. Ainsi, le corps se situe ici comme nexus de la conception de l'action. D'un côté, il y a le mouvement du corps devant la caméra. De l'autre côté, il y a l'idée de l'articulation spécifique du langage cinématographique pour montrer ce mouvement corporel. Comme l'explique Yvonne Tasker : « Both the action body and action spectacle is characterized by movement: from the lengthy depictions of pursuit and combat to the explosions that feature so prominently in action spectacle » (2015, p. 5). Il est question d'action du corps de l'acteur à l'écran (« action body »), mais aussi de comment le langage cinématographique se déploie pour représenter une spectacularisation de ce mouvement (« action spectacle »).<sup>5</sup> C'est aussi ce que pose Sébastien Boatto : « Dans l'*actionner* [le film d'action], le maître mot est le mouvement. Mobilité devant la caméra d'abord, puis, de plus en plus, la caméra elle-même s'est animée » (2007, p. 81). En ce sens, le mouvement du corps reste au cœur du film dit d'*action*. Il s'agit ainsi d'un *spectacle du mouvement du corps de l'acteur* lorsqu'il est question de l'*action* au cinéma.

---

5 Ce qui peut paraître paradoxal concernant le spectacle « fixe » des corps de Schwarzenegger et Stallone. En effet, le culturiste est souvent représenté de façon à montrer la magnificence de sa musculature, précisément par des poses souvent « statuesques » renvoyant aux compétitions de *bodybuilding*. Cet attrait particulier pour leur physique hyperbolique justifie notre choix de se concentrer spécifiquement sur ces deux acteurs.

## **1.4. Un spectacle corporel**

### **1.4.1. La scène d'action**

Dans cet ordre d'idées, l'action au cinéma suppose une *spectacularisation* du corps. Il est souvent question de *scènes d'action*, où l'instant d'un moment, les codes du langage cinématographique (plans, mouvements de caméra, montage) se déploient spécifiquement dans l'intérêt de filmer le corps en mouvement de manière spectaculaire. Tel que le précise Yvonne Tasker : « Action is associated with a particular kind of scene or spectacle (explosions, chases, combat) » (2015, p. 12). La dite *scène d'action* se distingue ainsi par certaines caractéristiques récurrentes qui la définissent. Sébastien Boatto décrit les éléments de la scène d'action dans le film d'action hollywoodien. Tout d'abord, il en existe trois types impliquant le corps de l'acteur : le combat, la poursuite et les explosions (Boatto 2007, p. 79). Le combat se décline en quatre catégories qui peuvent se combiner : les bagarres au corps à corps, celles à l'arme blanche (couteaux, épées), celles à l'arme à feu et finalement, le combat avec véhicules (Boatto 2007, p. 79).<sup>6</sup> Cette dernière catégorie se conclut souvent en poursuite où le héros doit affronter ses ennemis avec la puissance que fournit tout moyen de transport (voiture, moto, char d'assaut, engin de chantier, etc.). À son tour, la poursuite peut très bien se rapporter à l'explosion. Que ce soit par les dommages collatéraux causés par ces engins fonçant à toute allure ou bien par une finale explosive où l'un des deux véhicules (ou les deux) éclate en morceaux lors d'un accident.

---

6 La relation entre le corps et les armes technologiques (armes à feu et véhicules) demeure intéressante. Contrairement au combat corps à corps, recourir à ce type de « puissance technologique » modifie le rapport de force entre adversaires. Ainsi, la supériorité corporelle s'annule et devient inutile devant ces dispositifs qui nécessitent une maîtrise technique (tirer avec un fusil, conduire une voiture). Concernant le rapport du corps avec les armes à feu dans le film d'action, se référer à l'article « Gunfire » (2000 [1995]) de Jason Jacobs.

Par contre, l'explosion n'est pas directement liée à la poursuite. Elle demeure un élément fondamental qui définit la scène d'action, et par extension le film d'action, au même titre que le combat et la poursuite. En ce sens, il est question de mettre en scène un héros qui doit faire preuve de prouesses corporelles pour faire face aux menaces. La scène d'action permet ainsi de mettre l'emphase sur une spectacularisation du corps de l'acteur à travers différents exploits considérés héroïques du personnage principal.

Par exemple, le film *Cobra* (George P. Cosmatos, 1986) présente Sylvester Stallone dans le rôle du policier Marion « Cobra » Cobretti. La séquence finale demeure pertinente pour examiner les éléments de l'action. D'une durée d'environ quinze minutes, elle se divise en trois parties : une fusillade, une poursuite (avec véhicule et à pied) et une confrontation finale au combat corps à corps. Bien sûr, de nombreuses explosions font aussi partie intégrante de la fin de ce film. Tout d'abord, l'action débute quand Cobra et la fille qu'il protège, Ingrid (Brigitte Nielsen), se font attaquer alors qu'ils sont dans un motel. Une longue fusillade éclate entre Cobra et la bande de motards à la solde du méchant, le Night Slasher (Brian Thompson). Encerclés par de nombreux ennemis, Cobra élimine plusieurs de ceux-ci avec en utilisant diverses armes à feu. Réussissant à mettre le feu à ce lieu, les motards obligent Cobra et Ingrid à s'enfuir. Une longue poursuite s'ensuit montrant alors Stallone dans le coffre d'un camion mitraillant tous ses adversaires qui le pourchassent en moto. Ingrid perd la maîtrise du véhicule suite à un accident. Les deux protagonistes en sortent et s'enfuient à pied à travers un champ de plantation d'oranges. Cobra continue d'éliminer ses assaillants en leur tirant dessus. Ces derniers finissent par entrer dans une forge. Ingrid tente tant bien que mal de s'enfuir, tandis que Cobra utilise tous les moyens nécessaires pour abattre furtivement les méchants. Après les avoir tous tués, notre

héros se retrouve en confrontation finale avec le Night Slasher. Un combat à l'arme blanche éclate. Cobra réussit à triompher en empalant son adversaire sur un crochet de métal suspendu. Ainsi, à travers toutes ces scènes d'action, il y a spectacularisation du corps de Stallone dans des situations d'accomplissement héroïque, que ce soit une fusillade, une poursuite ou encore un combat au corps à corps avec son antagoniste principal. Pour faire face à la menace, Cobra met à l'épreuve son *corps héroïque*. Il doit résister, combattre et finalement vaincre ses ennemis. Le corps de l'acteur reste constamment filmé en mouvement pour attester de la maîtrise du héros sur les événements. Selon certains auteurs, l'action au cinéma se résumerait par une performance corporelle. Eric Lichtenfeld insiste sur ce fait : « Obviously, the foundation for defining the action movie must be that the films showcase scenes of physical action, be they fistfights, gunfights, swordfights, fights against nature, or other derring-do. Some might go so far as to claim this to be the only criterion » (2007 [2004], p. 5). Lorsqu'il est question d'*action* au cinéma, il est question du *corps* de l'acteur. Dans cet ordre d'idées, ce concept renvoie-t-il à un *mode*, une manière spécifique de filmer le corps en mouvement ou est-il possible de référer à un *genre* en soi?

#### **1.4.2. L'action, un *mode* ou un *genre*?**

Yvonne Tasker aborde l'action au cinéma comme : « a mode of filmmaking and as a significant genre of American cinema » (2015, p. 1). Il est opportun de noter que deux visions de l'action au cinéma existent chez les critiques et théoriciens. Il est souvent question de l'action comme *mode* ou de l'action comme *genre*. La première sous-entend une manière spécifique de mettre en scène les actions d'un héros, mais qui ne reste pas associée à un genre en particulier. Il

s'agit ici à proprement parler de *séquences d'action*. Celles-ci peuvent se retrouver dans d'autres genres tels que la science-fiction, l'horreur ou même la comédie. Opter pour l'action au cinéma comme *mode* revient à dire que le film d'action existe depuis l'avènement du cinéma. Selon Yvonne Tasker : « While for some it defines Hollywood cinema since the 1980s, spectacle based around movement on screen and rhythmic editing has undoubtedly been an important element, and a central selling point of American films for decades » (2015, p. 14). En ce sens, l'intérêt pour filmer le corps en action reposerait sur la relation particulière entre la caméra et le corps humain. Au contraire, la deuxième conception de l'action renvoie au *genre* de l'action. Le film d'action constituerait ici un genre spécifique qui s'est concrétisé à l'aube des années 80. Comme l'explique Tasker : « Action became a widely used term in promotion and reviewing to signal films as generic, rather than describing one element of a film's repertoire of pleasures or a type of sequences » (2015, p. 42). Dans son étude du film d'action, cette auteure propose les deux choix. Il est possible de considérer l'action au cinéma comme un mode, une façon de filmer le corps en mouvement qui se retrouve au cœur du cinéma, tout en concevant que le film d'action représente un genre résumant tous les autres genres orientés vers l'action auparavant (western, film de guerre, film de gangsters, etc.). Nous adhérons principalement au deuxième choix, c'est-à-dire considérer le film d'action dans une conception générique. Cela constitue l'avis de plusieurs auteurs cités dans cette étude. Par exemple, Eric Lichtenfeld précise que cette époque correspond à l'« Âge d'or » (*Golden Age*). James Kendrick, quant à lui, insiste aussi sur ce point en nommant cette période le *Pure Action Cinema*. Nous préférons l'appellation d'Harvey O'Brien qui qualifie les années 80 de période « classique » du film d'action. Notre choix repose précisément sur la nécessité d'aborder le corps de l'acteur dès les débuts du genre.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Pour une étude complète de l'évolution de l'action au cinéma depuis son avènement, se référer à l'étude d'Yvonne Tasker : *The Hollywood Action and Adventure Film* (2015).



## 1. 5. Des corps spectaculaires

### 1.5.1. Pour une *analyse corporelle* du genre

Le mouvement, principalement celui du corps de l'acteur, demeure l'élément central du film d'action. C'est ce que soutient Yvonne Tasker : « Movement of the elements within the frame and the impression of movement achieved via cutting operate crucial aspects of the orchestrated design of an action aesthetic. Though conventions have changed over time, the centrality of movement has remained » (2015, p. 49). Dans cette approche, le film d'action a permis à une multitude d'acteurs de connaître la célébrité grâce à leurs prouesses physiques et leur musculature impressionnante. Ce genre constitue un large panorama de corps différents demeurant en correspondance avec les standards sociétaux de leur époque. Partant de Clint Eastwood dans son rôle de *Dirty Harry*<sup>8</sup> et Charles Bronson des années 70 au « Corps rigide » des années 80 (Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone), en passant par les maîtres des arts martiaux (Bruce Lee, Chuck Norris, Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme, Jet Li et Jackie Chan), pour en arriver au « Héros commun » (*Common Man Hero*) (Lichtenfeld 2007 [2004], p. 116) des années 90 (Bruce Willis, Mel Gibson, Nicolas Cage, Keanu Reeves, Harrison Ford), plusieurs corps ont représenté, à tour de rôle, une époque, une idéologie, un style ou une catégorie du film d'action. Il serait ainsi possible d'établir une *analyse corporelle* évolutive de ce genre à travers les années. À cet égard, Harvey O'Brien définit quatre périodes dans l'histoire du film d'action qu'il décortique selon plusieurs films représentatifs du genre. Il explique : « The

8 Eric Lichtenfeld considère cet acteur dans le rôle de l'inspecteur Harry Callahan comme le « vrai archétype du héros du film d'action » (2007 [2004], p. 23).

history of the action film may therefore be divided into evolutionary stages with a rough chronology falling into formative, classical, post-classical, neo-classical phases » (2012, p. 12). Cette catégorisation demeure particulièrement intéressante pour analyser comment le film d'action reste en constante évolution. Notamment en ce qui a trait à la notion du corps de l'acteur, puisque chaque phase possède son modèle-type. Toutefois, cet auteur ne s'attarde pas à examiner cet aspect précis. C'est pourquoi il serait judicieux ici de reprendre cette classification en considérant le corps de l'acteur comme un indicateur pertinent de l'évolution du genre. En repérant l'articulation spécifique d'un corps à l'écran en fonction de son époque, il nous apparaît possible d'appréhender une analyse corporelle d'une figure héroïque cinématographique. Nous nous concentrerons sur la période classique dans le cadre de cette étude afin d'examiner précisément ces corps spectaculaires qu'ont été celui de Schwarzenegger et celui de Stallone.

### **1.5.2. La prédominance de *corps spectaculaires***

Si le film d'action présente une spectacularisation du mouvement du corps de l'acteur, ce corps se doit d'être *spectaculaire*. C'est ce que soutient Yvonne Tasker dans son ouvrage marquant sur l'étude du corps masculin au cinéma : *Spectacular Bodies* (1993). Cette auteure relève l'importance du film d'action participant à l'élaboration de nouvelles représentations de la masculinité à l'écran. Elle propose que ce genre demeure marqué par de nombreux acteurs qui ont influencé chacun à leur tour la construction sociale de la masculinité occidentale contemporaine. Son étude du corps masculin contribua grandement aux *Gender Studies*. Elle explique : « *Spectacular Bodies* emphasizes the eroticized display of built male bodies [...] functioning thematically as a site of power and powerlessness – the hero's physically powerful

body set in a scenario of struggle against obstacles physical and social » (2015, p. 60). Dans ce livre, elle s'intéresse particulièrement à Schwarzenegger et à Stallone, mais aussi à Jean-Claude Van Damme. Son principal argument repose sur l'idée que l'action au cinéma se veut une justification narrative pour la surenchère de corps spectaculaires à l'écran. Des acteurs au physique surdimensionné sont placés dans des situations où le recours à l'action demeure nécessaire afin de prouver leur puissance et leur magnificence corporelle. Comme cette auteure le présente : « Yet popular cinema is as much concerned with visual pleasure as it is with narrative development and in the action cinema visual display is elevated to a defining feature of the genre » (Tasker 1993, p. 6). Le plaisir visuel repose ainsi sur l'exposition (« display ») de corps à la musculature spectaculaire, hors de l'ordinaire. Dans le film d'action classique, l'importance accordée au corps de l'acteur devient un prétexte pour mettre en scène plusieurs exploits corporels. Tel que l'explique cette auteure : « Indeed it is the emphasis on *action* in these films which both legitimates, through the affirmation of an active understanding of masculinity, and provides a narrative justification for such physical display » (Tasker 1993, p. 2). Il y a donc prédominance de corps au physique impressionnant dans le film d'action des années 80. Il est d'ailleurs approprié de souligner que le côté spectaculaire de ces corps à l'écran repose particulièrement sur leur étonnante *musculature*.

## **1.6. La figure du culturiste**

### **1.6.1. Une musculature spectaculaire**

La période classique du film d'action demeure principalement constituée de ce que Yvonne Tasker nomme le « Cinéma musculaire » (*Muscular Cinema*) (1993, p. 1). C'est-à-dire un cinéma qui met l'emphasis sur l'exhibition de la musculature du corps masculin en action. À travers ce « Cinéma musculaire », plusieurs acteurs ont connu leur popularité par leurs prouesses physiques, tel que nous l'avons déjà noté, incitant Yvonne Tasker à les surnommer les « Héros musculaires d'action » (*Muscular Action Heroes*) (1993, p. 1). Comme le précise Harvey O'Brien concernant le corps de l'acteur : « Though narrative and theme unite the avengers films of Bronson and Eastwood [...] Norris, Van Damme and Seagal [...] and Stallone and Schwarzenegger (emphasising musculature), their visual pleasures (and level of spectacle and display) are different » (2012, p. 43). Il est intéressant de constater que le plaisir de voir le spectacle de ces corps en action dépend du physique de chaque acteur. Pour le film d'action des années 80, la conception américaine du héros ainsi que l'articulation du récit ne diffèrent pas de film en film. Par contre, comment le corps sera mis en valeur à l'écran reste intimement lié au physique de l'acteur en question. Un film mettant en vedette un corps agile et rapide comme celui de Jean-Claude Van Damme n'offrira pas le même plaisir à voir l'acteur en action qu'un film présentant un corps statique à la musculature imposante et surdéveloppée comme celui d'Arnold Schwarzenegger. Il y a ainsi une distinction à faire entre le type de plaisir visuel associé à ces différents corps des « Héros musculaire d'action ». Malgré tout, le film d'action des années 80, à ce moment plus que jamais, insiste sur l'imposante musculature développée de ses

acteurs. Ce constat coïncide avec la concrétisation du culturiste comme nouveau modèle corporel.

### 1.6.2. Un nouveau modèle corporel

L'arrivée d'Arnold Schwarzenegger et de Sylvester Stallone sur les écrans a causé tout un changement. Yvonne Tasker insiste sur ce point : « These two stars provided the most publicised, most visible image of the figure of the muscular male hero who had come to dominate the American action cinema of the 1980's » (Tasker 1993, p. 1). Avec ces deux acteurs au physique surdimensionné, il est maintenant question d'une emphase particulière concernant les muscles du héros. Ces deux corps hypermusclés, fiers représentants du *bodybuilding*, ont popularisé à eux seuls un nouveau standard corporel pour la figure héroïque du film d'action classique. Il est possible de remarquer que cette musculature impressionnante reste associée à un sentiment d'hyperpuissance que possède maintenant le héros de ce genre. Tel que le présente Eric Lichtenfeld : « This model of hero signified a previously unseen standard of masculinity and tapped directly into the warrior myths and racial politics of America's frontier past. [...] he wrought destruction that was proportional to his overdeveloped physique, weaponry and combat skills » (2007 [2004], p. 60). Le corps de l'acteur se doit d'être musclé et non chétif. La musculature hyperbolique de l'acteur devient un prérequis pour représenter des personnages à l'écran. Il suffit de penser aux figures héroïques telles que Conan le barbare et John Rambo, tous deux arborant un physique surdéveloppé. En ce sens, le héros hypermusclé du film d'action des années 80 correspond à une nouvelle conception héroïque propre à cette décennie. Il en sera question dans cette étude en analysant comment le langage cinématographique s'articule pour

montrer le corps à l'écran pendant cette période. Différentes échelles de plans de l'acteur en action permettent de glorifier le corps machinique de ce nouveau type de héros. Plus que jamais, le corps en devient un spectacle en soi. Comme l'explique Harvey O'Brien : « The body is threatened with death, yes, but also injury, torture and trial. Importantly though, the body is also the site at which this trauma can be overcome by strength of will » (2012, p. 45). Il est donc question d'une nouvelle articulation cinématographique du corps masculin où la musculature impressionnante de l'acteur devient la principale source du plaisir visuel.

### **1.6.3. Le culturiste, une masculinité puissante?**

Ce corps hyperbolique a bien sûr suscité un questionnement intéressant sur la représentation de la masculinité au cinéma. Dans son étude au sujet de la masculinité représentée à l'écran, Yvonne Tasker s'intéresse aux répercussions sociales de ce modèle corporel soi-disant hypermasculinisé. Celle-ci souligne certaines contradictions dans cette représentation du corps masculin : « An analysis of the figure of the male bodybuilder as a movie star needs to acknowledge that as the muscular hero is caught by the camera, he is both posed and in motion at the same time » (1993, p. 77). La *star* culturiste devient passive *et* active, provoquant une contradiction avec le rôle actif conventionnel des acteurs de cinéma. La façon dont est filmé Schwarzenegger met l'emphase sur son corps, telle une séance de photos durant une compétition de *bodybuilding*. L'intérêt demeure de voir le corps en action, mais le langage cinématographique s'articule aussi de façon à *exposer* sa magnificence et sa puissance. Yvonne Tasker relève cette ambiguïté propre à la figure du culturiste qui ne se retrouve pas dans les autres représentations cinématographiques du corps masculin : « If, for some, the figure of the

bodybuilder signals an assertion of male dominance, an eroticising of the powerful male body, for other critics it seems to signal and hysterical and unstable image of manhood » (1993, p. 80). Elle mentionne que la *star* culturiste se place en contradiction avec la conception classique du corps masculin comme sujet actif au cinéma, et par extension, en contradiction avec la construction sociale de la masculinité contemporaine. Elle insiste principalement sur l'intrigante dichotomie de ce corps hypermusclé. « The muscular body of the action star seems to provide a powerful symbol of desire and lack. The body is offered for display as both a static object of contemplation and, in the acting out of the hero's achievements, as both subjected and triumphant » (1993, p. 80). Bien que l'ambiguïté soulevée par cette nouvelle représentation soit pertinente, notre intérêt envers l'influence de ce corps se situe au niveau de la *corporalité* elle-même. Nous ne désirons pas prolonger cette étude de la masculinité à l'écran, mais bien aborder comment ce *parangon de chair cinématographique* a bouleversé la représentation du corps au cinéma. Le corps hyperbolique de Schwarzenegger et de Stallone s'est imposé comme le modèle par excellence pour le héros du film d'action des années 80, érigeant le culturiste comme une *star* et influençant les débuts d'une culture corporelle en expansion. C'est ce qui justifie notre intention d'effectuer une analyse corporelle de cette nouvelle figure héroïque du film d'action.

## **2. LA VALEUR HÉROÏQUE DU CORPS**

La figure héroïque du film d'action des années 80 est représentative d'un physique hyperbolique. La musculature démesurée de l'acteur demeure un critère spécifique dans la conception du héros dans ce genre à cette époque. L'intérêt pour le corps du culturiste comme modèle corporel reste impressionnant. Pourquoi les corps musclés de Schwarzenegger et de Stallone sont-ils soudainement devenus appropriés pour incarner des personnages héroïques? Nous soulevons ainsi la possible valeur héroïque associée au corps musclé dans notre société occidentale. Se pourrait-il que la musculation chez l'homme représente un potentiel héroïque qui renvoie à la conception mythologique de la figure du héros? Nous avançons que la figure héroïque du film d'action classique évoque une glorification du corps musclé associée aux figures héroïques mythologiques. Il sera précisément question d'une analyse de la figure héroïque emblématique du film d'action classique : John Rambo. À travers une étude de la représentation du corps de Stallone, nous pourrions constater comment le film d'action puise dans l'imaginaire mythologique afin de proposer de nouvelles figures héroïques. Le corps de l'acteur incarnant cette figure devient ici la jonction entre la dimension mythologique et la dimension cinématographique d'une construction héroïque.

### **2.1. La figure cinématographique du héros**

#### **2.1.1. Le cinéma, nouvelle mythologie contemporaine**

La mythologie consiste en un *corpus* infini d'histoires fictionnelles fonctionnant comme un



système de croyances propre à une culture ou à une civilisation. Ce réservoir de l'imaginaire collectif permet à l'être humain de se connecter à une certaine « tapisserie globale de l'univers » (Bartlett 2009 [2008], p. 15). Selon Joseph Campbell : « La fonction principale de la mythologie et du rite a toujours été de fournir à l'esprit humain les symboles qui lui permettent d'aller de l'avant et l'aident à faire face à ces fantasmes qui le freinent sans cesse » (2010 [1949], p. 21). Nous aimerions considérer comment le cinéma américain parvient aussi à fournir au spectateur certains symboles en récupérant des figures dans la mythologie occidentale. À notre avis, un processus de récupération du mythe, celui du héros dans le cadre de notre étude, permet de créer de nouvelles figures propres au cinéma. Cela principalement grâce à un possible pouvoir de figuration par l'image. Il est possible d'affirmer en ce sens que le cinéma, principalement le cinéma hollywoodien, est devenu aujourd'hui notre nouveau réservoir de mythes<sup>9</sup>. Il suffit de constater comment le cinéma américain présente une constante réappropriation et reformulation de certains mythes universels. Tel que le philosophe Jean Ungaro le précise : « Certaines sociétés on fait ainsi du cinéma la forme privilégiée par laquelle le mythe est réinventé quotidiennement et est donné à voir dans un récit strictement identique à des millions de spectateurs, même lorsqu'il s'agit de mythes très anciens dont le film renouvelle la figuration » (2005, p. 104-105). Le cinéma possède sans aucun doute un pouvoir de représentation qui lui permet d'ériger une figure spécifique à un degré mythique. Le héros américain dans le film d'action se veut un exemple pertinent pour analyser cette possible récupération mythologique de la figure du héros.

---

9 Nous utilisons le terme « notre » au sens inclusif. C'est-à-dire qu'en tant que société québécoise, nous vivons sous l'influence de la culture américaine, que ce soit par notre proximité géographique ou bien encore notre proximité culturelle. Notre situation demeure idéale afin que nous soyons imprégnés de leurs « mythes », tout en faisant preuve de perspective par une vision tout à fait différente. C'est en ce sens que nous posons Hollywood comme « notre » nouvelle mythologie contemporaine occidentale.

### 2.1.2. Le héros américain et l'apologie du « dépassement » individuel

Le cinéma américain propose constamment de nouvelles figures héroïques. La construction héroïque de ces figures cinématographiques reste intimement liée avec la culture américaine. Comme le développe Lisa Purse, le film d'action se répercute à travers la planète en propageant les principes fondamentaux d'une « mythologie nationale » des États-Unis, c'est-à-dire : « [...] a set of ideas celebrating an individualism heroism that can be traced back to classical mythology and equally to a Christian tradition to which “martyrdom and sacrifice are central” » (2011, p. 4-5). De par son impact sur la société américaine, voire sur le monde entier, Hollywood influence grandement les gens en promouvant des valeurs fondamentalement ancrées dans la mentalité des Américains. Ce processus s'inscrit ainsi en continuité avec la mythologie gréco-romaine et la religion judéo-chrétienne. Il est possible de considérer une récupération de la figure mythologique du héros à des fins américano-centristes. Précisément, la symbolique associée à la figure du héros correspond au développement de la psyché individuelle. Sarah Bartlett l'explique ainsi : « Comme le héros est soumis à des épreuves, son voyage symbolise la prise progressive de conscience de son potentiel psychologique inutilisé. Il représente aussi le développement de la conscience et la croissance interne, le voyage même de la vie d'une personne » (2009 [2008], p. 18). En ce sens, il est fascinant de remarquer que la figure du héros américain peut symboliser une certaine mentalité américaine.

Il est pertinent à ce sujet de s'inspirer du travail de Serge Tisseron sur le pouvoir de l'image dans notre société occidentale contemporaine. Ce psychanalyste offre un point de vue intéressant sur la figure héroïque américaine au cinéma. Selon lui, la puissance des images,

qu'elles soient mentales ou matérielles, demeure entièrement relative au rapport que chaque culture entretient avec ces images. Dans notre société, le pouvoir de transformation de l'image<sup>10</sup> s'est énormément développé; résultat de l'encensement des multiples transformations que peut opérer le sujet sur le monde. Il précise : « La prévalence accordée à la mise en œuvre des schèmes de transformation sur celle des schèmes d'enveloppe a contribué au développement d'une idéologie du héros solitaire que rien n'arrête, force mue par un désir de transformation du monde ou de lui-même dans ce qu'il est convenu d'appeler un "dépassement" » (Tisseron 2010, p. 239-240). Évidemment, le héros du film d'action américain se fait l'emblème cinématographique par excellence de cette apologie du « dépassement » individuel. Mais encore : « C'est de ce mouvement que témoignent la plupart des mythologies que l'Occident s'est construites pour y jouir de son propre reflet, depuis la quête du Graal jusqu'aux aventures de Tintin » (2010, p. 240). En ce sens, le film d'action américain s'inscrit dans cette tradition occidentale d'œuvres fictives encensant un héros qui *peut et doit se* « dépasser » individuellement. Bien que le mythe du héros soit universel, son adaptation cinématographique dans le film d'action demeure construite dans le but de s'adresser à un public contemporain. Jean Ungaro l'exprime ainsi : « Le cinéma occupe une place singulièrement importante dans l'édification de la conscience américaine. Sans le cinéma, grand pourvoyeurs d'images, de sons et de récits épiques, les grands mythes américains n'existeraient pas ou seraient très différents de ce que les grandes fictions cinématographiques en ont fait » (2005, p. 12). Il s'agit exactement de ce processus : le film d'action américain renouvelle la figuration du très ancien mythe du héros pour un spectatoriats contemporain.

---

10 Selon Tisseron, l'image peut être porteuse de la représentation d'une action, et non pas juste d'un objet qu'elle évoquerait. Tels les icônes et symboles, cette capacité de l'image à générer le « mouvement » est ce qu'il explique par la fonction de transformation de l'image (Tisseron 2010, p. 239-240).

## **2.2. La figure mythologique du héros**

Selon le mythologue Joseph Campbell, la figure du héros reste un archétype qui se retrouve dans toutes les civilisations. Étant l'un des premiers mythes de l'esprit humain, elle existe depuis le début de l'humanité, et ce, dans toutes formes de mythologies à travers le monde. Comme l'explique cet auteur : « Les archétypes qu'il s'agit de découvrir et d'assimiler sont précisément ceux dont s'inspirent, à travers la longue suite des civilisations humaines, les symboles fondamentaux du rituel, de la mythologie et de l'imagination » (2010 [1949], p. 27). Chaque société, chaque culture possède ses propres figures héroïques. C'est ce qui explique pourquoi la conception d'un héros américain ne sera pas celle d'un héros africain ou un héros asiatique, par exemple. Il est possible de constater que la figure du héros évolue, mais que le récit de son aventure reste le même. Comme l'explique Campbell : « Que le héros soit ridicule ou sublime, grec ou barbare, juif ou gentil, son périple varie peu, en ce qui touche l'essentiel [...] on ne trouvera qu'étonnamment peu de différence dans la morphologie de l'aventure, entre les rôles dévolus aux personnages ou les victoires remportées » (2010 [1949], p. 43). Ce mythologue a entrepris de décortiquer cet archétype qu'est celui du héros. Dans son travail titanesque sur la figure du héros, il expose un « schéma héroïque » se retrouvant à la base de tous les récits héroïques<sup>11</sup>. Il pose que tous les mythes répondent aux mêmes schémas archétypaux. Mais la figure du héros, quant à elle, représente un symbole fondamental pour l'être humain. Si, comme le prône Campbell, la fonction du mythe est de procurer les symboles nécessaires pour que l'individu puisse évoluer (2010 [1949], p. 21), la figure du héros du film d'action classique reste

---

11 Il en sera question plus loin dans ce chapitre en fonction de la formule classique du film d'action.

en ce sens pertinente pour comprendre la société américaine des années 80.

Dans cet ordre d'idées, il est possible de considérer le héros américain comme une transfiguration cinématographique de la figure mythologique du héros. Schwarzenegger et Stallone présentent le physique parfait pour incarner l'idéal héroïque issu de l'imaginaire collectif du film d'action des années 80. Cet idéal du corps n'était pas nouveau, puisqu'il renvoie à la glorification du corps musclé de l'Antiquité grecque. Comme l'explique Pia Pandelakis : « La fascination pour le muscle démesuré n'apparaît pas avec le film d'action. L'idéal antique du corps, avec des enjeux différents, s'attachait déjà à ce corps sain, résultat de l'effort » (2013, p. 195). Nous posons que la musculature de l'acteur est précisément ce qui véhicule la valeur héroïque. En d'autres mots, le corps hyperbolique de l'acteur servirait à témoigner de la perfection corporelle associée à la conception de l'héroïsme occidental. Ce que Jean Ungaro explicite clairement : « Le corps du héros, par sa représentation, atteste de la perfection de l'idéal signifié par sa présence sur l'écran » (2010, p. 143). Il demeure opportun de vérifier quel est précisément cet idéal associé au corps du héros dans le mythe.

### **2.2.1. Glorification de la corporalité**

Il est pertinent de préciser que la *performance corporelle* reste à la base de l'héroïsme occidental. C'est par son corps que le héros atteste de son héroïsme. Selon la philosophe Antonella Besussi : « Le corps héroïque est un corps qui parle, qui occupe la scène et qui a une relation spéciale avec sa propre intégrité. Du point de vue homérique, tout cela est très clair. C'est le corps qui contient les valeurs héroïques et qui les met en actes. L'héroïsme est quelque

chose qui se *voit* » (2011, p. 452). En effet, pour attester de ses qualités héroïques, le héros du mythe doit faire preuve de son statut particulier par ses actions, par les exploits de son propre corps. Au cinéma, la représentation de ce corps héroïque doit donc aussi rendre compte d'une *performance corporelle*, puisque comme l'explique Jean Pierre Vernant : « Performance de la corporéité, l'héroïsme a une racine homérique qui demeure encore présente, dans le sens où il renvoie à une culture dans laquelle la corporéité met en jeu une variété de domaines et de compétences en liant étroitement anatomie et éthique, esthétique et épopée » (dans Besussi 2011, p. 452). Ainsi, la performance de la corporéité reste magnifiée et le corps du héros en demeure idéalisé. Dans le film d'action classique, l'articulation spécifique du corps musclé permet de rendre compte de la glorification de la corporalité associée au héros occidental. Cet imaginaire héroïque du corps devient *concret* par la performance d'acteurs réels plus grands que nature. En ce sens, le processus de figuration cinématographique permet au spectateur de prendre en compte la valeur héroïque du corps musclé relative à la tradition mythologique occidentale.<sup>12</sup> Pour appuyer notre argumentaire, nous analyserons un exemple de héros important dans l'histoire du film d'action : John Rambo.

### **2.3. Rambo et la nouvelle figure cinématographique du héros américain**

Le cinéma peut créer de nouvelles figures, celles-ci attestant d'un héroïsme aux racines mythologiques. La puissance de la représentation de l'image cinématographique réussit même à ériger certains événements historiques à un degré *mythique*. C'est ce que soulève Jean Ungaro :

---

<sup>12</sup> Il serait opportun de mentionner à quel point la *discipline* reste au cœur de l'héroïsme. Que ce soit par un corps athlétique qui fait preuve d'agilité et de souplesse ou bien par une musculature parfaitement sculptée avec volume et texture, la *discipline* est ainsi inhérente au *corps héroïque*.

« Si l'on considère quelques épisodes parmi les plus marquants de l'histoire des États-Unis, on s'aperçoit que seul le cinéma a eu la puissance d'évocation nécessaire pour porter ces événements à la hauteur du mythe... » (2005, p. 12). La Guerre du Vietnam étant probablement l'exemple le plus probant. Laurent Tessier présente ce constat dans son livre *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse* : « [...] en période de crise sociale, on assiste souvent à des tentatives de réinterprétation du passé. L'objectif des "entrepreneurs de mémoire" qui se lancent dans ces reconstructions historiques serait de créer de nouveaux "mythes" permettant de surmonter la crise en question » (2009, p. 137). Un film comme *Rambo : First Blood Part II* (George P. Cosmatos) mettant en scène ce héros hyperpuissant qu'est John Rambo peut être analysé sous l'angle d'une revanche fictionnelle face à cette défaite traumatisante des États-Unis. Il est possible ici d'y repérer une victoire métaphorique du héros américain. En effet, par les exploits exceptionnels du personnage de Rambo, ce film tente de faire oublier les démons du passé au peuple américain. Cette œuvre s'inscrit en continuité avec plusieurs représentations cinématographiques traitant de la Guerre du Vietnam. Il est intéressant de constater comment cette tentative de reconstruction historique qui a fait suite à ce conflit illustre la possibilité du cinéma de créer de nouveaux mythes afin de soigner les angoisses sociales.<sup>13</sup>

### **2.3.1. La musculature du héros « reaganien »**

Considéré comme l'exemple type du genre de film d'action, le film *Rambo : First Blood Part II* cristallise le type de héros des années 80. Ce héros s'inspire directement de la figure du guerrier mythique et de l'importance de la valeur héroïque associée au corps. Précisément, c'est à

<sup>13</sup> Pour une étude approfondie sur ce sujet, se référer à Laurent Tessier et son oeuvre *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse* (2009).

travers une articulation du corps hypermusclé à l'écran que devient possible un processus de *remythologisation* de l'histoire. Il suffit de constater comment le corps de cet acteur est mis en évidence dans ce film. Comme l'illustre la scène finale où Rambo sauve les prisonniers américains, son corps hypermusclé atteste de sa supériorité sur ses ennemis. Arrivant en hélicoptère, il réussit à éliminer une armée complète sans même être atteint par une balle. Son corps demeure invulnérable, telle une véritable machine de guerre. Il serait ainsi possible d'affirmer que la musculature de Rambo devient ici un prérequis pour attester de son statut héroïque. Par exemple, lorsque Stallone/Rambo empoigne un fusil d'assaut pour éliminer ses assaillants, la caméra montre toute la puissance de ce corps en action. Les muscles sont contractés au maximum, les nerfs ressortent, le fusil devient une extension du corps. Rambo *parle* par cette exposition de puissance musculaire. Il démontre sa maîtrise de la situation par le langage de son corps. Ce héros s'exprime par son imposante musculature, élément-clé de ses exploits héroïques.

Il est en ce sens pertinent de considérer le personnage de John Rambo pour analyser le héros des années 80. Rambo reste la figure héroïque par excellence, l'archétype du héros « reaganien ». Susan Jeffords se base même sur John Rambo et l'évolution de la musculature de Stallone pour articuler son concept de « Corps rigide »<sup>14</sup>. Elle soutient qu'il s'agit probablement de l'icône la plus populaire et représentative du héros de film d'action des années 80 (1994, p. 28). L'importance accordée au corps dans la construction du héros du film d'action classique devient un nouveau standard. Comme l'affirme Campbell : « Les contes populaires présentent l'exploit héroïque comme un acte physique... » (2010 [1949], p. 43). Rambo pourrait être ainsi

---

14 Il en sera question en détails dans le chapitre 3.



considéré comme une nouvelle figure héroïque rejoignant l'imaginaire populaire. Cet exemple de héros cinématographique illustre comment le cinéma américain transfigure la figure du héros pour l'adapter à la société contemporaine. Jean Ungaro développe pertinemment ce processus :

Il faut d'abord revenir à une certaine origine. Et d'abord reconnaître que, d'une certaine façon, le mythe du héros est universel, que toute culture a ses mythes, ses héros mythiques dont les actions sont racontées et commentées indéfiniment. Toute culture invente de nouveaux mythes, de nouveaux héros qui s'ajoutent aux anciens ou les annulent parce que l'existence du mythe comme l'existence du héros relève d'une nécessité essentielle en tant qu'idéal de l'humanité que chaque culture particulière offre à son peuple. C'est là la fonction essentielle de la figuration par l'image. L'image fige pour une certaine période la représentation du héros (comme du dieu, du saint, de l'ange, du personnage fondateur), elle en unifie la forme dans l'esprit du peuple. Le héros y est représenté avec tous ses attributs, de telle sorte qu'il soit immédiatement identifiable par tous (2005, p. 103-104).

Le corps, précisément la musculature surdéveloppée des acteurs/héros de cette époque, devient la principale caractéristique attribuable à la figure du héros classique du film d'action. Il est pertinent d'explorer en quoi cette articulation particulière du corps permet de rejoindre les deux dimensions, mythologique et cinématographique, de la conception occidentale de l'héroïsme.

### **2.3.2. Le corps héroïque d'action**

La performance corporelle de Stallone est primordiale pour incarner Rambo. C'est par son corps que le héros devient identifiable par tous. Il reste opportun de se questionner sur cet étalage de prouesses physiques. Ce spectacle du corps en action a été la principale cible des critiques de l'époque. Yvonne Tasker soulève ce problème de réception envers le film d'action et le cinéma populaire hollywoodien en général : l'opposition entre *récit* et *spectacle*. Elle explique : « It is no

accident that judgements about the aesthetic worth of action as a genre have centred so firmly on the perceived balance of plot and complex characterization on the one hand, spectacular visual display on the other » (2004, p. 6). D'un côté, il y a articulation du scénario en fonction d'un récit héroïque conforme au mythe du héros. De l'autre côté, il y a l'aspect spectaculaire du film qui réussit à rendre ce récit *vivant* avec les codes spécifiques du langage cinématographique. Lisa Purse propose le concept de « Récit du Devenir » (*Narrative of Becoming*) pour allier ces deux dimensions du film d'action. Elle explique que la fameuse séquence d'action, indispensable au genre, existe dans le but de démontrer les incroyables capacités corporelles du héros face à la menace. Mais cette démonstration se fait d'une façon très narrative qui ne repose pas seulement sur le spectacle. Elle décrit : « Instead they [action sequences] operate developmentally across the action film to construct the hero's "becoming powerful" [...] that articulates the protagonist's physical and emotional trajectory towards achieving full occupation of the heroic action body » (Purse 2011, p. 33). Le spectacle du corps de l'acteur en action fait partie intégrante du déroulement narratif et sert à confirmer le rôle du personnage en mettant constamment à l'épreuve son *corps héroïque*. Les nombreuses séquences d'action durant le film construisent le « Devenir Puissant » (*Becoming Powerful*) du héros, à savoir la quête de force du protagoniste principal. Le « Récit du Devenir » du héros articule sa trajectoire émotionnelle et physique vers un accomplissement complet de l'occupation de son « corps d'action héroïque » (*Heroic Action Body*). À notre avis, là réside la clé de la compréhension du film d'action. Le *corps*, que ce soit celui du héros ou bien encore celui, par le fait même, de l'acteur qui l'incarne, correspond au *point de jonction* entre le *récit* et le *spectacle*. Une figure héroïque qui répond au schéma héroïque du mythe du héros demeure construite à travers le spectacle du corps de l'acteur en action. Il est de mise d'explorer les deux dimensions du *corps héroïque*.

## **2.4. Du corps héroïque mythologique au corps héroïque cinématographique**

### **2.4.1. Le corps héroïque du récit mythologique**

Tel que mentionné précédemment, le récit de la plupart des films d'action dérive d'une adaptation du schéma héroïque établi par Joseph Campbell. Ce mythologue a entrepris de décortiquer une multitude de mythes, contes et légendes afin d'établir un schéma universel qui se retrouve à différents degrés dans plusieurs œuvres culturelles. Bien sûr, le film d'action n'y fait pas exception, si l'on considère qu'il s'agit d'une adaptation cinématographique contemporaine du mythe du héros. En premier lieu, voici la définition du héros que Campbell établit dans son fameux livre *Le héros aux mille et un visages* en 1949 :

Le héros, par conséquent, est l'homme ou la femme qui a réussi à dépasser ses propres limitations historiques et géographiques et à atteindre des formes d'une portée universelle, des formes qui correspondent à la véritable condition de l'homme. Les images, les idées et les aspirations du héros découlent directement des sources premières de la vie et de la pensée humaines. C'est pourquoi elles sont l'expression, non pas de la psyché et de la société d'aujourd'hui, qui sont en voie de désintégration, mais de la source intarissable qui précède à la naissance de la société. Le héros est mort en tant qu'homme de notre temps; mais en tant qu'homme éternel — achevé, non particularisé, universel — il est né à nouveau. Le second devoir, la seconde tâche sacrée qui lui incombe, est [...] de revenir alors parmi nous, transfiguré, et de nous enseigner ce qu'il sait de cette vie renouvelée (2010 [1949], p. 28).

Le héros, selon Campbell, est un être intemporel, universel, hors norme. Il n'appartient à aucune société en particulier. Cet individu demeure à l'écart de la société. Il reste *seul* par définition. Il est pertinent à ce sujet de remarquer comment se termine *Rambo: First Blood Part II*. Rambo revient en hélicoptère après avoir sauvé les prisonniers de guerre. Il atterrit à la

base américaine et s'empare encore une fois d'un fusil d'assaut. Il pénètre dans les bureaux du Marshall Murdock et mitraille tout l'équipement bureaucratique et technologique. Encore une fois, il y a une emphase sur la performance des muscles contractés de Stallone qui empoignent férocement cette arme afin de soutenir cette puissante salve destructrice. Il est possible de considérer la symbolique de ce retour de Rambo de plusieurs façons dans ce film, mais le point important à retenir est comment le *corps héroïque* devient le vecteur pour passer le message final au « peuple ». La figure de la société ici correspondante aux bureaucrates gouvernementaux, Rambo enseigne ce qu'il a appris de manière *corporelle*. En ayant survécu à ses épreuves, il se venge face à ses supérieurs hiérarchiques, manifestant une rage contrôlée. Ainsi, le *corps héroïque* parle par ses actions, et précisément, par une expression hyperbolique de la puissance héroïque des muscles. Sa mission étant achevée, Rambo s'en va, seul, ayant dépassé ses limitations personnelles et sociales. Le film se termine sur un plan de Stallone qui marche au loin.

#### **2.4.2. Le schéma du *corps héroïque***

Le héros joue donc un rôle particulier au sein de son histoire. Cet individu particulier possède certaines responsabilités envers les autres. Précisément, c'est à lui qu'incombe la tâche d'accomplir une quête, quelle qu'elle soit, puis de revenir au peuple et leur transmettre son enseignement. Joseph Campbell présente ce schéma héroïque : « L'aventure mythologique du héros suit un itinéraire type qui est une amplification de la formule exprimée dans les rites de passage : séparation – initiation – retour, formule qui pourrait se définir comme l'unité nucléaire du mythe » (2010 [1949], p. 37). Il est possible d'y repérer cette structure dans le film d'action.

Par exemple, Rambo est choisi pour une mission secrète : aller prendre des photos de prisonniers de guerre supposément encore captifs au Vietnam. Un traumatisme représente l'événement problématique et déclencheur qui oblige le héros à effectuer une *séparation* du cercle social (sa famille, son travail, la société, etc.). Un problème survient lorsque Rambo est parachuté par avion. Il doit survivre et revenir au point de rendez-vous. Malheureusement, il est abandonné par ses supérieurs. Les épreuves que celui-ci devra surmonter s'inscrivent dans un processus d'*initiation*, qui a pour objectif son héroïsation. Dans le film d'action, l'initiation du héros devient le prétexte pour une avalanche de violence, d'où l'omniprésence du côté spectaculaire du genre. Particulièrement dans le film d'action classique où la torture du héros devient un véritable prétexte à une spectacularisation de son corps en proie à la souffrance. Malgré tout, comme le prouve Rambo lorsque les Russes le torturent, il s'agit d'emblée d'une occasion de prouver son statut héroïque et la maîtrise de son corps. Ce héros parvient à s'enfuir, utilisant toutes les possibilités d'un corps guerrier, ce qui se résume à un certain retour à l'état de nature primaire du corps. Rambo se fond avec la nature, utilise des armes associées à une vision primitive de la guerre (un arc et un couteau) pour éliminer furtivement ses ennemis. Au fur et à mesure que Rambo parvient à vaincre ses ennemis, son processus de *Devenir Puissant* illustre deux dimensions de l'héroïsme du corps. Précisément, Rambo incarne, par ses actions, la conception mythologique de la « nature guerrière » du corps, mais du même coup son usage de l'équipement technologique par la suite (fusil d'assaut, lance-roquette, hélicoptère) permet aussi de considérer le corps héroïque comme une machine en soi. À cet égard, Pia Pandelakis souligne la problématique du « corps sauvage »<sup>15</sup> et du « corps machinique » pour illustrer la dualité Nature/Machine de la représentation des corps de Stallone et Schwarzenegger. Elle explique :

---

15 Cette auteure utilise aussi le terme de « corps naturel ». Cela renvoie à un état de nature où le corps revient à certaines qualités primitives, à une nature sauvage de guerrier (Pandelakis 2013, p. 227).

« [...] Stallone apparaît en homme-machine dans la franchise *Rambo*, mais aussi comme guerrier primitif se fondant dans les colonnes de boue avec son arc... » (2013, p. 207). Dans la séquence finale, Rambo élimine tous ses assaillants en les mitraillant. Son corps devient une véritable machine de destruction. Les muscles contractés renvoient à une indestructibilité du corps, principale valeur d'un corps associé à l'héroïsme. Il ne s'agit plus d'un héros régulier, mais d'un héros qui parle par son corps, exhibant la magnificence de sa corporalité tel un prolongement de son arsenal guerrier. Cette séquence finale correspond au *retour* du héros parmi les siens. Dans le film, cela consiste à cet état de réparation, de restauration de l'ordre perturbé, bref de rédemption. Le corps reste ainsi au centre du récit, obéissant à un schéma précis qui met en valeur l'idéal de la performance corporelle associée à la figure mythologique occidentale du héros.

Concernant précisément le film d'action des années 80, Harvey O'Brien décortique cette formule dite « classique » du genre :

The classical action movie is built around a three-act structure centred on survival, resistance and revenge. It is a narrative of social and personal redemption in which the act of will is embodied in the physical body of the hero – tested, traumatised and triumphant. Its motifs of body conditioning, injury and repair clearly delineate a deeper cultural attitude towards masculinity and agency, presenting a positive (if mildly psychotic) outlook, arguably expressed *in extremis*. Cause and effects narratives are structured around scenes of violent action in which the nemesis (villain) enacts or inflicts damage which threatens the survival (and status) of the hero, requiring and increasingly challenging series of responses moving from initially surviving the threat, then to actively resisting it, to finally overcoming it and vanquishing (and punishing) the nemesis (2012, p. 14).

Cette structure atteste de l'importance de la performance corporelle à cette époque. Cet auteur propose que la formule classique repose sur la *survie*, la *résistance* et la *revanche*. Ces

trois actes soulignent principalement une mise en valeur du *corps héroïque*, car c'est par le corps qu'est transmis l'« acte de volonté » (*act of will*) du héros. Le *corps héroïque* sera *testé*, *traumatisé* et *trionphant*, tel que nous l'avons décrit plus haut. Cette structure en trois actes reste sensiblement la même à travers les différents récits héroïques. Campbell résume son schéma héroïque ainsi [voir la figure 1] : « Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles (x); il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive (y); le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain (z) » (2010 [1949], p. 37). Comme le prouve *Rambo : First Blood Part II*, le film d'action américain vient ici transfigurer un des premiers mythes de l'esprit humain, le mythe du héros, pour y injecter certaines valeurs sociales et culturelles. Ainsi, ce processus permet d'ériger un idéal héroïque typiquement américain, c'est-à-dire un héros à toute épreuve dont l'objectif est de restaurer l'ordre établi. Cependant, une question demeure, comment la performance du *corps héroïque* issue de cette tradition mythologique est-elle représentée par le spectacle cinématographique du film d'action classique?

*Schéma du Monomythe de Joseph Campbell*

**[Graphique retiré]**

**Fig. 1<sup>16</sup>**

---

16 Figure 1 : Campbell 2010 [1949], p. 37

### 2.4.3. Le *corps héroïque* du spectacle cinématographique

En ce qui a trait à la représentation au cinéma d'un *corps héroïque* mythologique, Jean Ungaro explique : « Le mythe n'a d'existence que s'il s'incarne dans un héros dont la figure domine l'univers de la représentation cinématographique américaine. Et il n'a d'effet réel de séduction, de fascination, voire de sidération, sur le spectateur qu'à la condition d'être personnifié par une *star* incontestée... » (2005, p. 112). Et surtout, que le physique de cette *star* soit exceptionnel, et bien sûr, représenté de façon spectaculaire. Le corps « bodybuildé » de Stallone répond bien à ce critère. La musculature du culturiste demeure impressionnante. Pour incarner ce nouveau standard corporel propre au héros du film d'action classique, la *star* se doit de présenter un physique adéquat. Cet hyperbolisme corporel détermine ainsi d'emblée le statut de la figure héroïque de l'époque. Pia Pandelakis pose que : « L'hyperbole qui caractérise le volume des muscles de certains héros signale un désir de se fabriquer un corps infini, sans limites – et par conséquent, invincible. Opaque, le muscle (ou plutôt la peau qui le recouvre) semble cacher la force véritable, la source du pouvoir du héros » (2013, p. 209). Il est pertinent de souligner la puissance que projette un héros à la musculature surdéveloppée à l'écran. Toutefois, selon cette auteure, le muscle chez Stallone et Schwarzenegger « signifie la force, mais ne l'incarne pas » (Pandelakis 2013, p. 211). La musculature de ces acteurs servirait ainsi à façonner, de manière totalement esthétique, un « habit héroïque » (Pandelakis 2013, p. 211) à leurs personnages. En ce sens, le culturiste, par son physique hyperbolique, renvoie aux corps musclés du péplum et de la mythologie greco-romaine. Ce qui demeure paradoxal en soi, puisque le film d'action implique une mobilité corporelle, tel que discuté précédemment. C'est ce



que précise Pia Pandelakis : « Plus le muscle est gros, plus il semble impossible et prend des allures d'artifice, de prothèse. Or, l'Action présente un programme bien différent des spectacles de *bodybuilding*, puisque le genre lui-même impose que le corps soit en mouvement » (2013, p. 211).

Ainsi, comment articuler à l'écran un *corps héroïque* aussi imposant que celui de la figure du culturiste? De quelle façon est-il possible de rendre crédible le spectacle de ce corps hyperbolique en action? Pour y répondre, Yvonne Tasker souligne : « The visual spectacle of the male body that is central to muscular movies puts into play the two contradictory terms of *restraint* and *excess*. [...] And it is the *body* of the male hero which provides the space in which a tension between restraint and excess is articulated » (1993, p. 9). Le *corps héroïque* exerce la violence, mais il devient par le fait même *objet* de cette violence. Le héros, à travers son cheminement initiatique, doit faire preuve de la maîtrise de son corps hypermusclé en évitant de se laisser aller dans un déchaînement excessif de la violence. Il doit faire preuve de retenue afin de prouver qu'il est le héros. Il s'agit ici de concilier la nature sauvage du corps avec une maîtrise héroïque de ses actions. Pia Pandelakis souligne chez Rambo une « sauvagerie domestiquée » qui l'empêche de succomber à un excès de violence. Elle explique : « Chez Rambo, enfin, ce conflit entre nature et technologie, entre primitivisme et maîtrise, se construit de manière interne, pour forger l'image d'un *bon sauvage* » *high-tech* » (2013, p. 228). Une tension entre ces deux extrêmes (excès et retenue) se retrouve dans la représentation de la puissante musculature du *corps héroïque*. Pour attester de son statut héroïque, Rambo doit réussir à survivre, résister et finalement vaincre la menace. Le corps est visuellement représenté à l'écran pour montrer cet « acte de volonté » associé à l'héroïsme. Le film se déploie afin de

montrer le corps de Stallone *trionphant*. L'excès de violence auquel est en proie ce *corps héroïque* doit être visible pour le spectateur par une articulation particulière du corps de l'acteur. En ce sens, le film d'action, en représentant visuellement, *corporellement*, un idéal héroïque, justifie une surenchère d'action mettant à l'épreuve le corps, le transformant ainsi en véritable objet du spectacle cinématographique. Après tout, cette soi-disant *performance corporelle* idéalisée ne peut qu'être communiquée par l'action que subit et exerce le *corps héroïque* à travers les différentes épreuves rencontrées.

#### **2.4.4. Une performance idéalisée du *corps héroïque***

Manifestement, l'action au cinéma se communique à travers le *mouvement* du corps. Comme l'expose Lisa Purse, la trajectoire physique du héros vers l'accomplissement total de son statut héroïque constitue une partie intégrante du schéma narratif du film d'action. Il y a donc exploration de la maîtrise corporelle du héros. « Action bodies, with their capacity to escape physical constraints, to subject environments, people, and more abstract entities like institutions and unruly criminal organisations to their physical mastery, offer fantasies of empowerment... » (Purse 2010, p. 45). Afin de prouver la supériorité du héros, le *corps héroïque* doit être mis à l'épreuve afin de mesurer son pouvoir d'action et ainsi justifier son statut. La nécessité des séquences d'action dans le film d'action est de montrer comment le langage cinématographique peut s'articuler, mieux que n'importe quel récit héroïque littéraire, afin de prouver la performance d'un *corps héroïque*. À travers la panoplie de séquences d'action, le film d'action s'inscrit dans cette lignée de récits héroïques par son scénario souvent simple et directif, mais en laissant une énorme place pour la spectacularisation de la performance du corps. Comme

l'explique Jason Jacobs : « [...] Seduction by spectacle, providing sensuous and visceral pleasures... » (2000, p. 11). Il y a perpétuation de l'idée de performance corporelle relative au héros mythologique occidental à travers le plaisir associé à voir le corps de l'acteur à l'écran affronter le danger, perdre le contrôle et souffrir par la torture, pour finalement faire preuve de sa maîtrise sur les événements. C'est par *excès et retenue, perte de contrôle et maîtrise* du corps, que le spectacle nous est livré. Avec le corps à l'écran, il y a union entre *récit et spectacle, corps du héros et corps de l'acteur, figure d'un corps imaginaire et figure d'un corps réel, mythe du héros et langage du cinéma*. C'est par le corps que peuvent se rejoindre ces deux dimensions, mythologique et cinématographique, à l'origine du film d'action. C'est pourquoi l'action du corps est au cœur de l'héroïsme, des racines du mythe à sa représentation au cinéma. C'est ainsi le *corps* qui contient les valeurs héroïques idéalisées. Nous considérons ainsi que le mythe du héros se veut « cinématographié » dans le film d'action américain. Cette glorification du corps à l'écran permet de transmettre la valeur héroïque associée à la corporalité.

## **2.5. Représentation de la magnificence d'un corps réel**

Dans son ouvrage *Le corps de cinéma*, Jean Ungaro dresse un portrait du corps du héros américain au cinéma. Selon lui : « Il n'y a pas de héros au cinéma, il n'y a que la représentation du corps héroïque du héros » (2010, p. 27). En effet, au cinéma, la représentation du corps de l'acteur atteste du corps du héros. Il demeure difficile de distinguer le corps du personnage, le héros, de celui de l'acteur, car ce corps est bel et bien le *même*<sup>17</sup>. Le corps *réel* devient le corps *représenté*. Cet auteur ajoute que le corps du héros connaît une « double destinée ». Il explique :

<sup>17</sup> Il est à noter que cette affirmation ne tient pas en compte l'arrivée du CGI dans le film d'action des années 1990, ce qui a eu comme impact une perte du sentiment de matérialité du corps.

« La première fixée par le scénario écrit par une équipe de scénaristes qui articulent les événements de manière à conforter le mythe spécifique du héros représenté; la seconde prescrite par le spectateur qui attend du film qu'il réponde à ce qu'il présume des actions de son héros » (2010, p. 146). D'où la pertinence de considérer le corps de l'acteur dans le film d'action comme *point de jonction*, puisque celui-ci réunit le *corps idéal imaginaire* du héros relatif à l'adaptation d'un récit héroïque avec le *corps réel* de l'acteur qui prête son corps au spectacle cinématographique. « Double enfermement, en quelque sorte, qui concerne le personnage en général, et le corps en particulier » (Ungaro 2010, p. 146). La représentation spécifique du corps à l'écran dans le film d'action contribue à rendre ce genre totalement *corporel*. Véritable figuration d'un *corps héroïque d'action*, l'image cinématographique peut ériger pour une certaine période une figure héroïque et en unifier la forme dans l'esprit des spectateurs. Là réside la fonction essentielle de la figuration par l'image. Le cinéma puise dans l'imaginaire mythologique pour y récupérer des figures qu'elle va transfigurer et rendre accessible aux yeux de tous. L'exemple de Rambo le démontre parfaitement. Cependant, c'est à travers une représentation magnifiée de la musculature de l'acteur à l'écran que devient possible l'existence de cette nouvelle figure héroïque hypermusclée. Il demeure donc indispensable d'explorer en profondeur comment le cinéma, avec son langage, glorifie la musculature extraordinaire de ses acteurs. Il sera question de l'analyse du nouveau standard corporel des années 80 : Arnold Schwarzenegger.

### **3. LA FIGURATION DU CORPS DE L'ACTEUR**

#### **3.1. Du corps de l'acteur au cinéma à la figuration d'un héros**

Le corps musclé possède une valeur héroïque qui renvoie à notre héritage mythologique occidental. Le cinéma récupère la figure du héros de cet immense réservoir qu'est la mythologie afin de l'ériger en une nouvelle figure héroïque spécifique au cinéma. Ainsi, le cinéma s'inspire du mythe du héros. Dans notre société contemporaine, le cinéma possède cette puissance, cette capacité de pouvoir retourner au mythe et d'en renouveler la figuration. C'est le cinéma qui magnifie le corps, qui le met en scène de façon héroïque. Il y a célébration de la corporalité dans le film d'action classique pour attester du statut du héros. Le langage cinématographique s'articule pour montrer la magnificence du corps. Cette construction de nouvelle figure héroïque demeure possible par l'entremise du processus de figuration inhérent à l'image cinématographique. Nicole Brenez aborde la figuration au cinéma comme étant l'action de représenter quelque chose sous une forme visible. Selon elle : « La figure [...] n'est pas principalement une entité, mais l'établissement d'un rapport : le mouvement d'une chose vers son autre. La figuration consiste donc en une translation, une mise en rapport ordonnée de formes plastiques, de créatures, de phénomènes, de significations dans un texte... » (Brenez 1998, p. 44-45). Le processus de figuration au cinéma correspond à un rapport, une transformation du corps réel de l'acteur en figure héroïque cinématographique. Cette figure de héros ne peut exister concrètement sans la figuration qui donne *corps* à l'héroïsme. En d'autres mots, il s'agit de la transfiguration du corps de l'acteur dans le but de représenter un héros américain.

Dans ce chapitre, il sera question du nouveau standard corporel associé à la figure héroïque du film d'action classique. Précisément, il s'agira d'une analyse de la représentation du corps d'Arnold Schwarzenegger. Nous désirons explorer à quel point le corps de cet acteur a provoqué tout un changement à l'aube des années 80. Son imposante musculature demeure intéressante pour aborder cette nouvelle conception. Tel que nous l'avons abordé au chapitre précédent, l'emphase sur un corps héroïque hypermusclé caractérise le film d'action des années 80. Notre intérêt est de reconnaître la puissance de figuration de l'image cinématographique en explorant spécifiquement comment le corps de Schwarzenegger a été représenté au début de sa carrière. Pour bien articuler une étude de ce corps particulier, trois dimensions seront abordées. Premièrement, il sera question de la façon dont le corps de cet acteur lui a permis d'effectuer son ascension au rang de *star*. Deuxièmement, il y a un intérêt à comprendre l'impact de ce nouveau standard corporel sur la société américaine des années 80. Et troisièmement, nous pourrons constater comment cet acteur a instauré un nouveau modèle corporel emblématique pour le héros du film d'action classique.

## **3.2. L'ascension héroïque de Schwarzenegger**

### **3.2.1. Arnold Schwarzenegger, véritable figure héroïque**

Schwarzenegger reste encore à ce jour un personnage surprenant. Comme l'explique Nigel Andrews : « Schwarzenegger has been the most intriguing and improbable media icon of the last millennium's climactic years and is still headline story in this new millennium » (2004

[1995], p. 1). Arnold l'individu, Arnold l'acteur, Arnold la *star*, Arnold le personnage, Arnold l'icône, Arnold le culturiste, Arnold le symbole national, mais surtout Arnold le *corps*. Tant de paramètres à explorer pour expliquer le parcours extraordinaire, voire carrément mythique de cet individu. Il sera principalement question ici de son impact sur le film d'action pendant la période classique. En fait, Schwarzenegger représente probablement encore aujourd'hui l'acteur emblématique de ce genre. Jason Arroyo l'exprime ainsi : « Arnold Schwarzenegger is arguably action/spectacle's most representative star » (2000, p. 27). Nigel Andrews opte aussi pour ce constat : « Arnold has become the biggest hero in the world by playing the biggest heroes in the world » (2004 [1995], p. 3). Dans une société où règne l'apologie d'un « dépassement » individuel, Schwarzenegger illustre bien ce désir de puissance. Tel que le présente cet auteur : « A star tells us about the country and culture in which he or she rises. Arnold has been the age's most effective incarnator of an ultimate wish: for the power of absolute strength – America as the world's licensed and invincible knight errant » (Andrews 2004 [1995], p. 4). Cet acteur s'avère ainsi être le modèle de héros par excellence pour la société américaine des années 80, un véritable symbole de puissance américaine. Cependant, il faut comprendre et surtout se rappeler que c'est par son *corps* que Schwarzenegger a établi sa renommée, son statut de *star*. En portant attention à l'influence de cet acteur et champion de culturisme, il est possible de remarquer à quel point Schwarzenegger reste intimement lié à notre conception corporelle occidentale contemporaine.

### 3.2.2. L'importance du *contrôle* du corps

Il est intéressant de revenir au corps idéalisé propre au héros mythologique. À ce sujet, la philosophe Michela Marzano se base sur l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère pour affirmer : « S'il est en effet le signe de la précarité de l'existence humaine, le corps est aussi le moyen par lequel les héros peuvent s'élever au rang des dieux. L'homme homérique peut faire "rayonner" son corps et l'investir de valeurs divines comme la puissance, la vigueur, la beauté » (2013 [2007], p. 1). Si le corps est le moyen pour s'élever au rang de dieux, alors Schwarzenegger possède tout un véhicule pour arriver à destination. Par son charisme et sa volonté, il a atteint le rang de *star* avant même de faire sa place à Hollywood. Tel que l'explique Nigel Andrews : « The halls of Hollywood were the ultimate pantheon. Over there one kind of super-hero, the muscled movie star, spent his life playing an ever bigger kind: the mythic or ancient-historical figure » (2004 [1995], p. 22). Sans aucun doute, le corps de Schwarzenegger lui a servi pour obtenir ses premiers grands rôles en tant qu'acteur, à savoir un barbare (Conan) et un cyborg (Terminator)<sup>18</sup>. Cet athlète a su faire « rayonner » son corps aux yeux de tous. La maîtrise de son corps qu'il démontrait à travers sa musculature développée demeure impressionnante. Comme le présente Marzano, le seul corps aujourd'hui acceptable serait un corps parfaitement maîtrisé : « [...] nous sommes d'ailleurs confrontés à un nombre croissant de représentations qui renvoient toutes, d'une façon ou d'une autre, à l'idée de "contrôle" : exhiber un corps bien maîtrisé semble la preuve la plus évidente de la capacité d'un individu à assurer un contrôle sur sa propre vie » (2013 [2007], p. 20). Schwarzenegger se situe comme l'exemple ultime de ce *contrôle* du corps. En développant avec une précision sans faille une *architecture corporelle*, il a réussi à se bâtir

---

18 Il en sera question plus loin dans ce chapitre.



une réputation et à susciter l'admiration des gens. Tel que le souligne Nigel Andrews : « So building a great body could become a beautiful metaphor – or dress rehearsal – for building a great life or myth » (2004 [1995, p. 22). Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, la valeur héroïque associée à la corporalité dans notre héritage mythologique reste idéale, *irréelle*. Le film d'action articule précisément cet idéal imaginaire du corps héroïque. Par contre, Schwarzenegger n'est-il pas déjà une *incarnation* quasi parfaite de cet idéal héroïque imaginaire? Cet individu matérialise réellement, *concrètement*, par son corps la possibilité d'atteindre cet impossible idéal. Ainsi, si l'« homme homérique » peut faire resplendir son corps par ses valeurs divines (puissance, vigueur, beauté), Schwarzenegger le fait aussi bien.

### 3.2.3. Le potentiel mythique de cette *star*

Schwarzenegger possède sa propre aura mythique. Autant au niveau du parcours individuel que cinématographique, Arnold a toujours su entretenir un halo mystérieux autour de ses réussites. L'ascension de cet acteur/athlète vers la gloire se veut une quête mythique en soi, à l'image des plus grands héros<sup>19</sup>. Tel que le mentionne Nigel Andrews : « To create the legend of Arnold – the super-body leading to the super-career – it was vital to make the story of *getting* that body the best story of its kind. So the tale of Arnold's training, polished by him as years and decades go by, becomes a mediaeval trial... » (2004 [1995], p. 22). Dave Sounders ajoute : « Films [...] are to the cultural psyche what dreams are to the individual psyche. Arnold Schwarzenegger, however, in both his life *and* his congruent art, represents an embodied projection of such share obsessions » (2009, p. 6). Il est pertinent de considérer le potentiel

<sup>19</sup> Pour une étude complète et très intéressante de la vie d'Arnold Schwarzenegger, lire l'œuvre de Nigel Andrews intitulée *True Myths : Life of Arnold Schwarzenegger* (2004).

mythique de Schwarzenegger en tant que figure héroïque pour la société américaine. Cet acteur a su incarner parfaitement ce désir de « dépassement » personnel associé à l'héroïsme américain. Son aura de *star* ne se limite pas à ses films, mais aussi bien à son ascension personnelle vers la gloire. Dans cet ordre d'idées, Edgar Morin parle d'un « mythe de la *star* ». Selon cet auteur, les *stars* représentent en quelque sorte les avatars de notre propre inconscient collectif. Il le résume ainsi :

Les héros des films, héros de l'aventure, de l'action, de la réussite, de la tragédie, de l'amour et même, nous le verrons, du comique, sont d'une manière évidemment atténuée, héros au sens divinisateur des mythologies. La *star* est l'acteur ou l'actrice qui pompe une partie de la substance héroïque, c'est-à-dire divinisée et mythique, des héros et des films, et qui, réciproquement, enrichit cette substance par un apport qui lui est propre. Quand on parle du mythe de la *star*, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules (Morin 1984, p. 50 et 52).

La *star* possède un statut héroïque en soi. Schwarzenegger présente un standard corporel à la musculature hyperdéveloppée qui renvoie à une figure héroïque telle que celle d'Hercule ou celle d'Ulysse. Son corps évoque l'héroïsme associé au corps musclé de l'Antiquité grecque, pompant une partie de « substance héroïque » comme le dit Edgar Morin. Mais encore, il « enrichit cette substance », car il contribue à une nouvelle conception du héros au cinéma par son physique unique. Schwarzenegger a eu un impact considérable sur le film d'action, mais son impact social a été tout aussi important.

Si Edgar Morin s'intéresse à ce côté mythique associé aux *stars* de cinéma, en tant qu'elles révèlent les nouvelles formes prises par le rituel et la magie dans nos sociétés modernes, Georges-Albert Astre, quant à lui, s'est concentré sur la *fonction sociale* de l'acteur. Il explique

qu'il faut bien attribuer à l'acteur une fonction de mythe, de symbole ou encore d'idole. Il serait même opportun d'ajouter « icône » dans le cas de Schwarzenegger. Selon cet auteur : « Chaque société, à chaque moment de son histoire, exige ainsi désormais que le cinéma lui fournisse son jeu complet d'hommes et de femmes-images, reflétant, complétant, universalisant ses propres tendances » (Astre 1962, p. 28). Le début de carrière de Schwarzenegger reste intimement lié au contexte sociopolitique américain des années 80. Davantage, cet acteur n'aurait peut-être jamais connu le succès et la gloire sans le contexte politique sous Ronald Reagan<sup>20</sup>. Georges-Albert Astre explique que l'acteur peut aussi représenter un *symbole social* : « Ce sont [sic] symboles, convertibles en mythes, d'attitudes contemporaines, plus ou moins idéalisées; de comportements périmés mais toujours obsédants, objets de vagues nostalgies; d'actes de révolte confusément souhaités mais interdits par un mécanisme d'auto-censure... » (1962, p. 28). Dans cet ordre d'idées, il serait possible d'affirmer que, en présentant un corps parfaitement contrôlé où chaque détail de son imposante musculature demeure mesuré, Schwarzenegger comble les fantasmes individuels et collectifs de puissance (corporelle à la base) en nourrissant la part subconsciente et rêveuse des gens. Comme le présente Georges-Albert Astre : « Il est vrai, le grand acteur croit qu'il peut imposer un mythe à son public [...] Mais il sait bien, finalement, qu'il incarne [...] le mythe le plus profond, peut-être le plus utile (le plus demandé par l'inconscient collectif) pour son temps et pour les hommes qui y sont plongés » (1962, p. 28). De par son statut de *star* et la maîtrise de son corps hypermusclé, il est possible de postuler que Schwarzenegger possède d'emblée ce potentiel mythique associé à l'héroïsme. En ce sens, cela permet de comprendre en quoi cet acteur a consolidé la figure du héros du film d'action classique. L'articulation cinématographique de son corps restant imbriquée au contexte sociopolitique américain des

---

20 Il en sera question au chapitre 3.

années 80, cette *star* se place dès lors en puissant indicateur des tendances sociales. Afin de mieux comprendre ce constat, il est essentiel d'examiner l'impact qu'a eu Schwarzenegger d'un point de vue social.

### **3.3. Schwarzenegger, nouveau paradigme corporel**

#### **3.3.1. La culture corporelle des années 80**

Au tournant de la décennie 80, un changement de mentalité en ce qui a trait au statut du corps s'opère. En partant des représentations du corps dans le film d'action de la période classique, il est possible d'y remarquer le reflet d'une réalité corporelle en mutation. Yvonne Tasker le note ainsi : « [...] the male bodies on display [...] seems to have shifted in the Hollywood cinema of the 1980's. In the same period the connotations surrounding bodybuilding as a practice and as a competitive sport have similarly shifted from freakish marginality to the mainstream of western health culture » (1993, p. 2). Ce nouvel engouement pour ce modèle corporel hypermusclé, la *star* du *bodybuilding*, demeure intéressant. Il y a nécessité de saisir en quoi consiste l'intérêt pour le corps du culturiste. Dans son analyse du corps au tournant des années 80, le sociologue David Le Breton insiste sur l'importance que l'apparence du corps occupe pour l'individu dans notre monde contemporain. Il précise que le changement dans la mentalité des gens repose sur le processus d'individualisation (investissement de la sphère privée, souci du moi, société de loisirs et de consommation, etc.) dont s'imprègnent les sociétés occidentales depuis les années 1980. Il développe le concept de « corps *alter ego* » pour illustrer comment le corps devient un autre *soi-même*. Selon lui : « À défaut de se sentir pleinement à

l'aise au sein du social, l'acteur essaie au moins d'être bien dans sa peau, de se sentir "en accord" avec soi et de personnaliser son corps » (2011 [1990], p. 226). Cette nouvelle relation envers le corps place le souci associé au corps au même titre d'un souci de soi. Le culturisme illustre parfaitement cette mentalité, puisque le corps devient ici le résultat de la volonté du sujet. Le souci de l'apparence corporelle devient alors une préoccupation primordiale. Le corps s'inscrit maintenant dans une société du spectacle et de consommation. Ainsi, tel que David Le Breton l'élabore : « Dans la société du spectacle, il faut être vu, et surtout ne pas être visuellement en porte-à-faux dans le regard des autres. [...] Le corps est un écran où projeter un sentiment d'identité toujours remaniable, virtuel » (2011 [1990], p. 227). La culture corporelle des années 80 se voit donc en constante expansion, le corps occupant désormais le centre de l'attention. Il y a nécessité de transformer son corps pour qu'il devienne à l'image de soi-même ou encore à l'image du corps idéal encensé par la culture visuelle (publicité, télévision et cinéma). Pour ce faire, tous les moyens sont valables pour y arriver, notamment s'entraîner dans un gymnase. Dans cette optique, la figure du culturiste à l'écran procure un point de vue intéressant sur le mouvement corporel social des années 80. Pour explorer l'univers du culturisme, il demeure impératif de considérer *le* film culte qui a fait connaître Schwarzenegger : *Pumping Iron* (George Butler et Robert Fiore, 1977).

### **3.3.2. L'influence de *Pumping Iron***

Il est intéressant de constater comment s'insère *Pumping Iron* dans l'évolution de la culture corporelle et de la représentation du corps au cinéma. Ce documentaire, apparu sur les écrans en 1977, signale la fin de la mentalité du corps associée aux années 70. Suivant

l'ascension d'Arnold Schwarzenegger à son sixième titre de *Mr. Olympia*, ce film dévoile le mode de vie de la culture du *bodybuilding*. Réalisée par George Butler, photographe d'Arnold Schwarzenegger, cette œuvre a connu un véritable succès au box-office. Selon le court documentaire *Iron and Beyond* (Scott McVeigh, 2002), sorti en l'honneur du vingt-cinquième anniversaire du film, la réception de *Pumping Iron* a contribué de façon majeure au mouvement corporel social des années 80. Ce documentaire a collaboré grandement à l'effervescence de la culture corporelle de cette époque, favorisant même l'augmentation de nombreux gymnases où maintenant chacun pouvait aller s'entraîner. Deux conséquences majeures sont principalement associées à la popularité de *Pumping Iron*. D'une part, ce film a fait sortir le culturisme de la marginalité à laquelle cette pratique était associée. D'autre part, cette œuvre a propulsé l'acteur Arnold Schwarzenegger au rang de *star*. Le film est ainsi le porte-étendard de la culture du *bodybuilding* et surtout, du corps exemplaire de ce culturiste.

*Pumping Iron* montre le corps parfaitement sculpté de Schwarzenegger lors de séances d'entraînement en gymnase et lors de séances de photos. De nombreuses entrevues présentent au spectateur la personnalité charismatique de cette nouvelle *star* que deviendra Schwarzenegger. Son corps est filmé de plusieurs points de vue afin de montrer l'immensité de la musculature. Les muscles sont massifs, imposants, constamment contractés pour démontrer leur puissance. Cet athlète nous est montré en train de s'entraîner au gymnase, levant de lourdes charges<sup>21</sup>. Toutefois, il est intéressant de remarquer le côté souple et athlétique du corps de

---

21 Tel que le mentionne Pia Pandelakis, cette représentation reste la première et la dernière mise en contexte de la fabrication de ce corps. Elle explique : « Après *Pumping Iron*, où Schwarzenegger montre ses méthodes dans la salle de gym où il s'entraîne en tant que culturiste, le spectateur n'a plus l'occasion de voir l'acteur dans un tel contexte : il arrive dans les récits bénéficiant d'un héroïsme auto-immune » (2013, p. 206).

Schwarzenegger.<sup>22</sup> Notamment lors de la première scène d'ouverture du film où Schwarzenegger s'exerce à faire des poses de ballet. Puissance et finesse s'allient dans ce corps gigantesque. L'importance du culturisme n'est pas seulement de développer une puissance, mais aussi de s'assurer de la symétrie du corps dans son ensemble et de l'égale proportion des muscles. La musculature d'un culturiste se doit d'être façonnée avec précision pour assurer une victoire lors des compétitions. Comme Schwarzenegger l'explique lui-même, il se considère comme un artiste qui sculpterait une œuvre d'art (cité dans Butler 1977). Ici, c'est bien le corps qui est exposé telle une sculpture de Michel-Ange. C'est précisément cette mentalité qui permet à Schwarzenegger de gagner la compétition à la toute fin. À ce moment, ce corps surdimensionné est mis en exposition devant le regard des juges lors de la compétition finale. Cette dernière scène du film montre tous les participants, leur corps examiné en détail par la caméra. Bien sûr, une attention particulière est portée sur le corps de Schwarzenegger afin de magnifier son impressionnante charpente. Plusieurs plans d'ensemble filmés par différentes caméras permettent de montrer sa musculature perfectionnée lorsqu'il pose sur la scène devant le public. Une caméra se concentre à filmer en gros plan chaque muscle. Un travelling vertical permet de dévoiler le corps de Schwarzenegger de ses pieds à son visage, exposant le travail minutieux de cet athlète. Par la mise en exposition de ce corps extraordinaire, ce film est devenu le tremplin de cet acteur vers le statut de *star*. En effet, c'est grâce à *Pumping Iron* que Schwarzenegger a connu la gloire. Tel que l'explique Nigel Andrews : « To achieve that [stardom], a man must process himself into a myth. For Arnold the campaign began in earnest with *Pumping Iron*. Before the movie, everyone who knew about bodybuilding had heard of this oversize chunk from Austria [...] After

---

22 Il est pertinent ici de relever comment Schwarzenegger réussit à amalgamer le côté athlétique et agile du corps avec la dimension massive et imposante de sa musculature. Cela rejoint la notion de *discipline* relative à la maîtrise du corps héroïque.

the movie every one, period, had heard of him...» (2004 [1995], p. 61). Ce film annonce un nouveau paradigme corporel : le corps hypermusclé du culturiste comme nouveau modèle corporel pour la figure héroïque du film d'action classique, mais aussi comme nouveau standard corporel pour la société américaine des années 80.

### **3.3.3. Le culturiste, nouveau standard corporel**

L'arrivée de Schwarzenegger dans le paysage cinématographique correspond à un nouveau paradigme, du jamais vu. Cela a modifié directement la conception sociale du corps ainsi que la représentation du corps au cinéma. Tel que J. Hoberman le présente : « [...] Schwarzenegger is “the most potent symbol of worldwide dominance of the US entertainment industry”; that he is the current American ideal with a body that is “its own stunning special effect”; and that he returns the movies to their fairground origin » (2000, p. 34). L'hyperbolisme du corps de cet acteur a été marquant au cours des années 80. Contrairement aux années 70, l'attention exercée sur l'apparence du corps ne se retrouve désormais plus dans une sous-culture, mais bien dans l'ensemble de la culture populaire. Comme l'explique David Le Breton : « Les lieux du corps masculin auparavant soumis à la nécessité de la discrétion par pudeur ou par crainte du ridicule s'imposent aujourd'hui sans difficulté, “sans complexe”, deviennent les signes mêmes de la vitalité, ou de la jeunesse » (2011 [1990], p. 236). Un exemple par excellence de ce changement d'attitude vis-à-vis le corps demeure l'entraînement en gymnase. La culture du *bodybuilding* explose socialement au tournant des années 80. Une grande partie de la population, tant les hommes que les femmes, se précipitent dans ces endroits pour développer leur musculature et modeler leur apparence. Il est pertinent de reconnaître que le film d'action a



contribué à ce virage social en véhiculant ce modèle de héros hypermusclé. Tel que le décrit David Le Breton : « La plupart des *stars* de cinéma offrent des corps revus et corrigés par le culturisme, et probablement les anabolisants. Ils incarnent des héros agressifs, sûrs d'eux-mêmes, adeptes du *bodybuilding*, bardés d'armes performantes... » (2011 [1990], p. 237). C'est aussi la conclusion que propose le documentaire *Iron and Beyond*. Le héros du film d'action classique triomphe par son corps. Le corps hyperbolique de la *star* se doit d'incarner cette puissance corporelle.

Le muscle devient ici le représentant d'un triomphalisme du corps. Cela se retrouve dans la représentation du corps de Schwarzenegger, mais aussi de la plupart des autres « Héros musculaires » des années 80, à savoir les héros interprétés par Stallone, Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris ou encore Dolph Lundgren. En ce sens, le corps hyperbolique du culturiste endosse concrètement le désir de performance corporelle relatif à cette époque. David Le Breton le relève : « Le paradigme de la machine du corps est réalisé *in concreto* dans les rôles qu'affectionne Schwarzenegger. Ce dernier a ouvert le chemin en crédibilisant le culturisme naguère voué à la dérision pour le plus grand nombre » (2011 [1990], p. 237). Le standard corporel que popularise Schwarzenegger avec son corps « fabriqué » se veut un nouveau paradigme dans notre conception corporelle contemporaine. Il en va de même pour la représentation du corps de cet acteur au cinéma. Comme l'a exprimé James Cameron : « Arnold comes along, and the bar gets moved from there to there [mouvement de main de bas en haut] » (cité dans McVeigh 2002). Il demeure primordial d'explorer les deux premiers rôles iconiques de cet acteur : *Conan le barbare* et *Terminator*.

### **3.4. La figuration du corps de Schwarzenegger**

#### **3.4.1. Des rôles construits à son image**

Au tournant des années 80, le corps hyperbolique de Schwarzenegger était ce que nécessitaient désormais certains réalisateurs pour mettre en scène leurs films. Comme l'exprime John Milius : « If we didn't have Arnold, we've had to build him » (cité dans McVeigh 2002). Maintenant, avec ce modèle de corps surdimensionné, il est possible de proposer des figures héroïques mythiques, ce qui était impossible auparavant. C'est-à-dire que, par la seule articulation de son corps à l'écran, Schwarzenegger peut incarner, par exemple, nul autre qu'un *barbare* et un *cyborg*. Il est intéressant de constater que le standard corporel popularisé par Schwarzenegger devient le modèle corporel nécessaire pour incarner des figures héroïques qui, comme le précise Eric Lichtenfeld, signifient un nouveau standard de masculinité qui renvoie directement aux guerriers la mythologie américaine (2007 [2004], p. 60). Les deux premiers rôles iconiques de cet acteur semblent être construits d'emblée pour celui-ci. La citation de John Milius demeure indicative de la particularité de ce corps surdimensionné. Nul besoin d'effets spéciaux, le corps seul peut incarner une figure mythique comme celle du barbare ou du cyborg. L'immensité de la musculature de Schwarzenegger parvient à insuffler à ses rôles une aura mythique que le cinéma, avec son langage, ne peut que magnifier. Ce constat se maintiendra essentiellement tout au long de sa carrière cinématographique. Il est possible d'affirmer que cet acteur conditionne l'écriture du scénario de ses films. Ou plutôt, que des scénarios sont écrits pour rendre honneur à son image et ainsi renforcer son aura mythique. Concernant la théorie de l'acteur de cinéma, Jacqueline Nacache explique : « L'incarnation est en effet le tout de ce qui

lie acteur et personnage. [...] le personnage filmique est au niveau du scénario [...] en attente de chair et d'image. [...] le personnage ne venant à la connaissance du spectateur que par l'acteur et à travers lui » (2005 [2003], p. 86). D'une façon métatextuelle, chaque personnage de Schwarzenegger sera construit sur mesure pour cette *star*, tout en faisant référence à ses autres rôles. Ce processus se dévoile à travers ses incessants dialogues courts et *punchés*, les *one-liners*, adressés aux spectateurs, précisément aux adeptes de film d'action et aux admirateurs de cet acteur.

C'est dans cette optique qu'il faut aborder la nouvelle figure héroïque du film d'action classique. Schwarzenegger, cet individu avec un désir de succès, cet acteur avec l'essence mythique d'une *star*, ce corps parfaitement maîtrisé, a réussi à devenir l'incarnation d'un symbole de puissance nationale. Jacqueline Nacache ajoute : « Le chemin qui mène du personnage à l'acteur est parfois inversé, bien des films s'écrivant *pour* les acteurs ou autour d'eux, à partir d'un désir, d'une image, plus prosaïquement d'une stratégie commerciale. Parfois interviennent en route des critères d'ordre géographique, culturel et économique » (Nacache 2005 [2003], p. 87). Ainsi, se pourrait-il que la stratégie du cinéma des années 80 se résume désormais à des critères d'ordre *corporels*? Le film d'action classique propose une conception de l'héroïsme qui exige une figuration particulière du corps de l'acteur. Jérôme Momcilovic considère l'irruption du corps extraordinaire de Schwarzenegger dans l'espace cinématographique comme un : « [...] spectacle du corps en exhibition qui est une reconduction postmoderne des *freaks shows* du XIX<sup>e</sup> siècle » (2007, p. 185). Cette spectacularisation particulière du corps de l'acteur semble en effet rappeler les *freaks shows* si populaires au 19<sup>e</sup> siècle, où plusieurs corps hors normes étaient présentés au regard de tous, suscitant

émerveillement, étonnement et souvent effroi. Le sociologue David Le Breton explique : « Dans les cultures occidentales le corps humain établit la frontière de l'identité personnelle. [...] Si penser le corps est une autre manière de penser le monde et le lien social, alors un trouble dans la configuration du corps est un trouble dans la cohérence du monde » (2011 [1990], p. 206). Pourtant, il est intéressant de constater comment ce corps surdimensionné est devenu la figure de proue d'un certain hyperbolisme de l'héroïsme cinématographique. Au lieu d'être perçu comme une anomalie corporelle, le corps musclé de Schwarzenegger reste glorifié à l'écran.

### **3.4.2. Le paradoxe de la musculature de Schwarzenegger**

Comme mentionné précédemment, l'arrivée de Schwarzenegger sur les écrans a causé tout un émoi. Ses deux premiers rôles iconiques, un barbare dans *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982) et un cyborg dans *The Terminator* (James Cameron, 1984), révèlent la dualité inhérente à cet acteur. Il est possible de repérer la division « Nature/Machine » qui conditionne les rôles cinématographiques de Schwarzenegger pendant les années 80. Comme l'explique Pia Pandelakis : « Ses muscles incarnent ainsi deux fonctionnalités : visuellement, ils charrient l'imagerie des guerriers mythiques à la *Conan*, et donc créent un lien historique; narrativement, ils sont l'agent d'un retour à zéro, d'une nouvelle origine *hic et nunc* » (2013, p. 227). Dans un film, il incarne un guerrier d'une époque barbare qui représente cet état de nature primitive, un véritable héros aux racines mythologiques évidentes. Dans l'autre oeuvre, il incarne un robot venant d'un futur post-apocalyptique, puissant symbole du potentiel destructeur de la machine. Par ces deux rôles, Schwarzenegger relie la « nature du guerrier » avec la « puissance de l'armement technologique », deux penchants complémentaires du corps héroïque. Telle que le

souligne Pia Pandelakis : « Sylvester Stallone a également rencontré, tout au long de sa carrière, ces deux tropes du corps naturel et du corps machinique. Néanmoins, Schwarzenegger incarne de manière très littérale ces deux modèles, qui sont rendus très directement dans l'image » (2013, p. 227). Ces deux dimensions du corps vont ainsi se concrétiser dans la figure héroïque du film d'action classique. Pour représenter le corps héroïque, Eric Lichtenfeld explique que : « [...] action movies can depict the hero's tapping into his primal nature as a process of stripping-down as often as they cast it as one of building up – and sometimes do both in the same film (*Rambo* and *Commando* for example) » (2007 [2004], p. 68)<sup>23</sup>. Le corps à l'écran pourrait être autant représenté par un héros qui déchire ses vêtements pour revenir à un état sauvage de guerrier, de nature primaire, tel Conan, John Rambo ou bien John Matrix dans *Commando* (Mark L. Lester, 1985). Mais l'opposé reste aussi valable; c'est-à-dire qu'au contraire d'un corps exposé, le corps se recouvre de vêtements, se *costume* d'articles associés à une masculinité forte (bottes, pantalons de cuir, manteaux de cuir, gants de cuir, lunettes de soleil, armes, etc.). Il suffit de porter attention aux personnages de Terminator, Marion « Cobra » Cobretti dans *Cobra* (George P. Cosmatos, 1986), ou encore John Rambo et John Matrix. Nous attribuons à ce concept de dualité le nom de « Corps dénudé/Corps équipé » (*Tear Up/Gear Up*). Dès ses débuts, Schwarzenegger incarne un barbare, exposant sa forte musculature par un « Corps dénudé » (*Tear Up* ou « stripping-down »), puis il personnifie une machine infernale armée jusqu'aux dents avec un « Corps équipé » (*Gear Up* ou « building-up »). Il est donc significatif de considérer cette dimension symbolique du corps de cet acteur, cette division Nature/Machine, où comment le « [...] primitif mythologique rencontre alors le surhumain technologique »

---

23 Il est intéressant de noter que cet auteur analyse la représentation de la masculinité au cinéma. Toutefois, cette dualité Nature/Machine se retrouve d'emblée dans l'articulation du corps de la figure héroïque du film d'action des années 80, principalement chez Schwarzenegger et Stallone. Les deux se recoupent, mais la dimension des genres s'éloigne de notre propos.

(Pandelakis 2013, p. 227).

### 3.4.3. Conan, un corps guerrier aux racines mythologiques

Il demeure pertinent d'examiner la figure héroïque de Conan dans *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982). Premier grand rôle de Schwarzenegger au cinéma, il est intéressant de discerner comment le corps de cet acteur conditionne le choix de ses films. Dans leur étude du corps « bodybuildé » des années 80, Laurent Kasprovicz et Francis Hippolyte précisent que le muscle à l'écran renvoie à la représentation sculptée du guerrier de l'Antiquité. Ils expliquent : « Elle repose sur les mêmes principes : nus masculins, illusion du mouvement et de la grâce (la force n'altère pas la souplesse), poses valorisant l'imposante carrure (poses de combat ou de situations de domination) » (2007, p. 193). Dans ce film, Schwarzenegger interprète un barbare, un rôle bel et bien construit à l'image de cette *star*. En effet, cette figure héroïque exige un corps à la musculature développée pour que soit représenté à l'écran ce héros digne des fantasmes héroïques masculins. C'est ce qu'affirme Pia Pandelakis : « Les débuts d'Arnold Schwarzenegger dans des genres proches de la mythologie (qu'elle soit grecque, romaine ou tenant de l'*heroic fantasy*) ont fortement influencé la visibilité de son corps et l'imaginaire qui s'y rattache » (2013, p. 220). Ici, le corps de Schwarzenegger renvoie à l'état de nature primaire que la figure du guerrier mythologique symbolise dans notre imaginaire fantastique contemporain. Comme le précise le critique Alain Garsault, ce film est une transposition d'une bande dessinée et propose une résurrection des héros populaires de notre imaginaire mythologique (1982, p. 61). Le corps hyperbolique de Schwarzenegger correspond parfaitement au standard physique nécessaire pour interpréter un barbare. Ce corps dont la primitivité hérite

du péplum et des mythes gréco-romains demeure magnifié dans plusieurs situations de combats. Une scène d'action intéressante reste celle de la « Chambre des Orgies ». Vers la fin du film, Conan doit aller sauver la fille d'un roi dans le palais de son opposant, Thulsa Doom (James Earl Jones). La caméra révèle ce nouveau modèle corporel que sera Schwarzenegger par une mise en scène spécifique de ce corps héroïque. L'acteur est montré torse nu, bardé de peintures de guerre, combattant avec souplesse et puissance ses adversaires. Il manie l'épée habilement, éliminant ceux-ci un par un. Sa musculature n'est pas juste exposée, son corps demeure en action. Différentes échelles de plan, du plan d'ensemble au plan taille, insistent sur la maîtrise de ce corps guerrier dans une situation de combat. Peu à peu, le corps de Conan se recouvre du sang de ses ennemis. La musculature de ce barbare, symbole de force primitive, se joint à la puissance de la technologie, ici représentée par l'épée, à travers une symbiose du corps en mouvement. Comme le souligne Richard Dyer, les muscles peuvent renvoyer à l'« état naturel » (*naturalness*) du corps (1982, p. 71). À cette nature corporelle est associée une valeur héroïque, la puissance du corps pour faire la guerre. Selon cet auteur, les muscles correspondent à une naturalisation de la puissance et de la domination masculine, comme en témoignent les nombreuses scènes où Conan doit se battre et faire preuve de sa maîtrise sur ses adversaires. Ces épiques scènes de combat permettent de souligner la souplesse et la puissance du corps héroïque en action, démontrant une véritable maîtrise corporelle associée aux héros mythologiques. Avec son corps spectaculaire, Schwarzenegger a ainsi permis d'adapter au cinéma cette figure héroïque du barbare, auparavant associée à la bande dessinée.

### 3.4.4. Terminator et la performance du corps machinique

Une autre figure de l'imaginaire fantastique que Schwarzenegger a rendu possible au cinéma a été un cyborg. Le film *The Terminator* (James Cameron, 1984) souligne la profonde singularité qui se détache de la figure de Schwarzenegger. C'est ce que précise Jérôme Momcilovic en pointant le « bouleversement ontologique » que le corps spectaculaire de Terminator annonce. Il précise : « [...] ce que l'œuvre de Schwarzenegger problématise, avec une cohérence troublante, c'est l'actualité de notre corps en tant que donnée culturelle » (Momcilovic 2007, p. 187). La figure de Terminator reste difficile à aborder dans le cadre de cette recherche, puisqu'il ne s'agit pas d'une figure héroïque. Ce rôle contraste avec le symbole de puissance héroïque que représente Schwarzenegger<sup>24</sup>. Par contre, l'articulation cinématographique du corps dans ce film demeure pertinente. Dans ce rôle iconique, Schwarzenegger présente un corps indestructible qui renvoie à la notion de *performance* associée à la musculature dans notre société contemporaine. Richard Dyer souligne que le muscle, bien qu'il peut évoquer la puissance du corps à la base, signifie aussi l'effort déployé pour l'atteinte d'un résultat : être musclé. (1982, p. 71). En d'autres mots, la musculature de Schwarzenegger renvoie à une puissance héroïque, mais elle représente aussi la possibilité du développement corporel par une performance. Précisément, en utilisant la machine (machines d'entraînement en gymnase), le corps peut se modeler et ainsi être façonné tel que nous le désirons. En ce sens, le corps de Schwarzenegger, par l'hyperbolisme de ses muscles, renvoie à cette dualité Nature/Machine inhérente à la corporalité humaine. Dans le cas du Terminator, le corps n'est pas

---

24 À cet égard, il demeure pertinent de constater une reprise de ce rôle, mais en tant que figure héroïque, dans la suite de ce film : *Terminator II: Judgment Day* (James Cameron, 1991). Schwarzenegger y joue maintenant un cyborg protecteur qui doit aider les humains. Voir Susan Jeffords et son oeuvre *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* (1993).



humain, mais bien un corps-machine. Pour incarner cette machine, Schwarzenegger demeure habillé, costumé au complet pour mieux être imperméable à toute humanité. Il s'agit ici de filmer le corps de façon à montrer la performance d'un corps parfait, sans défaut, sans faille. L'idée que ce corps puissant n'arrête devant rien, qu'aucune imperfection ne nuit à son fonctionnement, suscite une réflexion intéressante sur la notion de performance du corps. À la suite de cette fameuse célèbre phrase de ce film, « I'll be Back » (cité dans Cameron 1984), le Terminator fait irruption dans le centre de police où se trouve Sarah Connor. Lourdemment armée, cette machine éliminera un par un chaque policier. Sans aucune difficulté, le Terminator se déplace d'un pas décidé, rien ne pouvant l'arrêter. Pour bien représenter cette performance corporelle, Schwarzenegger est constamment filmé en contre-plongée, cadré en plan taille, permettant ainsi de signifier au spectateur que cette puissante machine infernale n'arrêtera devant rien et dévastera tout sur son passage. Le corps imposant de l'acteur demeure exposé afin de prouver la magnificence du potentiel destructeur du Terminator. Il est possible de constater comment le cinéma peut transformer le corps réel de l'acteur en une figure cinématographique quelconque. Dans cet exemple, par le seul corps hypermusclé de Schwarzenegger, il devient possible de représenter un cyborg. Pour bien comprendre la singularité de ce corps, il est pertinent d'analyser à quel point une attention particulière demeure déployée pour *exposer* l'imposante musculature de cet acteur dans ses films.

Jérôme Momcilovic examine l'arrivée du corps machinique du Terminator dès le début du film. Il explique :

Los Angeles, 1984 », un éclair zèbre le [sic] pénombre d'une zone industrielle. Le corps de Terminator apparaît, nu et replié sur lui-même. On n'en distingue d'abord que le dos. La fumée se dissipe, il se relève doucement. On passe à un plan taille, en légère contre-plongée. Le buste finit de se dérouler. Le déploiement achevé, la tête s'anime horizontalement : le visage ausculte les environs, de droite à gauche. Plan serré sur le visage. Au bout de son mouvement, la tête se fige, puis [sic] décrit à nouveau la courbe, cette fois de gauche à droite : le regard de l'androïde balaie l'horizon. [...] On passe en plan taille. Le corps s'avance, la caméra panote, dévoilant les épaules, le dos, puis les fesses du colosse. Surplombant la ville, le monde, le corps d'emblée mythique se fige en une figure statuaire (2007, p. 185).

Cette présentation du personnage dans le récit se veut aussi un prétexte pour exposer le corps de Schwarzenegger. D'ailleurs, cette séquence particulière illustre une « rhétorique invariable » (Momcilovic 2007, p. 186) pour filmer le corps de Schwarzenegger qui sera constante à travers la carrière de cet acteur. Comme le développe Jérôme Momcilovic, le corps de cet acteur est constamment mis en *exposition* dans ses films. « Ainsi, l'*exposition*, dans les films de Schwarzenegger, s'entend autant dans son acception littéraire et cinématographique (l'action d'introduire les principaux éléments d'une fiction) que dans son sens premier (exposition : action d'exposer, de mettre en vue) » (2007, p. 185). Comme dans la séquence finale de *Pumping Iron*, son corps nous est montré des pieds à la tête pour exposer la magnificence du corps. Il en va de même pour l'introduction de Schwarzenegger dans ses autres films, par exemple le personnage de Conan qui tourne la roue au début du film ou encore la séquence d'ouverture de *Commando* (Mark L. Lester, 1985) quand John Matrix descend la montagne avec une bûche sur l'épaule. Quasiment chacune de ses œuvres le présente comme une figure d'emblée mythique, un corps statuesque qui s'impose par sa seule présence à l'écran. En prenant l'exemple de cette scène d'apparition du corps du Terminator, le corps de Schwarzenegger demeure dévoilé en détails par la caméra. On assiste à la naissance de ce corps particulier. Le corps est nu, livré dans tout son état naturel. La caméra s'attarde particulièrement à montrer chaque parcelle de ce corps surdimensionné. Elle commence par les pieds puis remonte

peu à peu afin de montrer au spectateur l'impressionnante physionomie de cet acteur, pour finalement finir avec un gros plan du visage. Ce procédé permet de témoigner du statut *monolithique* (Momcilovic 2007, p. 184) des personnages interprétés par Schwarzenegger.

### **3.4.5. La symbolique du corps de Schwarzenegger**

À notre avis, la façon dont est représenté le corps hyperbolique de Schwarzenegger pendant les années 80 soulève une nouvelle articulation du corps au cinéma. Il s'agit d'un « bouleversement ontologique » du corps contemporain que propose la filmographie de cet acteur. Pia Pandelakis précise : « Capable de revêtir la constance d'une statue comme l'instabilité d'un composé chimique, Schwarzenegger définit à sa manière le héros comme corps qui peut tout – non tout faire, mais tout signifier, d'une origine primitive à une genèse machinique » (2013, p. 223). La puissance de figuration de l'image permet de transfigurer le corps réel de Schwarzenegger en une entité figurative imprégnée de signifiante symbolique. Cette auteure ajoute que : « Le dénominateur commun de ces éléments, au-delà de la seule versatilité de l'acteur, réside dans une définition du corps comme étant qualifié en amont de l'action, associé à des éléments symboliques et fictionnels forts qui le définissent déjà comme héros » (2013, p. 223). L'arrivée de Schwarzenegger sur les écrans a ainsi permis de concrétiser une nouvelle figure héroïque américaine. Précisément, c'est avec le corps colossal de cet acteur que le standard corporel pour le héros du film d'action classique sera imposé. Tel que mentionné auparavant, pour cette figure héroïque, nul besoin d'effets spéciaux. Le corps d'emblée hypermusclé du culturiste devient ici le principal artifice auquel le langage cinématographique s'attarde pour en exposer la magnificence.

### **3.5. Le potentiel social d'une figure héroïque**

C'est à travers ce rapport entre corps et cinéma que sera concrétisé ce nouveau type de héros cinématographique dit « reaganien ». Le corps musclé de l'acteur des années 80 a joué un rôle important dans la construction de cette nouvelle figure héroïque. Tel que l'a prouvé l'arrivée de Schwarzenegger sur les écrans, le cinéma permet de magnifier le corps de l'acteur, même si ce corps se veut déjà d'emblée impressionnant. Si l'héroïsme se veut fondamentalement corporel, c'est par la représentation cinématographique du corps de l'acteur que demeure transmise la valeur héroïque associée au corps. Le cinéma crée de nouvelles figures héroïques par la puissance de figuration de l'image. Dans cet ordre d'idées, la dimension mythologique et la dimension cinématographique du *corps héroïque* s'amalgament pour ériger une figure héroïque précise. Toutefois, celle-ci demeure relative à la société de laquelle elle provient. En effet, aux aspects imaginaire et représentationnel du corps s'ajoute l'aspect social ou bien le contexte pragmatique de la réception spectatorielle. Vicente Sanchez-Biosca le précise : « [...] le cinéma révèle et modèle en même temps des conceptions du corps qui circulent dans les sociétés modernes » (1996, p. 8). Le cinéma, et de façon plus large la culture visuelle, se veut un reflet de la société, laquelle se veut également un reflet de cette culture. Ainsi, pour aborder le corps du héros « reaganien », il serait judicieux de porter attention au contexte sociopolitique américain des années 80. Il sera question du rapport entre *corps* et *société* avec le concept de « Corps rigide » de Susan Jeffords.

## **4. LE CORPS HÉROÏQUE : SYMBOLE SOCIAL**

### **4.1. Le héros « reaganien »**

À la dimension mythologique et à la dimension cinématographique du corps dans la construction d'une figure héroïque, s'ajoute la dimension sociale. Le corps héroïque, qu'il soit de construction mythologique ou bien de construction cinématographique, demeure indissociable du contexte socioculturel duquel il provient. Les années 80 correspondent à l'ère « reaganienne », c'est-à-dire la période de présidence de Ronald Reagan. À cette époque, le corps musclé revient sur les écrans. Comme l'explique Jérôme Momcilovic : « [...] il s'agit, comme dans le péplum, d'un corps musculeux, une anatomie superlative dont le cinéma, dès ses origines, a fait son sujet » (2007, p. 181). Ce corps musculeux avait disparu du cinéma depuis les années 60, notamment depuis la mort du dit péplum. Qu'est-ce qui explique alors le retour de ce type de corps sur les écrans dans le film d'action classique? Schwarzenegger correspond ici au modèle corporel par excellence pour incarner cette figure héroïque hypermusclée, emblématique des États-Unis pendant les années 80. Sans oublier Stallone qui lui aussi a été reconnu par son imposante musculature. Par leur corps et les types de héros qu'ils ont interprétés, ces deux acteurs représentent à eux seuls la figure de proue du genre de l'action. Dans cet ordre d'idées, en quoi cette figure héroïque, le héros dit « reaganien », reflète-t-elle ce nouvel état d'esprit américain des années 80? Jérôme Momcilovic explique que : « Ce retour sur les écrans du corps athlétique, et le renouveau d'un imaginaire héroïque, jusque là moribond, ont souvent été perçus comme le symptôme d'un contexte idéologique plus vaste. » (2007, p. 181). Il est pertinent d'explorer les conditions sociales de l'émergence de ce nouveau héros américain.

#### 4.2. Le corps comme *symbole national*

À notre avis, le corps au cinéma possède la potentialité de devenir symbole. En prenant l'exemple du héros « reaganien », il est possible de remarquer comment la figuration du corps s'inscrit dans un discours contemporain sur le corps. En ce sens, le corps du héros au cinéma possède une influence sociale. C'est ce que développe Susan Jeffords avec son concept de « Corps rigide ». Elle suggère que le corps du héros reaganien, représenté principalement par Schwarzenegger et Stallone, se situe comme un symbole collectif de la mentalité américaine de cette époque. « [...] these hard bodies came to stand not only for a type of national character – heroic, aggressive, determined – but for the nation itself » (Jeffords 1994, p. 25). Notre intérêt est d'explorer comment le cinéma, en phase avec le contexte social, érige le corps héroïque comme *symbole national*. Il y a intérêt à réfléchir et à analyser la figure héroïque du film d'action classique en considérant le contexte sociopolitique des États-Unis sous Ronald Reagan. Ce passage sociologique reste nécessaire afin de bien appréhender le concept de « Corps rigide ». Ensuite, une comparaison entre Schwarzenegger et Stallone nous permet de mieux comprendre le rôle du corps de chaque acteur dans la conception de l'héroïsme « reaganien ». Pour finir, une analyse du film *Predator* (John McTiernan, 1987) propose une réflexion intéressante sur la disparition du héros « reaganien » à l'aube des années 90. L'arrivée d'un nouveau type de héros, le « Héros commun », marquera la fin de cette mise en exergue hyperbolique du corps musclé.

### **4.3. La figure héroïque « reaganienne »**

Il est important de préciser que ce passage par une étude du contexte sociopolitique américain demeure nécessaire pour constater comment le corps au cinéma reste souvent perçu en fonction d'une certaine idéologie. À vrai dire, il est difficile de dissocier le héros américain de la société duquel il provient. Ce qu'il faut comprendre de la figuration des corps de Schwarzenegger et de Stallone, c'est qu'elle correspond fidèlement à l'idéologie américaine des années 80. Leur corps hypermusclé concorde ainsi avec la conception américaine de l'héroïsme à cette époque. Considérant ce travail figuratif du cinéma, Nicole Brenez a porté attention aux critères de figuration du corps de Schwarzenegger : « [...] lorsqu'une figure épouse fidèlement l'idéologie du corps dont elle est contemporaine, tel aujourd'hui Arnold Schwarzenegger qui en endosse jusqu'à la démence figurative tous les aspects, elle consent à l'obscène » (1998, p. 32). Il est vrai que cet excès dans l'articulation du corps à l'écran pourrait paraître obscène aux yeux de certains spectateurs, mais cette figure héroïque n'aurait pu exister sans la mentalité particulière associée à l'idéologie politique de Ronald Reagan. Cette auteure ajoute : « L'obscénité idéologique consiste à prendre en charge les angoisses humaines face au corps pour les simplifier et leur donner l'image la plus vite disponible, la plus immédiate, n'importe laquelle » (Brenez 1998, p. 32). Ce constat demeure intéressant. Toutefois, nous tenons à mentionner que notre objectif n'est pas d'établir une sorte de « sociologie des représentations », c'est-à-dire de voir le corps comme un symptôme des angoisses sociales ou encore un signe révélateur de l'inconscient de la société américaine. Notre vision s'inspire davantage de ce que Laurent Kasprowicz et Francis Hippolyte qualifient d'« anthropologie du spectacle ». Ils mentionnent : « L'anthropologie du spectacle insiste au contraire sur le corps comme instrument

du film d'action, il est la "source de l'action", il crée la signification et cristallise le film tout entier » (2007, p. 196). Dans cet ordre d'idées, le corps de l'acteur dans le film d'action correspond au nexus d'un spectacle de l'héroïsme, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Ce détour par le contexte social permet de mieux comprendre en quoi le social participe à la conception d'une figure héroïque cinématographique.

#### **4.3.1. Contexte des États-Unis au vingtième siècle**

##### **La Guerre du Vietnam**

D'emblée, les années 80 représentent une époque haute en couleur et en effervescence pour les États-Unis, et ce, dans tous les domaines. Afin de bien appréhender cette décennie, il demeure significatif de comprendre les événements qui ont eu lieu avant, à tout le moins un en particulier : la Guerre du Vietnam. Il va sans dire que ce carnage a été la plus grande épreuve des États-Unis à cette heure de l'histoire. À ce sujet, le président Johnson a dû faire face à un dilemme : aller en guerre ou non? « Trahir l'engagement du président martyr et laisser une démocratie tomber aux mains des communistes? On aurait dit que « je suis un lâche, un homme sans virilité, sans colonne vertébrale » (Kaspi 2008 [1986], p. 519). Cette citation en dit long sur le travail du président qui ne pouvait se permettre de paraître faible en refusant d'aller faire la guerre. En effet, tout l'héritage du président John F. Kennedy reposait sur ses épaules. À la suite de cette défaite, pour la première fois les Américains constataient la limite de leur impact mondial. Faire face à un échec aussi retentissant revenait à admettre qu'ils n'étaient pas aussi puissants qu'ils le pensaient. Pendant les années 70, le pays de l'Oncle Sam va tomber dans un



creux. Le président Jimmy Carter n'a pas su se faire respecter, étant victime d'une crise de la politique étrangère et par le fait même d'une crise du *leadership* au sein des États-Unis (Kaspi 2008 [1986], p. 578-579). Ainsi, l'entrée à la présidence de Ronald Reagan correspond à tout un changement dans la vie des Américains. Manifestement, après tous les événements auxquels a dû faire face ce peuple, ils étaient prêts à tout pour le retour en puissance de leur pays.

### **Ronald Reagan et sa politique**

Après ces périodes mouvementées des deux dernières décennies, les Américains reprennent peu à peu confiance en leur pays, l'ascension à la présidence de Ronald Reagan y contribue pour beaucoup. Selon le professeur d'histoire André Kaspi, il demeure encore étonnant aujourd'hui de constater la popularité dont a joui ce vieil acteur et cowboy californien avec son esprit réactionnaire, conservateur et anticommuniste (2008 [1986], p. 570- 580). D'une main de fer, il a combattu la menace Rouge. « Depuis qu'en 1964 il a vu dans les États-Unis «la seule île de liberté dans le monde entier», il se fait le champion d'un anticommunisme pur et dur, d'un nationalisme bafoué et vivace, d'une revanche que l'Amérique aurait à prendre sur ses démons et ses ennemis » (Kaspi 2008 [1986], p. 581). Pour cette raison, le peuple américain s'accrochera à ce président encourageant et synonyme de prospérité. En fait, Reagan et sa politique réconfortent et donnent de l'espoir. À cet égard, sa deuxième élection en 1984 prouve à quel point il a su gagner la reconnaissance des Américains en éloignant toute crise économique et en ramenant ce pays à son rang de superpuissance (Kaspi 2008 [1986], p. 589). Sa politique conservatrice a permis aux États-Unis de se redonner confiance et de raviver la flamme patriotique, pour le meilleur et pour le pire. Les idées qu'il a proposées ont tenu la route et cela est en partie

redevable à son charisme qu'il a étalé dans ses nombreux discours. Il excellait dans la « présidence-spectacle », sachant utiliser à bon escient son ancien métier d'acteur afin de bien s'exprimer et se mettre en valeur devant la caméra. Cependant, toujours d'après le livre d'histoire américaine d'André Kaspi, au niveau de la politique étrangère, ce président est considéré comme un esprit simple. Il considère les conflits avec les autres pays au même niveau que les problèmes qui ont lieu aux États-Unis. Il est radical dans ses discours, mais dans ses actions, il demeure très pragmatique (Kaspi 2008 [1986], p. 603-604). Cette attitude contribua à son énorme succès en terrain américain. Concernant la Guerre froide contre l'URSS, son point de vue ne laisse place à aucune interprétation. « L'Union soviétique, c'est "l'Empire du mal", avec lequel aucun compromis n'est possible [...] L'Union soviétique d'aujourd'hui, c'est l'Allemagne nazie d'hier. La menace est tout aussi grave : "Nous venons d'entrer, déclare-t-il en 1980, dans l'une des plus dangereuses décennies de la civilisation occidentale" » (Kaspi 2008 [1986], p. 604). Relativement à la Guerre du Vietnam, ce désastre demeure, pour Ronald Reagan, une « noble cause ». Selon lui, les Américains ont pour mission d'assurer le règne de la démocratie dans le monde en défendant la liberté de tous et en combattant l'oppression soviétique (Kaspi 2008 [1986], p. 604). Pour Reagan, l'Amérique se doit d'être forte, ce qui revient à exorciser les démons de la Guerre du Vietnam. Dans cet ordre d'idées, ce climat sociopolitique procure une piste de réflexion intéressante pour appréhender la popularité des figures héroïques interprétées par Schwarzenegger et Stallone. Il sera question du concept de « Corps rigide » en fonction de ces deux acteurs emblématiques de cette époque.

### 4.3.2. Le « Corps rigide », symbole collectif

À la lumière de ce portrait sociopolitique des États-Unis, Susan Jeffords a exposé dans son livre *Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) les liens entre la figure héroïque du film d'action classique et la politique de Ronald Reagan. Elle maintient que : « My project in this book is, on the one hand, to argue for the centrality of the masculine body to popular culture and national identity while, on the other hand, to articulate how the popularizations of that body altered during the years of the Reagan and Bush presidencies » (1994, p. 13). Notre intérêt correspond à la première dimension de l'étude de Susan Jeffords. Les films hollywoodiens, dans ce cas le film d'action classique, offriraient des réponses à la construction d'une identité nationale américaine. Le héros cinématographique au corps hypermusclé, en parallèle avec le président Ronald Reagan, serait symptomatique de la culture populaire de cette époque<sup>25</sup>. Cette figure héroïque dite « reaganienne » se maintient alors comme l'emblème de l'identité nationale américaine, Rambo y étant l'exemple par excellence. Susan Jeffords avance le concept du « Corps rigide » pour illustrer comment la représentation du corps de l'acteur s'amalgame avec la politique « reaganienne », mais aussi avec la philosophie et la vision économique de ce président. Elle l'explique ainsi : « The depiction of the indefatigable, muscular, and invincible masculine body became the linchpin of the Reagan imaginary; this hardened male form became the emblem not only for the Reagan presidency but for its ideologies and economies as well » (Jeffords 1994, p. 25). Cette nouvelle figure héroïque, le « Corps rigide », permettrait d'unifier le peuple à travers un seul et unique symbole collectif, le *corps héroïque*. Cette auteure maintient qu'une double identification se produit : « [...] first, with

---

25 Notamment la culture corporelle en expansion pendant les années 80, celle-ci expliquée au chapitre précédent.

the individual body, as citizens might choose to see themselves *as* that body, desiring its strengths, expressions, and stances; and second, with that body as a national emblem, as a collective symbol for a nation that individual citizens receive pleasure for feeling themselves a part of » (Jeffords 1994, p. 26). La figuration du corps de Schwarzenegger et de celui de Stallone a ainsi contribué à ériger le corps du héros hypermusclé comme un *symbole national*. Leurs personnages héroïques incorporent à travers leurs actions cette apologie de l'hypertriomphalisme américain. Deux films sortis en 1985 exemplifient parfaitement ce constat, *Rambo : First Blood Part II* et *Commando*. Ces deux œuvres présentent la même conception du héros « reaganien », sans toutefois offrir le même type de spectacle corporel. Tous deux démontrent bien la notion du « Corps rigide ».

#### **4.4. Le corps emblématique de l'époque « reaganienne »**

##### **4.4.1. *Rambo*-Stallone versus *Commando*-Schwarzenegger**

Il est intéressant de s'arrêter à la confrontation réelle entre Schwarzenegger et Stallone. Ces deux acteurs au corps hypertrophié ont régné dans le film d'action des années 80 par leurs productions cinématographiques à l'intérieur des grands studios d'Hollywood. Leur domination commerciale prouve leur supériorité vis-à-vis leurs compatriotes Norris, Van Damme et autres. Bien que ces deux acteurs représentent principalement le « Corps rigide » emblématique de l'époque, plusieurs points les différencient. Comme le présente Nigel Andrews :

While Stallone thrives on a macho masochism Arnold the movie star comes up with the transcendent brutalism and outrageous soundbites (“Killing with good taste”). His extra comic and cosmic nerve explains why the Austrian moved up on the Italian and overtook him. The Stallone movies moralize; the Schwarzenegger movies have a sardonic anarchism. The Stallone movies are all about anguish, worn on the sleeve like *Rocky* or internalized in militaristic anomie like *Rambo*; the Schwarzenegger movies are about the wry, affectless dispensing of rough justice. The Stallone movies are humorless; the Schwarzenegger movies have a powerful sense of the ridiculous (2004 [1995], p. 119).

Le film *Commando* demeure pertinent pour aborder la comparaison entre les deux « Corps rigides » que sont Schwarzenegger et Stallone. L’année 1985 marque l’entrée de Schwarzenegger dans la formule classique du film d’action. Il est probable que cet acteur a pressenti l’intérêt de choisir ce rôle pour éliminer Stallone de la course au titre de figure héroïque par excellence. Nigel Andrews le souligne : « To be fair to Stallone, Arnold did most of the screeching. He obviously felt that the man who started the machismo craze in 1976 with *Rocky*, and then took it to heights of swollen-muscled inspirationalism in the *Rambo* films, was a dangerous rival... » (2004 [1995], p. 116). Dans un commentaire lors d’une interview en 1985 à la suite de la sortie du film, il attaque directement Stallone : « We probably kill more people in *Commando* than Stallone did in *Rambo*, but the difference is that we don't pretend the violence is justified by patriotic pride. All that flag-waving is a lot of bull – we're all in the entertainment business. And if killing is done with good taste, it can be very entertaining indeed » (cité dans Andrews 2004 [1995], p. 117). Ce côté comique, voire parodique, transparaît dans la plupart des personnages héroïques interprétés par Schwarzenegger. Ses nombreux *one-liners* ont énormément contribué à cette touche d’humour. Quant à Stallone, une forme de fierté patriotique gonflée à l’extrême se dégage de la plupart de ses œuvres. Par exemple, le personnage de *Rambo* s’inscrit dans une sorte de révision de l’histoire, une revanche fictionnelle face au passé, car il réussit à sauver certains soldats américains encore prisonniers au Vietnam. Ce n’est pas le cas de

John Matrix qui agit pour ses propres intérêts : c'est-à-dire sauver sa fille. L'aspect individualiste de ce héros peut ici renvoyer à l'apologie du « dépassement » individuel spécifique au héros américain. Contrairement au film de Stallone, *Commando* ne s'inscrit pas dans un contexte politique précis. Ce qui permet alors de montrer Schwarzenegger en train d'éliminer une avalanche d'ennemis de façon exagérée, hyperbolique, voire absurde. Nul besoin d'y insérer une fierté patriotique accentuée comme le fait Stallone.

Ces deux œuvres montrant Schwarzenegger et Stallone mitraillant à gauche et à droite illustrent deux versions complémentaires du « Corps rigide ». Ce sont deux héros qui vont éliminer à eux seuls une armée complète. Leurs muscles crispés sont mis en évidence par la nécessité de se défendre en maniant cette énorme mitraillette. Ces corps hypermusclés sont tous deux symboles de puissance. Cependant, Rambo-Stallone agit par volontarisme patriotique (sauver des otages américains), tandis que Matrix-Schwarzenegger le fait par obligation personnelle. Le plaisir à voir ces acteurs en action n'est donc pas le même. D'un côté, chez Stallone, une soi-disant morale patriotique en ressort. De l'autre côté, un hyperbolisme qui frôle la parodie se dégage de l'action individuelle de Schwarzenegger dans *Commando*. Il est possible de le constater en voyant Matrix combattre une armée complète à la toute fin. Après avoir été présenté s'équipant minutieusement de la tête aux pieds, celui-ci se venge de façon excessive. Bien qu'entouré d'une centaine d'ennemis, ce héros réussira à tous les éliminer l'un après l'autre, et ce, sans aucune difficulté. Chaque plan montrera Schwarzenegger avec une arme à feu différente. L'impossibilité de porter toutes ces armes illustre le manque de crédibilité de ce film. Précisément, le montage ne s'attarde même pas à montrer la transition d'un fusil à un autre. Cette exagération dans la puissance d'annihilation que présente Schwarzenegger confère un

caractère parodique, voire ridicule, à *Commando*. C'est bien le manque de ce côté « comique » du film d'action que cet acteur critique chez Stallone. La façon dont Schwarzenegger nous est montré avec une nouvelle arme à chaque plan, élève la violence à un paroxysme ridicule où le spectateur ne peut qu'en rire. Bien que ces deux acteurs présentent tous deux des figures héroïques avec une aura d'invulnérabilité, le processus d'héroïsation de celles-ci diffère.

#### **4.4.2. Le différent *potentiel héroïque* de ces acteurs**

Schwarzenegger et Stallone incarnent tous deux, par leur physique hyperbolique, le héros « reaganien ». Toutefois, la façon dont est représenté l'héroïsme de leurs personnages diffère d'un acteur à l'autre. Comme l'explique Jérôme Momcilovic : « Le corps de Stallone est du côté de l'Histoire – ainsi dans *Rocky IV*, il retrouve le *wilderness* de la grande mythologie américaine jusque dans les steppes soviétiques » (2007, p. 184). Il en va de même pour son personnage de Rambo, inconcevable sans le contexte d'après-guerre du Vietnam. Concernant son rival, le corps de Schwarzenegger ne symbolise pas seulement des valeurs héroïques américaines. Au contraire, comme cet auteur le précise : « Celui de Schwarzenegger est du côté de l'utopie. Toujours dans les films, l'éclair du surhumain possède ou inaugure le récit. Et la simple apparition dans le cadre du corps-monolithe est toujours constituée en événement, presque en table rase » (Momcilovic 2007, p. 184). Il suffit de se référer à comment Schwarzenegger est introduit dans chacun de ses films, son corps étant exposé des pieds à la tête pour que la caméra puisse saisir chaque détail de la musculature de ce colosse. L'articulation différente du corps de ces acteurs à l'écran va ainsi conditionner le statut héroïque de leurs personnages. Tel que l'explique Eric Lichtenfeld : « [...] the major heroes played by Stallone – Rocky and Rambo – are initially men

in the process of becoming heroes, whereas the characters to which Schwarzenegger lends his monolithic presence seem to be born icons » (2007 [2004], p. 82). Si Stallone présente un héros qui doit prouver son statut héroïque par un parcours initiatique, fidèle au concept de « Récit du Devenir » de Lisa Purse, Schwarzenegger présente tout le contraire en incarnant des héros au statut d'emblée mythique. Eric Lichtenfeld souligne l'influence de cette spécificité sur le montage de leurs films. Il relève l'aspect ritualisé du montage en expliquant : « It stands to reason then, that in most of the *Rocky* and *Rambo* films, such montages occur only after the plot is established, whereas in *Commando*, it is how the hero is introduced » (2007 [2004], p. 82). Les personnages interprétés par Stallone sont des « Héros en devenir » (*Becoming Hero*). Le montage se déploie pour montrer comment Rambo ou Rocky vont traverser plusieurs épreuves et ainsi prouver leur statut héroïque par leurs exploits et leur victoire finale, symbolisant le triomphalisme américain de l'époque. Au contraire, Schwarzenegger sera exposé dès le début de ses films comme un « Héros né » (*Born Hero*). Ce statut monolithique des figures héroïques de Schwarzenegger explique pourquoi le montage se déploie pour prouver la magnificence du corps héroïque, celui-ci présenté d'emblée comme invincible.

La scène d'introduction de Schwarzenegger dans *Commando* demeure pertinente à ce sujet. Eric Lichtenfeld analyse cette séquence : « Director Mark Lester introduces Matrix in a montage that isolates his body parts. (An extreme close-up of what seems to be a shoulder turns up to be just *one bicep*.) A wider angle reveals more of Matrix as he carries a log on his shoulder » (2007 [2004], p. 81). Schwarzenegger nous est présenté descendant une montagne avec un énorme billot de bois sur l'épaule. La caméra commence par filmer en gros plan ses pieds, puis un autre gros plan s'attarde aux détails de sa tronçonneuse. Ensuite, un gros plan



montre de près son biceps droit. Le muscle occupe en effet la totalité de l'écran. Un autre plan retourne à ses pieds, suivi d'un gros plan de son autre biceps. Cette fois-ci il s'agit du gauche qui soutient le morceau d'arbre. Le muscle contracté se tient aussi au centre de l'écran, afin d'exposer l'imposante musculature de l'acteur. Un gros plan montre le visage déterminé de Schwarzenegger. La caméra retourne à ses pieds, mais un travelling vertical montre le corps de l'acteur au complet. Cette séquence se poursuit par un plan américain en contre-plongée qui montre Schwarzenegger se tenant droit avec sa bûche, balayant son regard au loin. Un plan d'ensemble termine alors le tout avec John Matrix qui rentre à sa maison dans la montagne. Cette mise en exposition du corps de Schwarzenegger permet d'introduire ce corps monolithique, ce héros d'emblée mythique par son imposante musculature. Cette séquence rejoint la « rhétorique invariable » pour l'exposition du corps de Schwarzenegger que soulève Jérôme Momcilovic. Cet auteur explique : « [...] de *Commando* à *Last Action Hero*, en passant par *Double Détente* : le cadre est d'abord sur les pieds puis remonte lentement, enregistrant en la morcelant la physionomie qui s'exhibe, scrutant dévotement ses contours » (2007, p. 186). Ainsi, bien que ces deux acteurs incarnent la figure du « Corps rigide », la potentialité héroïque qui émane de leur corps diffère. Stallone représente un corps qui se transforme à travers ses accomplissements héroïques, tandis que Schwarzenegger représente un corps d'emblée héroïque qui renvoie directement aux racines mythologiques du héros.<sup>26</sup>

---

26 Il est même possible de repérer cette constance tout au long de leur carrière. Stallone modifiera constamment son corps pour ses différents rôles, tandis que Schwarzenegger présentera toujours le même physique imposant.

#### 4.4.3. Versions complémentaires du « Corps rigide »

Il est possible de remarquer que Stallone et Schwarzenegger sont deux exemples complémentaires qui concrétisent la figure héroïque « reaganienne ». Ces deux *stars* possèdent certaines particularités propres à la différente articulation de leur corporalité à l'écran. Stallone incorpore les valeurs de l'héroïsme américain. C'est ce que Guy Braucourt relève : « Rambo-Stallone est arrivé au bon moment, tout juste à temps pour doter l'Amérique d'un nouveau Superman. Un Superman qui ne sort pas d'une bande dessinée et qui ne sait pas voler. Mais un super-guerrier prêt à partir sur tous les fronts » (1985, p. 82). Cet acteur présente souvent un personnage qui passe de zéro à héros. Il suffit de constater comment est utilisé le montage dans la plupart de ses films. Pour passer d'un personnage opprimé à un surhomme, de nombreuses séquences montrant le corps à l'épreuve permettent d'attester du statut héroïque de ses personnages. Eric Lichtenfeld le décrit ainsi : « Training montages, stripping away clothing and equipment, and other ritualistic images transform Stallone's other major heroes – namely Rocky and Rambo – from underdogs to supermen. This transformation is an important part of these heroes' mythos » (2007 [2004], p. 73). Comme le soulève cet auteur, le recours au montage dans le film d'action des années 80 se veut un véritable rituel en soi qui atteste du parcours du héros vers l'accomplissement de son statut héroïque. Cette forme de masochisme qui incite Stallone à interpréter une figure héroïque en processus d'héroïsation révèle une touche de vulnérabilité que Schwarzenegger ne possède aucunement. En effet, Schwarzenegger présente des personnages qui renvoient à la conception mythologique de l'héroïsme contemporain. Sa musculature imposante contribue à établir une figure héroïque qui paraît déjà invincible. Si la figuration du corps de Stallone évoque la conception de l'héroïsme américain, la figuration du corps de

Schwarzenegger renvoie plutôt à la conception du corps comme *symbole de puissance*. En d'autres mots, Stallone est reconnu pour ses rôles de héros en devenir, tandis que Schwarzenegger est reconnu pour son statut héroïque de base. Concernant le corps de chacun de ces acteurs, Pia Pandelakis souligne que : « Ainsi, si Stallone et Schwarzenegger incarnent apparemment les deux emblèmes d'une corporéité assez proche, il apparaît que leurs esthétiques sont opposées – car leur corps est vécu différemment. » (2013, p. 220). Dans les deux cas cependant, leur corps hypermusclé demeure exposé afin d'attester de la puissance héroïque associée au corps. Ces deux *stars* ont concrétisé, par leur physique de culturiste, la figure héroïque du film d'action classique. Ce constat va demeurer jusqu'à la fin des années 80, du moins jusqu'à ce que Schwarzenegger fasse la rencontre d'un rival cinématographique à la hauteur de cet *Übermensch*.

#### **4.5. La disparition du corps hyperbolique**

Cette représentation particulière, voire hyperbolique, du corps de l'acteur du film d'action reste intimement liée au contexte social américain des années 80. Il va de soi que cette articulation spécifique d'un corps aussi musclé ne pouvait pas durer indéfiniment. Le contexte de réception des films demeure en perpétuelle transformation. Tel que nous l'avons souligné, la situation sociopolitique influence directement la figure héroïque au cinéma. Schwarzenegger avait pressenti ce changement très tôt dans sa carrière. Un désir de déconstruire son aura d'invulnérabilité associé à ses rôles a motivé son passage à la comédie avec *Kindergarten Cop* (Ivan Reitman, 1990). Les figures héroïques de Schwarzenegger pendant la décennie suivante contrasteront beaucoup avec le héros hyperbolique « reaganien ». Comme l'explique Dave

Sounders : « Schwarzenegger, by the late 1980s, had fought long and hard to bring heroic ideals and archetypes into his age [...] He recognised, however, that to stay relevant (and potent) he had to examine and retune his own essential meaning in the light of a post-Cold War shift towards geopolitical diffusion » (2009, p. 119). Effectivement, une *star* doit demeurer en phase avec les tendances sociales contemporaines afin de pouvoir rester au sommet. Schwarzenegger a très bien compris, avant même la fin de la Guerre froide, que le héros « reaganien » était condamné à disparaître et à être remplacé par une autre figure héroïque. *Predator* (John McTiernan, 1987) présente le début du changement chez cet acteur. Pour la première fois de sa carrière, une mince brèche s'ouvrira dans l'indestructibilité de ce « Corps rigide ». En d'autres mots, nous posons que, par la soudaine vulnérabilité du personnage de Dutch (Schwarzenegger), il s'agit du début du déclin de la figure héroïque du film d'action classique.

#### **4.5.1. Le déclin du « Corps rigide »**

Vers la fin de la décennie, considérant l'aura de *presque-invulnérabilité* de Schwarzenegger (réelle *et* représentée), le producteur Joel Silver remarque : « I suppose it had reached a point with these action films where one of the heroes would have to fight a creature from another world [...]. What other possible terror could Schwarzenegger take on in an action-adventure film? » (cité dans Sounders 2009, p. 89). En effet, c'est ce qui arrive dans le film *Predator*. Véritable hommage au film d'action des années 80, cette œuvre présente Schwarzenegger dans le rôle d'un commandant d'escouade spécialisée en sauvetage. Dès le début, le personnage du major Dutch est présenté au spectateur en rendant honneur à l'image de cette *star*. Arrivant dans un endroit reculé au milieu d'une jungle quelconque, Schwarzenegger

nous est présenté assis, seul dans le fond de son hélicoptère. Prenant le temps de s'allumer un cigare, il sort en dernier, après chaque membre de son équipage. Il rencontre ensuite son général pour recevoir les ordres de la mission. Après de nombreux éloges, un ancien collègue (Carl Weathers) arrive, lui mentionnant qu'il a besoin de son aide. Un plan mémorable survient ensuite. Il s'agit du fameux plan du bras de fer entre Schwarzenegger et Carl Weathers. Un gros plan filme de près les deux biceps en contraction de ces deux acteurs. En un seul plan, le film réussit à souligner toute l'importance qu'a eue le corps musclé dans le film d'action classique. Par cette scène, le spectateur sait très bien à quoi s'attendre. Nul besoin de dialogues, il est temps de passer à l'action. Cependant, il s'agit là de l'une des plus grandes forces du film; c'est-à-dire déconstruire les attentes des spectateurs en transfigurant l'image de superpuissance de Schwarzenegger. Le réalisateur John McTiernan présente le film comme suit : « [...] *Predator* is “in essence a battle of Titans [...] a classic hero story and a horror story, like the Norse Myths”... » (cité dans Sounders 2009, p. 89). Dave Sounders précise : « [...] it makes a case, through modern myth-making and well-orchestrated revisionism, for the justness of efficacious occupation, and for the nobility of warfare in which adept assimilation proves crucial to victory over an “alien subversive presence” with which Central America is shown to be infected ». (2009, p. 89). Le « Predator », ce géant extra-terrestre qui s'amuse à chasser par pur plaisir, devient ainsi un ennemi intéressant pour Schwarzenegger.

Comme le note Joel Silver, le film d'action en est arrivé à un point où la figure héroïque « reaganienne », prisonnière de sa propre image hypertrionphante, se doit de se mesurer à un ennemi à sa hauteur<sup>27</sup>. Le « Predator » se veut le rival par excellence pour une figure héroïque

<sup>27</sup> Il est possible aussi d'y voir une métaphore de la puissance américaine en expansion. En effet, la victoire des États-Unis sur l'URSS et la chute du communisme à venir influenceront beaucoup la nouvelle figure héroïque du

« Schwarzeneggerienne ». Cette confrontation de grandeur épique insuffle une touche d'humanité au personnage de Dutch-Schwarzenegger. Pour la première fois à l'écran, le spectateur peut sentir la *vulnérabilité* de Schwarzenegger. Ce qui ne se pouvait pas auparavant. Ironiquement, Eric Lichtenfeld postule que cette caractéristique demeure le principal point fort du film. Il explique : « This is not merely a function of Schwarzenegger fighting a seven-foot-two-inch alien. *Predator* is the film in which Schwarzenegger begins to loosen up in front the camera, which makes possible his self-parodies and outright comedies that began the following year » (2007 [2004], p. 90). Il ajoute que cette transformation n'a pas été possible avant ce film en particulier : « McTiernan draws from Schwarzenegger the exertion, suffering, and even weariness that *Commando's* Mark Lester could not and that *The Terminator's* James Cameron sidestepped » (2007 [2004], p. 90). *Predator* vient ainsi permettre à Schwarzenegger de se départir de son aura de guerrier invulnérable. Il s'agira aussi de la dernière exposition cinématographique du corps dénudé de cet acteur. À notre avis, il est possible de déceler en ce film la fin du « Corps rigide ».<sup>28</sup>

#### 4.5.2. Le corps *révolu*

Avec l'arrivée d'une figure héroïque *ordinaire*, le « Héros commun », personnifié par Mel Gibson dans *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987) et par Bruce Willis dans *Die Hard* (John McTiernan, 1988), le « Corps rigide » tombe en désuétude. Les spectateurs, ainsi que la société américaine, désirent un changement. Schwarzenegger (ou bien certains producteurs), aura

---

film d'action.

<sup>28</sup> Schwarzenegger se recyclera en figure paternelle américaine à travers ses nombreuses comédies, sans oublier son rôle de cyborg protecteur dans *Terminator II : Judgment Day*. À ce sujet, voir Susan Jeffords et son livre *The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties* (1993).

pressenti ce virage social et reconsidérera son rôle en tant que figure héroïque patriotique. Tel que le présente Dave Saunders : « As the Soviet Union crumbled under economic pressure and the Cold War looked to be nearly won, Arnold's role began – albeit very cautiously – to reflect a desire to critique possible outcomes of an unyielding, hard-line US ideology against the late-1980s' pervasive backdrop of economic gloom » (2009, p. 101). Il est possible de considérer le film *Predator* comme un signe annonciateur de ce virage. Particulièrement avec la dernière scène où, après avoir éliminé son opposant le Prédateur et ainsi évité l'explosion causée par le suicide de celui-ci, notre héros Dutch-Schwarzenegger repose maintenant seul au beau milieu du paysage, ensanglanté, imprégné de boue et traumatisé par cette expérience. Nicole Brenez a analysé cette scène dans son travail sur la figuration des corps au cinéma. Elle en tire cette conclusion :

Le Même est ici, dans son hélicoptère, immobile, prisonnier de sa gangue de boue et de sang, en proie encore aux hallucinations qui l'ont si fort tourmenté. Il cille, ses beaux yeux gris bougent un peu vers la droite, un premier regard sans visée, un regard perdu. Ce n'est pas qu'il ait abandonné de son efficacité : il a croisé tout le négatif, il a tout détruit et rien retenu, on l'imagine mal partant cultiver son jardin à la suite de ce cauchemar végétal. Pas le moindre trophée, plus d'adversaire, plus d'adversité et plus de devenir; il est tout. À ce titre, le dernier des hommes (1998, p. 110).

Le dernier des hommes... Le plan final montre Schwarzenegger seul, ensanglanté, plein de boue, au milieu des décombres. La caméra se rapproche en travelling avant pour filmer son regard désillusionné qui fixe le sol. Il lève les yeux au son de l'hélicoptère qui s'approche. Un plan montre alors Dutch-Schwarzenegger dans l'hélicoptère. Un gros plan filme son visage ensanglanté, plein de boue. Son regard désillusionné nous est encore montré par un travelling avant. Ses yeux fixent le vide, le regard d'un individu traumatisé, encore sous le choc. La caméra zoome vers son regard, comme si une mince trace d'héroïsme subsistait encore chez ce héros

déchu. Il tourne les yeux au loin vers la fenêtre. Le film se termine.

Il est possible de considérer cette scène finale comme un signe annonciateur de ce qu'il adviendra par la suite de la représentation du héros dans le film d'action. La puissance de la figure héroïque « reaganienne » a atteint son apogée avec la destruction d'un ennemi plus grand que nature. Pas le moindre trophée, plus d'adversaire, plus d'adversité, plus de devenir comme le mentionne Nicole Brenez. Ce constat ressemble étrangement à la victoire à venir des États-Unis sur l'URSS. À quoi bon maintenir une figure héroïque, symbole collectif de puissance nationale, si, après tout, il ne reste plus d'ennemis à combattre? Mais encore, d'un point de vue cinématographique, la stupéfaction de Dutch-Schwarzenegger n'est-elle pas reliée à l'avènement d'un « Corps sans limites » (*Body Unbound*) (O'Brien 2012, p. 76) dans le film d'action postclassique des années 90? Comme l'explique Harvey O'Brien : « As Clinton-era postmodernity evinced a “softer” or at least more mediated political stance in American genre cinema, the hard body gave way to an evolved body capable of impossible physical feats with the aid of digital enhancement » (2012, p. 15). À quoi bon un excès hyperbolique de puissance corporelle quand ce corps héroïque, ce « Corps rigide », devient superflu? Ce corps hypermusclé, relique obsolète d'un temps révolu, est maintenant devenu impuissant devant ce nouveau futur technologique. C'est peut-être à cela que songe Dutch-Schwarzenegger avec son regard au loin à travers le hublot de l'hélicoptère : à la non-nécessité de son corps, désormais *révolu*<sup>29</sup>.

---

29 Il est intéressant de comparer les rôles de Schwarzenegger et de Stallone en 1988 en parallèle avec le contexte sociopolitique. Schwarzenegger se rend en Russie pour y interpréter le policier russe Ivan Danko dans *Red Heat* (Walter Hill, 1988). Stallone se retrouve encore à interpréter Rambo dans *Rambo III* (Peter Macdonald, 1988) dans un affrontement fictionnel avec l'armée russe. Cela prouve en quoi Schwarzenegger a su mieux que son rival choisir ses rôles en fonction des fluctuations sociales, étant donné la fin de la Guerre froide à ce moment.



### 4.5.3. Un changement de figure héroïque

La figure héroïque « reaganienne » disparaît donc des écrans vers la fin des années 80. Un nouveau type de héros est venu la remplacer. Susan Jeffords l'explique ainsi : « In the broadest terms, whereas the Reagan years offered the image of a “hard body” [...], the late 1980s and early 1990s saw a reevaluation of that hard body, not for a return to the Carter soft body but for a rearticulation of masculine strength and power through internal, personal, and family-oriented values » (1994, p. 13). Ainsi, un processus d'humanisation du héros s'effectue en corrélation avec les changements sociaux et politiques des États-Unis à l'aube des années 90. La figure héroïque postclassique popularisée principalement par Bruce Willis et Mel Gibson révèle une vulnérabilité et une attitude plus rusée qui contraste avec l'aspect unilatéral du héros « reaganienne ». Yvonne Tasker présente ce contraste avec deux termes : le « Héros robuste » (*Tough Guy*) qui privilégie l'usage de son *corps* pour faire face à ses adversaires comparativement au « Héros sensé » (*Wise Guy*) qui a plutôt recours à sa *voix*, et ce, principalement avec des répliques humoristiques cassantes (1993, p. 73-74). Cette transformation de la figure héroïque du film d'action explique l'orientation de Schwarzenegger vers un héros plus comique, maintenant figure paternelle. Susan Jeffords précise que ce modèle héroïque, la figure héroïque postclassique, ne se distingue pas tant de son prédécesseur sur le plan politique. Elle explique : « Both of these predominant models [...] are overlapping components of the Reagan Revolution, comprising on the one hand a strong militaristic foreign-policy position and on the other hand a domestic regime of an economy and a set of social values dependent on the centrality of the fatherhood » (1994, p. 13). En ce sens, il est possible de remarquer que le contexte social constitue une dimension importante en ce qui a trait à la conception d'une figure

héroïque.

#### **4.6. Le corps héroïque comme *symbole social***

La figuration du corps au cinéma permet d'ériger le corps réel de l'acteur en puissant symbole social. Le cinéma américain parvient à puiser dans un imaginaire mythologique pour élever le corps héroïque au rang de symbole. La figure héroïque « reaganienne » demeure un exemple intéressant pour analyser ce processus. Il est difficile de relever toutes les influences entre le cinéma hollywoodien et la société américaine. Néanmoins, il reste que, lorsqu'il est question de la conception d'une nouvelle figure héroïque dans le film d'action, la représentation du corps de l'acteur demeure imprégnée du contexte sociopolitique de son époque. Une dimension sociale s'ajoute ainsi aux dimensions mythologique et cinématographique du corps héroïque. Au tournant des années 90, le corps hyperbolique de Schwarzenegger, comme celui de Stallone, n'était plus considéré comme idéal pour le film d'action. Toutefois, il fera bel et bien un retour dans le genre.

## CONCLUSION

### **Boucler la boucle**

À la lumière de notre analyse de la morphologie du corps de Schwarzenegger et de Stallone, il est possible de remarquer à quel point le corps de l'acteur occupe un rôle primordial dans la conception de la figure héroïque du film d'action. C'est à travers le corps de l'acteur que le cinéma permet de figurer, pour un instant, un certain type de héros. Schwarzenegger et Stallone ont ainsi profondément marqué le genre de l'action en érigeant leur corps hypermusclé de culturiste comme le modèle corporel par excellence pour incarner une figure héroïque. De même que, comme le présente Harvey O'Brien, la période néoclassique cristallise cette figure héroïque classique en la ressuscitant à l'écran. Une étude de la représentation du corps de ces deux *stars* nous a permis de mieux cerner le rôle qu'occupe le corps de l'acteur dans la conception d'une figure héroïque au cinéma. Afin de bien appréhender une analyse du corps à travers l'image cinématographique, il était primordial, à notre avis, de ne laisser aucune piste de recherche de côté. C'est pourquoi la démarche d'interrogation sur le statut du corps dans le cinéma de Vicente Sanchez-Biosca s'est avérée être une méthode pertinente. En se concentrant sur les trois dimensions possibles du corps au cinéma : l'imaginaire, les conditions de représentation et le contexte pragmatique; cela nous a procuré une vision plus complète de notre sujet.

## Un rappel des conditions de la représentation du corps au cinéma

En prenant comme exemple le corps hyperbolique du héros « reaganien », il a été possible de constater que le film d'action s'inspire du mythe du héros pour créer de nouvelles figures héroïques. La figure héroïque du film d'action classique évoque précisément une glorification de la corporalité associée aux figures héroïques mythologiques. Ces nouveaux héros cinématographiques — John Rambo, Conan, John Matrix ou autres — incarnent un idéal héroïque existant dans l'imaginaire collectif. Ils se concrétisent à travers le pouvoir de figuration de l'image cinématographique. Cet idéal héroïque correspond aussi à un nouveau standard corporel paradigmatique de la société 80 auquel la représentation cinématographique n'avait jamais fait face. Le corps hyperbolique du culturiste devient ainsi le nouveau modèle héroïque du film d'action. Le cinéma transfigure ici, à travers les codes de son langage, la *star* en une figure héroïque contemporaine. Que le corps héroïque soit de construction mythologique ou bien de construction cinématographique, il demeure indissociable du contexte socioculturel duquel il provient. C'est-à-dire que la figure héroïque propre au film d'action reste intimement liée à son contexte de réception. En effet, les corps hyperboliques de Schwarzenegger et Stallone sont des corps réels auquel le spectateur peut s'identifier. Le cinéma, principalement le film d'action, érige pour une certaine période une figure héroïque spécifique et en unifie la forme pour la rendre accessible à tous. Le héros « reaganien » des années 80 constitue un exemple par excellence pour illustrer ce constat, car l'articulation particulière de ce corps hypermusclé à l'écran renvoie à la conception héroïque américaine de l'époque. Comme l'explique la philosophe Michela Marzano : « En vérité, le corps a toujours été le reflet de pressions et de transformations multiples fondées sur les valeurs et les croyances édictées par la société. [...] »

Chaque image du corps, émanant du désir d'une société de l'ériger en norme, fut désirable à son époque et répudiée à la suite de la transition vers un autre paradigme » (2002, p. 15). L'apparition et la disparition à travers les années des corps hyperboliques de Schwarzenegger et Stallone parvient ainsi à démontrer l'évolution de la conception de l'héroïsme américain dans le film d'action. De par son impact considérable, la figure héroïque « reaganienne » nous a permis de comprendre sur quoi repose la relation entre le corps de l'acteur et la figuration d'un héros au cinéma.

### **Pour une ouverture vers une réflexion sociale**

#### **Un discours sur notre condition corporelle**

La culture visuelle occupe une place primordiale dans notre société occidentale. Les représentations culturelles créent un impact social important, tel qu'il a été discuté concernant la question du corps de l'acteur. David Le Breton explique : « Parce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent » (2011 [1990], p. 10). La représentation cinématographique du corps humain demeure un bon indicateur afin de saisir les tendances sociales du moment. En voyant le corps hypermusclé de Schwarzenegger ou Stallone sur les écrans, il a été nécessaire de se demander quelles sont les raisons qui ont amené un engouement pour ce type de physique. Les images des corps véhiculant dans notre culture visuelle influencent le rapport individuel au corps. Comme l'avance David Le Breton, l'existence de l'homme est *corporelle*. Il pose que : « [...] le traitement social et culturel dont celui-ci [le corps] est l'objet,

les images qui en disent l'épaisseur cachée, les valeurs qui le distinguent nous parlent de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une société à une autre » (2011 [1990], p. 10). Le corps au cinéma participe ainsi au processus de construction sociale du corps. Dans le cas du film d'action, il est intéressant de souligner le possible discours sur notre propre condition corporelle. Nous aimerions pousser notre réflexion en soulignant l'irréductible vulnérabilité corporelle que chaque individu possède. Contrairement au corps héroïque, l'être humain normal ne possède pas d'attributs physiques lui permettant d'atteindre un statut héroïque. Le corps humain reste fragile, à la merci des accidents, des blessures, des maladies, et ce, sans oublier la mort. Face à l'aspect grandiose des héros cinématographiques, nous sommes renvoyés à notre propre faiblesse corporelle. À notre avis, en exposant de puissantes figures héroïques, le film d'action propose un moyen fictionnel pour pallier ce sentiment d'impuissance corporelle devant notre propre destin.

### **Une « Fantaisie de puissance héroïque »**

Qui, pour un instant, ne voudrait pas posséder une force surhumaine ou des pouvoirs héroïques? Les héros entretiennent un fanatisme dans notre société occidentale par leur pouvoir d'agir sur les événements. Dans son étude spectatorielle sur le film d'action, William Barna Donovan a relevé une récurrence intéressante chez les adeptes du genre. Le héros du film se doit de répondre de son statut héroïque par des actes considérés impossibles pour le spectateur. Il explique : « The importance here is that a quasi-realistic world must exist in the action film, and that the protagonist should solve a problem in a way a real person might fantasize about but could never bring him – [...] to actually do » (Barna Donovan 2009, p. 68). En voyant John

Rambo et John Matrix éliminer une armée complète par eux seuls, l'adepte du genre avisé trouve ce qu'il est venu chercher comme expérience spectatorielle. Il veut un *sentiment de puissance héroïque*. En effet, il est possible d'affirmer qu'une des spécificités du film d'action est précisément de faire vivre une expérience fantaisiste de puissance héroïque à travers le spectacle du corps de l'acteur en action. C'est ce que soutient Lisa Purse avec son concept de « Fantaisie de puissance héroïque » (*Fantasy of Empowerment*). Tel que le précise cette auteure : « Action bodies [...] offer fantasies of empowerment that [...] allow us to “feel” this mastery for ourselves through our sensorial connection with the body of the hero » (Purse 2011, p. 45). Ce sentiment de maîtrise inhérent au héros demeure transmis à travers une connexion sensorielle au corps de l'acteur. Précisément, c'est grâce à la connexion corporelle entre le corps de l'acteur et le corps du spectateur que fonctionne cette « Fantaisie de puissance héroïque ». Dans cet ordre d'idées, ce que peut procurer le film d'action, si le spectateur le veut bien, c'est un moyen fictionnel pour combler son « insécurité ontologique ».

### **Le rôle de *voûte sacrée* du film d'action**

Par « insécurité ontologique », nous nous référons à la conception de la vulnérabilité du sociologue Brian S. Turner. Selon lui, la vulnérabilité désigne le fait d'être susceptible de recevoir des blessures. Mais, ce mot renvoie aussi à notre disposition humaine d'être exposé psychologiquement et moralement à ces blessures. Comme il l'explique, la vulnérabilité se définit par : « [...] notre capacité de souffrir moralement et spirituellement plutôt qu'à une disposition physique à la douleur due à notre exposition et à notre ouverture au monde » (Turner 2007, p. 814). Cette « ouverture au monde » réfère à toutes formes de croyances

supérieures à l'être humain qui lui permettent de pallier sa vulnérabilité humaine. Ce sociologue ajoute : « On pourrait dire que la religion existe parce que les êtres humains sont vulnérables et qu'ils sont confrontés à des problèmes existentiels liés à la naissance, au vieillissement et à la mort » (Turner 2007, p. 814). De ce point de vue, l'être humain a besoin de *créer* certains univers fictionnels pour parvenir à maîtriser ce qui lui échappe, afin d'ainsi construire une forme de *voûte sacrée* protectrice. C'est ce qu'explique Brian Turner :

[...] les êtres humains doivent créer un monde culturel pour remplacer ou compléter leur héritage instinctuel. L'incomplétude ontologique fournit une explication anthropologique des origines humaines des institutions religieuses. Parce que nous sommes vulnérables, nous avons besoin de construire une voûte sacrée pour nous protéger de notre insécurité ontologique (2007, p. 814).

De ce point de vue, bien que ce sociologue réfère seulement à la religion, il serait intéressant de considérer la mythologie et le cinéma. De même que la fiction en général. Eric Lichtenfeld abonde dans ce sens : « It is fantasy versus reality. Like all mythology, the movies have often been a vehicle for America to process its crises. [...] A culture such as ours, so immersed in entertainment, is primed to underpin its current events with a sense of narrative, and a narrative's drive toward resolution » (2007 [2004], p. 340-341). À notre avis, le film d'action pourrait constituer un exemple de la *voûte sacrée* de Brian S. Turner. En faisant vibrer le spectateur par un sentiment de puissance héroïque, le film d'action pourrait momentanément, et de façon fictionnelle, combler les angoisses, les insécurités ontologiques. C'est bien ce que sous-entend le concept de « Fantaisie de puissance héroïque » de Lisa Purse. Le film d'action, par sa représentation d'un corps héroïque, atteste de la perfection corporelle du héros, celle-ci idéalisée par le spectateur. À travers cette relation, le spectateur peut éprouver ce sentiment de puissance héroïque. Il est ainsi possible de relever ce potentiel salvateur dans le film d'action, et par



extension, dans le cinéma hollywoodien. Un peu à l'instar de la mythologie, le cinéma permet de créer pour répondre aux angoisses existentielles de l'être humain.

### **Créer pour se construire**

Pour en revenir au point de départ, la mythologie a toujours été un moyen pour permettre à l'humain d'appréhender l'incompréhensible, c'est-à-dire les questions reliées à la vie et à la mort. C'est ce que soutient Sarah Bartlett : « Les gens racontent ces histoires sacrées depuis des milliers d'années, pas seulement pour se comprendre eux-mêmes, mais aussi pour comprendre le monde et la signification de l'existence » (2009 [2008], p. 10). Dans cet ordre d'idées, le recours au mythe dans notre étude demeurerait un passage essentiel pour considérer l'importance des créations fictionnelles. La mythologie et son monde symbolique sont souvent envisagés comme le reflet du paysage intérieur de l'individu. Tel que le décrit cette auteure : « Les mythes étaient racontés longtemps avant l'invention de l'écriture et ont posé les fondations la base de la plupart des religions, des philosophies, de la littérature et de l'art du monde. Ils révèlent à travers une forme narrative la puissante expression de l'imagination humaine visant à créer un langage universel » (2009 [2008], p. 11). L'être humain nécessite de créer pour répondre à certaines questions existentielles que la science ne réussit pas à résoudre. Il est possible d'accorder à la fiction ce potentiel protecteur qui comble, de manière fictive, les désirs, les peurs et les besoins individuels et collectifs. Malheureusement, selon Sarah Bartlett : « L'éloignement de la mythologie, particulièrement dans la société occidentale, a produit une sorte de déconnexion spirituelle. L'homme a été séparé de sa partie connectée à un monde autre que le matériel » (2009 [2008], p. 15). Bien que le cinéma possède ce pouvoir évocateur qui renvoie au mythe, il y

aurait intérêt à se reconnecter à ce réservoir incommensurable et intemporel que constitue la mythologie. Comme l'explique cette auteure : « Si on est sage et assez ouvert pour voir que la mythologie est un miroir de la nature humaine, tout un monde dans lequel on projette peurs, doutes, sentiments, idées, désirs, elle offrira un conteneur puissant à la conscience de soi et à l'inspiration collective » (Bartlett 2009 [2008], p. 14).

À cet égard, la figure du héros demeure significative de ce pouvoir créateur du mythe. Chaque société et chaque culture, et ce, à chaque époque, possède leurs propres figures héroïques. Notre analyse a permis de démontrer comment le film d'action américain s'est réapproprié ce symbole intemporel pour y apposer des valeurs américaines propres aux années 80. La figure du héros se veut ainsi essentielle pour permettre à l'humain d'évoluer. Comme Sarah Bartlett le précise : « le héros : [...] représente [...] le développement de la conscience et la croissance interne, le voyage même de la vie d'une personne » (2009 [2008], p. 18). En définitive, ce que la figure du héros concrétise, c'est l'importance du « dépassement » de soi. Bien que toute culture offre ses propres figures héroïques, il est aussi possible de se réapproprier les valeurs véhiculées par celles-ci. Nul besoin d'avoir le corps de Schwarzenegger et Stallone pour faire preuve d'héroïsme<sup>30</sup>. Nous aussi, en tant que simples individus, pouvons être le *héros* de notre propre vie. Il en revient à nous de découvrir notre potentiel non utilisé et d'ainsi accomplir notre propre quête de sens. Selon Joseph Campbell, l'exploit du héros d'aujourd'hui consisterait à ramener à la lumière cette déconnexion au monde spirituel. Le

---

<sup>30</sup> Concernant le muscle chez ces acteurs, nous aimerions renvoyer à la figurine d'action. Comme l'explique Pia Pandelakis : « Le muscle peut alors devenir abstrait, s'isoler dans son caractère artificiel : le corps du héros prend des airs de figurine, ou le muscle n'est que la représentation sérielle de la force, déconnecté de sa réalité de chair » (2013, p. 209). En effet, l'hyperbolisme de la musculature de la figure héroïque « reaganienne » nous apparaît artificiel, plastique, telle une figurine de héros, ce jouet qui plaît tant aux jeunes enfants et aux collectionneurs.

monde des symboles éternels, celui de la mythologie, a disparu avec l'arrivée de la société moderne, notamment par l'idéal démocratique de liberté individuelle, l'invention de la machine et le développement de la méthode de recherche scientifique (2010 [1949], p. 330). Comme le précise ce mythologue, c'est à lui, le prochain héros, qu'incombe cette tâche de guider et sauver notre société en œuvrant pour retrouver une certaine unification de notre âme.

Le héros moderne, l'homme d'aujourd'hui qui a le courage d'écouter l'appel et de chercher le royaume de cette présence avec laquelle notre destinée est de nous unir, ne peut, ni ne doit, s'attendre à ce que le groupe auquel il appartient rejette sa dépouille d'orgueil, de peur, de mesquinerie et d'hypocrisie sanctifiée. [...] Ce n'est pas la société qui doit guider et sauver le héros créateur, mais précisément l'inverse. Et ainsi, chacun d'entre nous prend part à l'épreuve suprême — c'est-à-dire porte la croix du rédempteur — non dans les moments glorieux des grandes victoires de sa tribu, mais dans les silences de son propre désespoir (Campbell 2010 [1949], p. 333).

## MÉDIAGRAPHIE

### 1. BIBLIOGRAPHIE

#### Références bibliographiques

- Andrews, Nigel. 2004. [1995] *True Myths: The Life and Times of Arnold Schwarzenegger*. London: Bloosmbury Publishing.
- Arroyo, José. [1996] 2000. «Mission: Sublime», *Sight and Sound* (Juillet), réimprimé dans José Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 21-26.
- Astre, Georges-Albert. «Fonction sociale de l'acteur de cinéma». *Études cinématographiques*, nos 14-15 (1962), p. 24-31.
- Barna Donovan, William. 2009. *Blood, Guns and Testosterone: Action Films, Audiences, and a Thirst for Violence*. Lanham : Scarecrow Press Inc.
- Bartlett, Sarah. 2009 [2008] *La bible de la mythologie*. Paris : Guy Trépaniel Éditeur.
- Besussi, Antonella. 2007. «Héros». Dans M. Marzano (dir.) *Dictionnaire du corps*. 1ère éd. Paris: PUF. p. 452-457.
- Boatto, Sébastien. 2007. «Le film d'action hollywoodien : Définition, origines et règles du genre» dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *Le cinéma des années reagan : Un modèle hollywoodien?* Paris : Éditions du Nouveau monde. p. 71-84.
- Braucourt, Guy et Christophe L. 1985. *Sylvester Stallone*. Paris: PAC.

- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université.
- Campbell, Joseph. 2010 [1949]. *Le Héros aux mille et un visages*. [The Hero with a Thousand Faces] France : Éditions Oxus.
- Detrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dyer, Richard. 1982. «Don't Look Now». *Screen*, vol. 23, no 3-4, p. 61-73.
- Gallagher, Mark. 1999. «I Married Rambo: Spectacle dans Melodrama in the Hollywood Action Film» dans C. Sharrett (dir.) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press. p. 199-225.
- Garsault, Alain. 1982. «Conan le barbare : Le jeu de la chair et de l'acier». *Positif* (s.v.), no 252 (été), p. 61-63.
- Hoberman, J. [1991] 2000. «Nietzsche's Boy», *Sight and Sound* (Septembre), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 29-34.
- Jacobs, Jason. [1995] 2000. «Gunfire», *Sight and Sound* (Octobre), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 9-16.
- Jeffords, Susan. 1994. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kaspi, André. [1986] 2008. *Les Américains 2: Les États-Unis de 1945 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.

- Kasprowicz, Laurent et Francis Hippolyte. 2007. «Le corps bodybuildé au cinéma : magie et anthropologie d'un spectacle» dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *Le cinéma d e s années reagan : Un modèle hollywoodien?* Paris : Éditions du Nouveau monde. p.193-212.
- Kendrick, James. 2009. *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Le Breton, David. 2011 [1990] *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF.
- Le Breton, David. 2012 [1992] *La sociologie du corps*. Collection *Que sais-je?* Paris : PUF.
- Lichtenfield, Eric. 2007 [2004]. *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown :Wesleyan University Press.
- Marzano, Michela. 2012. *Penser le corps*. Paris: PUF.
- Marzano, Michela. 2013 [2007] *La philosophie du corps*. Collection *Que sais-je?* Paris : PUF.
- Mauss, Marcel. 1936 [1934]. «Les techniques du corps». *Journal de psychologie*, vol 32, no 3-4 (printemps), (s.p.).
- Momcilovic, Jérôme. 2007. «L'homme extraordinaire du cinéma : remarques sur l'oeuvre d'Arnold Schwarzenegger» dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *Le cinéma des années reagan : Un modèle hollywoodien?* Paris : Éditions du Nouveau monde. p. 181-192.
- Morin, Edgar. 1984. *Les Stars*. Paris : Galilée.
- Nacache, Jacqueline. 2005 [2003]. *L'acteur de cinéma*. Paris : Armand-Collin.

- O'Brien, Harvey. 2012. *Action Movies; The Cinema of Striking Back*. New York : Colombia University Press.
- Pandelakis, Pia. 2013. «L'héroïsme contrarié : Formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006». Thèse de doctorat. Paris. Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3.
- Purse, Lisa. 2011. *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sanchez-Biosca, Vicente. 1996. «Présentation : La représentation du corps au cinéma». *CINÉMAS*, vol. 7, no 1-2 (automne), p.7-10.
- Sounders, Dave. 2009. *Arnold: Schwarzenegger and the Movies*. New York : I.B. Tauris.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londres: Routledge.
- Tasker, Yvonne. 2004. «Introduction: Action and Adventure Cinema» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p.1-13.
- Tasker, Yvonne. 2015. *The Hollywood Action and Adventure Film*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Tessier, Laurent. 2009. *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*. Paris: Cerf-Corlet.
- Tisseron, Serge. 2010 [1995]. *Psychanalyse de l'image; Des premiers traits au virtuel*, Paris : Pluriel.
- Turner, Brian S. 2007. «Religion». Dans M. Marzano (dir.) *Dictionnaire du corps*. 1ère éd. Paris: PUF. p. 813-818.

Ungaro, Jean. 2005. *Américains héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Ungaro, Jean. 2010. *Le corps de cinéma: le super-héros américain*. Paris: L'Harmattan.

### **Ouvrages consultés**

Anderson, Aaron. 1998. «Kinesthesia in Martial Arts Films». *Jump Cut*. Vol. 83, no 42 (hiver), (s.p).

Arroyo, José. 2000. «Preface» dans José Arroyo (dir.), *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. pp. v-vi.

Arroyo, José. 2000. «Introduction» dans José Arroyo (dir.), *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. pp. vii-xiv.

Arroyo, José. [1994] 2000. «Cameron and the Comic», *Sight and Sound* (Septembre), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 39-44.

Basinger, Jeanine. 2003. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyand University Press.

Bean, Jennifer. 2004. «'Trauma Thrills': Notes on Early Action Cinema» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p.17-30.

Beltran, Mary. 2004. «Mas Macha: The New Latina Action Hero» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p. 186-200.

Brode, Douglas. 2003. *Boys and Toys : Ultimate Action-Adventure Movies*. New York : Kensington Publishing Corp.



- Cawelti, John G. 1975. «Myths of Violence in American Popular Culture». *Critical Inquiry*, vol.1, no. 3 (printemps), p. 521-541.
- Chambrun, Noëlle de (dir.). 2011. *Masculinité à Hollywood, de Marlon Brando à Will Smith*. Paris : L'Harmattan.
- Cohan, Steven et Ina Rae Hark. 2012. «Introduction» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 1-8.
- Cyphert, Dale. 2001. «Persuading the Body : A Rhetoric of Action in *The Fugitive*». *Western Journal of Communication*. Vol. 65, no 2 (été), pp. 161-183.
- Dejours, Christophe. 2011. «Corps». Dans M. Marzano (dir.) *Dictionnaire de la violence*. 1ère éd. Paris: PUF. p. 285-289.
- Dejours, Christophe. 2011. «Virilité». Dans M. Marzano (dir.) *Dictionnaire de la violence*. 1ère éd. Paris: PUF. p. 1429-1435.
- Dittmar, Linda et Gene Michaud. 1990. *From Hanoi to Hollywood*. Newark : Rutgers University Press.
- Dolto, Françoise. 1984. *L'image inconsciente du corps*. Paris : Points.
- Dutton, Kenneth R. 1995. *The Perfectible Body : The Western Ideal of Physical Development*. London : Cassell.
- Dyer, Richard. [1994] 2000. «Action!», *Sight and Sound* (Octobre), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p.17-21.

- Flanagan, Martin. 2004. «Get Ready for Rush Hour: The Chronotope in Action» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p.103-118.
- Fuchs, Cynthia J.. 2012. «The Buddy Politic» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 194-212.
- Gaille, Marie. 2011. «Vulnérabilité». Dans M. Marzano (dir.) *Dictionnaire de la violence*. 1ère éd. Paris: PUF. p. 1440-1449.
- Goldstein, Jeffrey H. 1998. «Introduction» dans Jeffrey Goldstein (dir.) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press. p. 1-6.
- Goldstein, Jeffrey H. 1998. «Why We Watch» dans Jeffrey Goldstein (dir.) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press. p. 212-226.
- Grogan, Sarah. 1999. *Body Image : Understanding Body Dissatisfaction In Men, Women, and Children*. New York : Routledge.
- Gross, Larry. [1995] 2000. «Big and Loud», *Sight and Sound* (Août), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 3-9.
- Grunert, Andrea. 2006. «Préambule: De la construction du corps au cinéma» dans *CinémAction n°121: Le corps filmé*. Paris: Corlet. p. 14-17.
- Hill, Katrina. 2012. *Action Movie Freak*. Iola : Krause Publications.
- Holmlund, Christine. 2002. *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. New York: Routledge.

- Holmlund, Christine. 2012. «Masculinity as Multiple Masquerade» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 213-229.
- Jeffords, Susan. 1993. «The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties» dans Jim Collins, Hilary Radler and Ava Preacher (dir.) *Film Theory Goes to the Movies*. New York : Routledge. p. 196-208.
- Jeffords, Susan. 2012. «Can Masculinity Be Terminated ?» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 245-262.
- Joyrich, Lynn. 2000. «Critical and Textual Hypermasculinity» dans Paul Marris et Sue Thornham (dir.) *Media Studies Reader vol. 2*. New York : New York University Press.
- Keith Grant, Barry. 2004. «Man's Favourite Sport ? : The Action Films of Kathryn Bigelow» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p. 371-384.
- King, Geoff. 2000. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbusters*. New York: I. B. Tauris.
- McCauley, Clark. 1998. «When Screen Violence Is Not Attractive» dans J. Goldstein (dir.) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press. p. 144-162.
- Neale, Steve. 2004. «Action-Adventure as Hollywood Genre» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p.71-83.
- Neale, Steve. 2012. «Prologue: Masculinity as Spectacle, Reflections on Men and Mainstream

- Cinema» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 9-20.
- O'Day, Marc. 2004. «Beauty in Motion: Gender, Spectacle and Action Babe Cinema» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p. 201-218.
- Pope, Harrison G., Katharine A. Phillips et Roberto Olivardia. 2000. *The Adonis Complex : The Secret Crisis of Male Body Obsession*. New York : The Free Press.
- Romney, Jonathan. [1993] 2000. «Arnold through the Looking Glass», *Sight and Sound* (Août), réimprimé dans J. Arroyo (dir.), Arroyo, José. 2000. *Action/Spectacle Cinema*. London: BFI Publishing. p. 34-39.
- Sanchez-Biosca, Vicente. 1996. «Entre le corps évanescent et le corps supplicié: *Videodrome* et les fantaisies postmodernes ». *CINÉMAS*, vol. 7, no 1-2 (automne), p.73-88.
- Schilder, Paul. 1968 [1950]. *L'image du corps*. Paris : Gallimard.
- Schneider, Steven Jay (dir.). 2010. *101 Action Movies You Must See Before You Die*. London: Barron's.
- Sharrett, Christopher. 1999. «Introduction» dans C. Sharrett (dir.) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press. p. 9-22.
- Sharrett, Christopher. 1999. «Afterword : Sacrificial Violence and Postmodern Ideology» dans C. Sharrett (dir.) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press. p. 413-434.
- Tasker, Yvonne. 2004. «The Family in Action» dans Y. Tasker (dir.) *Action and Adventure Cinema*. Londres: Routledge. p. 252-266.

Tasker, Yvonne. 2012. «Dumb Movies for Dumb People» dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York : Routledge. p. 230-244.

Welch, Scott (dir.). 2014. *Muscle Insider*, (s.v.), no. 16 (printemps), (s.p.).

Williams, Laura. 1991. «Film Bodies : Gender, Genre, and Excess». *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4 (été), p. 2-13.

Wood, Robin. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York : Columbia University Press.

Zillmann, Doff. 1998. «The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence» dans Jeffrey Goldstein (dir.) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press. p. 179-211.

## **2. FILMOGRAPHIE**

Butler, George et Robert Fiore. *Pumping Iron*. DVD, couleur, États-Unis, 1977, 85 min.

Cameron, James. *The Terminator*. DVD, couleur, États-Unis, 1984, 107 min.

Donner, Richard. *Lethal Weapon*. DVD, couleur, États-Unis, 1987, 110 min.

Hughes, Patrick. *The Expendables 3*. DVD, couleur, États-Unis, 2014, 126 min.

L. Lester, Mark. *Commando*. DVD, couleur, États-Unis, 1985, 90 min.

McVeigh, Dave et Scott McVeigh. *Iron and Beyond*. DVD, couleur, États-Unis, 2002, 14 min.

McTiernan, John. *Predator*. DVD, couleur, États-Unis, 1987, 107 min.

McTiernan, John. *Die Hard*. DVD, couleur, États-Unis, 1988, 131 min.

Milius, John. *Conan the Barbarian*. DVD, couleur, États-Unis, 1982, 131 min.

P. Cosmatos, George. *Rambo: First Blood Part II*. DVD, couleur, États-Unis, 1985, 95 min.

P. Cosmatos, George. *Cobra*. DVD, couleur, États-Unis, 1986, 87 min.

Stallone, Sylvester. *The Expendables*. DVD, couleur, États-Unis, 2010, 103 min.

West, Simon. *The Expendables 2*. DVD, couleur, États-Unis, 2012, 93 min.

